

**LA ANTROPOFAGIA CULTURAL COMO PROCEDIMIENTO DE LA  
LITERATURA LATINOAMERICANA. LOS CASOS DE JORGE LUIS  
BORGES Y OCTAVIO PAZ**

**Camilo Rubén Fernández-Cozman**  
(Universidad de Lima. Perú)

[crferna@ulima.edu.pe](mailto:crferna@ulima.edu.pe)

**THE CULTURAL ANTHROPOFAGIA AS A PROCEDURE OF LATIN  
AMERICAN LITERATURE. THE CASES OF JORGE LUIS BORGES AND  
OCTAVIO PAZ**

Fecha de recepción: 23-03-2019 / Fecha de aceptación: 31.05.2019

**Resumen**

Los latinoamericanos no son buenos salvajes, sino que ellos se apropian creativamente de los aportes de las culturas occidentales para crear una nueva cultura. Dos ejemplos indudables de ese proceso son las obras de Jorge Luis Borges y Octavio Paz, quienes enfatizan la especificidad de la producción cultural latinoamericana.

**Palabras clave**

Poesía-Borges-Paz-cultura-antropofagia

**Abstract**

Latin Americans are not good savages, but they creatively appropriate the contributions of Western cultures to create a new culture. Two undoubted examples of this process are the works of Jorge Luis Borges and Octavio Paz, who emphasize the specificity of Latin American cultural production.

**Keywords**

Poetry-Borges-Paz-culture-anthropophagy

Durante la Conquista Española, el Virreinato y gran parte del siglo XIX, el hombre nacido en América Latina fue visto como un buen salvaje. Algunos cronistas españoles, como Pedro Cieza de León y Bartolomé de las Casas, imaginaron que el conquistador adulto iba a guiar al indígena niño hacia los territorios expansivos de la cultura occidental considerada como la cultura por antonomasia. Autores, como Manuel González Prada, revaloraron al indígena y afirmaron que en la figura del indígena debía sustentarse la identidad nacional en el Perú. Esta idea se puede observar, con claridad meridiana, en el discurso de González Prada que fue leído en el teatro Politeama en 1888 y que cuestionaba el desprecio por el indígena que sentían las clases dominantes. José Martí, por su parte, escribió su ensayo *Nuestra América* (1891) donde subrayó la necesidad de reconstruir la historia de América Latina a partir de un lugar de enunciación distinto, es decir, hablar desde la periferia, no desde la perspectiva eurocéntrica.

Los latinoamericanos no somos “buenos salvajes”, sino que nos apropiamos violentamente de los aportes de las diversas culturas. En su célebre “Manifiesto antropófago”, publicado en 1928, Oswald de Andrade concibe que los latinoamericanos, desde el punto de vista cultural, somos antropófagos. ¿En qué consiste? Andrade es bastante claro al respecto: “Antropofagia. Absorción del enemigo sacro. Para convertirlo en tótem” (Andrade, 1991, pp. 152-153). Tragar la cultura del otro significa absorber al enemigo para producir una nueva cultura. No se trata de la posición del “buen salvaje” que debe ser guiado por el hombre occidental (el conquistador europeo, por ejemplo, del siglo XVI), sino del caníbal que devora violentamente la cultura occidental (y también otras culturas) para construir un nuevo discurso

que subraya que el sujeto de la enunciación habla desde un *locus* distinto: Latinoamérica, y no desde la academia europea.

Como lo afirma Haroldo de Campos, la antropofagia constituye “el pensamiento de la deglución crítica del legado cultural universal, elaborado, no a partir de la perspectiva sometida y reconciliada del ‘buen salvaje’ (...) sino según el punto de vista desengañado del ‘mal salvaje’, el que se come al blanco, el antropófago (...). Todo pasado que nos es ‘otro’ merece ser negado. Vale decir, merece ser comido, devorado, Con esta especificación elucidatoria: el caníbal era un ‘polemista’ (del gr. *polemos*, lucha, combate), pero también era un ‘antologista’: sólo devoraba a los enemigos que consideraba bravos, para sacarles la proteína y la médula, para robustecer y renovar sus fuerzas naturales” (Campos, 1983, p. 107)

Nuestro propósito es abordar cómo Jorge Luis Borges y Octavio Paz se comportan como antropófagos de las culturas y así evidencian la especificidad cultural latinoamericana, distinta de la europea.

## **A) JORGE LUIS BORGES COMO ANTROPÓFAGO DE LA CULTURA**

Una de las manifestaciones más notables de la antropofagia cultural de Borges es cuando el escritor argentino defiende el castellano rioplatense, es decir, el hombre rioplatense se revela como un antropófago cuando utiliza el idioma español y emplea su creatividad para canibalizar una lengua nacida en Europa. Borges, en estos casos, suele emplear la ironía, situada, según Arduini (2000) en el campo figurativo de la antítesis.

En el ensayo “Las alarmas del doctor Américo Castro”, Borges polemiza con el célebre erudito español, quien plantea que el español rioplatense es inferior al peninsular. Castro (1941) subraya que el idioma hablado en Buenos

Aires revela una grave alteración, “cuya causa remota son ‘las conocidas circunstancias que hicieron de los países platenses zonas hasta donde el latido del imperio hispano llegaba ya sin brío’” (Borges, 1999, p. 48).

Para desacreditar la principal tesis de Castro, el escritor argentino hace gala de la ironía: dice que el método de aquel es “curioso”, es decir, inaceptable y carente de rigor porque apela a una fácil generalización. En efecto, Borges afirma lo siguiente: “descubre (Américo Castro) que las personas más cultas de San Named de Puga, en Orense, han olvidado tal o cual acepción de tal o cual palabra; inmediatamente resuelve que los argentinos deben olvidarla también...” (Borges, 1999, p.50).

La ironía borgeana es la del escritor periférico que se burla de Américo Castro, quien cómodamente se sitúa en el centro para excluir los usos de la lengua española por parte de la comunidad lingüística rioplatense. Borges realiza un proceso de desmitificación: los sectores hegemónicos creen que Castro personifica la normativa peninsular de modo indubitable. Entonces, el escritor argentino verifica que hay razonamientos falsos en *La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico*, donde se observa –creemos– el funcionamiento de un acendrado etnocentrismo por el cual la cultura peninsular es vista equivocadamente como superior a la hispanoamericana.

Desmitificar, en este caso, significa quitar prestigio y derribar las hipótesis del intelectual español. Borges lo logra a través del mecanismo de la ironía:

En la página 122 (de *La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico*, anotado nuestro), el doctor Castro ha enumerado algunos escritores cuyo estilo es correcto; a pesar de la inclusión de mi nombre en ese catálogo, no me creo del todo incapacitado para hablar de estilística (Borges, 1999, p. 55).

Es decir, ser incluido en la “ilustre lista” de Américo Castro no significa un mérito sino un demérito. Borges demuestra que aquel no sabe nada de estilística y desconoce profundamente los criterios mínimos para diferenciar la obra bien escrita de aquella pésimamente construida desde el punto de vista estético. En realidad, lo que Borges ha querido decir es que la lista elaborada por Castro es prácticamente un dislate. Al final la ironía borgeana asume la posición de un sujeto periférico que cuestiona la manera como es concebida la cultura desde los centros hegemónicos europeos y defiende, con brillo y algo de sarcasmo, la especificidad del español hispanoamericano.

Muchos piensan que Borges es un escritor que vive a espaldas de la cultura latinoamericana y se solaza complacientemente en los viejos tópicos de la filosofía occidental. Esta idea revela un profundo desconocimiento de los laberintos de la obra borgeana, donde se reflexiona irónicamente acerca del tiempo, de la metáfora o del mundo visto como una cadena de sueños interminables. Borges dialoga con Schopenhauer o Berkeley; pero lo hace, muchas veces, desde una óptica desmitificadora y sutil, y no desde una perspectiva acrítica ni eurocentrista. Allí radica la antropofagia cultural de Jorge Luis Borges.

Uno de los cuentos más célebres de Borges es “Funes el memorioso” . El escritor argentino califica a Ireneo Funes como “un Zarathustra cimarrón y vernáculo” (Borges, 1984, p. 102), es decir, como un sujeto periférico cuyo saber se construye desde Fray Bentos, una ciudad de Uruguay. Aquí es sintomático cómo Borges practica la antropofagia cultural: canibaliza el término “Zarathustra” y lo sitúa en el contexto de América Latina a través de los adjetivos “vernáculo” y “cimarrón”. La caligrafía de Funes se basaba en un

gramático latinoamericano: “La letra (de Funes) era muy perfecta, muy perfilada; la ortografía, del tipo que Andrés Bello preconizó: *i* por *y*, *j* por *g*” (Borges, 1984, p. 104). Asimismo, se afirma que Funes “era también un compadrito de Fray Bentos, con ciertas incurables limitaciones” (Borges, 1984, p. 102). Se trata de un compadrito, un personaje marginal y suburbano, una especie de heredero del gaucho rural. Lo interesante es que en Funes se da una mezcla entre la cultura académica y la popular. Borges se apropia de los aportes de Occidente y, como un antropófago, los reestructura asociándolos con componentes de la cultura popular argentina para construir obras literarias originales e intransferibles.

Funes tiene una memoria asombrosa y distingue todos los objetos del universo con un nombre distinto. Borges enfatiza la especificidad de la cultura latinoamericana para caracterizar el transcurrir de la vida de Funes:

Babilonia, Londres, Nueva York han abrumado con feroz esplendor la imaginación de los hombres; nadie, en sus tierras populosas o en sus avenidas urgentes, ha sentido el calor y la presión de una realidad tan infatigable como la que día y noche convergía sobre el infeliz Ireneo, en su pobre arrabal sudamericano. (Borges, 1984, p. 108).

La erudición de Funes se construye desde un lugar de enunciación distinto respecto de la academia europea o estadounidense (representada por Londres y Nueva York). Funes se constituye en un sujeto que dice su discurso y sitúa su saber en un lugar periférico: un “pobre arrabal sudamericano”. Se trata de una cultura de la pobreza ubicada no en los espacios de la modernidad hegemónica (en esas “avenidas urgentes” e impersonales, a las que alude sutilmente Borges), sino en los bordes. Hay un concepto de Silviano Santiago (2000) que me parece esencial para comprender, a cabalidad, el carácter

antropófago de la escritura borgeana: el “entrelugar”, un espacio no fijo, vale decir, oscilante desde el cual habla el sujeto de la enunciación. El pensador brasileño considera que allí radica uno de los rasgos fundamentales de la cultura latinoamericana:

La mayor contribución de América Latina a la cultura occidental viene de la destrucción sistemática de los conceptos de *unidad* y *pureza*: estos dos conceptos pierden el contorno exacto de su significado, pierden su peso opresor, su signo de superioridad cultural, a medida que el trabajo de los latinoamericanos se afina, se vuelve eficaz. América Latina instituye su lugar en el mapa de la civilización occidental gracias al movimiento de desvío de la norma, activo y destructivo, que transfigura los elementos acabados e inmutables que los europeos exportaban al Nuevo Mundo (Santiago, 2000, pp. 67-68).

Borges hace suya la cultura europea, pero la canibaliza, de esa manera le quita el signo de superioridad a la cultura occidental, pues ya no tiene el peso opresor que se observa en las políticas colonialistas. Así, se convierte en un crítico del etnocentrismo, hecho que se puede observar en el cuestionamiento que realiza de las propuestas despectivas de Américo Castro respecto del castellano rioplatense.

## **B) OCTAVIO PAZ COMO ANTROPÓFAGO DE LA CULTURA**

Si Borges se distancia de Américo Castro y subraya su condición de latinoamericano, Octavio Paz, por su parte, afirma de modo contundente:

Mis puntos de vista son los de un poeta hispanoamericano; no son una disertación desinteresada, sino una exploración de mis orígenes y una tentativa de autodefinition indirecta. Estas reflexiones pertenecen a un género que Baudelaire llama *crítica parcial*, la única que le parecía válida (Paz, 1985, p. 33).

Considero que Paz canibaliza dos componentes de la cultura occidental: el simultaneísmo discursivo y el verso endecasílabo. Para verificar nuestra hipótesis recurriré al análisis de algunas ideas de *Los hijos del limo* y de

algunos poemas de Paz. Precisamente, en *Los hijos del limo*, el escritor mexicano afirma lo siguiente:

El simultaneísmo de Apollinaire no fue un simultaneísmo al pie de la letra. No podía serlo. Fue un compromiso, como el de Cendrars. El poema sigue siendo una estructura verbal, lineal y sucesiva pero que tendía a dar la sensación —o la ilusión—de la simultaneidad (Paz, 1985, p. 106).

La coherencia de la obra de Paz es notable, pues sus ensayos literarios entran en correlación con su poesía. Por ejemplo, *El laberinto de la soledad* encuentra su correlato poético en *Piedra de sol* respecto de la búsqueda de la identidad mexicana, entendida no como una unidad estática, sino como una diversidad de voces en el transcurrir histórico de América Latina.

En *La estación violenta*, Paz emplea el simultaneísmo discursivo para representar el mundo prehispánico y, en particular, un centro ritual de la cultura azteca: Teotihuacán. En otras palabras, el poeta mexicano practica una antropofagia de la cultura: se nutre de un elemento de la cultura europea (el simultaneísmo discursivo) para construir un producto cultural nuevo. Leamos los siguientes versos:

*Cae la noche sobre Teotihuacán.*

*En lo alto de la pirámide los muchachos fuman marihuana,  
suenan guitarras roncadas.*

*¿Qué yerba qué agua de vida ha de darnos la vida,  
dónde desenterrar la palabra,*

*la proporción que rige al himno y al discurso,  
al baile, a la ciudad y a la balanza?*

*El canto mexicano estalla en un carajo,  
estrella de colores que se apaga,*

*pedra que nos cierra las puertas del contacto.*

*Sabe la tierra a tierra envejecida.*

Los ojos ven, las manos tocan.

Bastan aquí unas cuantas cosas:

tuna, espinoso planeta coral,

higos encapuchados,

uvas con gusto a resurrección,

almejas, virginidades ariscas,

sal, queso, vino, pan solar.

Desde lo alto de su morenía una isleña me mira,

esbelta catedral vestida de luz.

Torres de sal, contra los pinos verdes de la orilla

surgen las velas blancas de las barcas.

La luz crea templos en el mar (Paz, 1984, pp. 10-11).

El poema se desarrolla, simultáneamente, en dos planos marcados con distintos tipos de letra. En un caso se emplea la letra cursiva y en el otro, no. En el primer plano se habla de Teotihuacán e implica una búsqueda de la identidad mexicana comprendida, a cabalidad, como una pluralidad de elementos que interactúan entre sí: la pirámide azteca que se asocia con lo alto; los muchachos que fuman marihuana en lo alto de la fortaleza; el canto mexicano y la presencia de la tierra envejecida, asociada al mundo ritual prehispánico y espacialmente al estrato de lo bajo. En el segundo plano, por el contrario, vuelve a manifestarse la esfera de lo alto; pero predominan las

sensaciones visuales y táctiles, aunque se advierte también la presencia de las torres que remiten al universo de lo alto desde el ámbito de la religión azteca.

Paz emplea el simultaneísmo discursivo de Apollinaire desde una óptica distinta. La antropofagia cultural se evidencia en la manera como el poeta mexicano se apropia de un aporte occidental y lo reestructura creativamente a través de la noción de tiempo cíclico: “Mis pensamientos se bifurcan, serpean, se enredan, recomienzan” (Paz, 1984, p. 12). Los pensamientos semejan serpientes emplumadas sobre la base del pensamiento amerindio y dicha concepción se da en el contexto de un poema donde cobra relieve el simultaneísmo discursivo, tan caro a Guillaume Apollinaire.

Veamos el caso del verso endecasílabo de origen italiano e incorporado a la tradición española por Garcilaso de la Vega y Boscán en el ámbito del Renacimiento peninsular, aunque hay ciertos antecedentes en algunos textos del Marqués de Santillana. Como lo hemos sostenido en otro lugar (Fernández Cozman, 2010, 2014, 2015), Paz practica una poesía intercultural que trabaja en cuatro niveles: la lengua, la estructuración literaria, las estructura figurativo-simbólicas y la cosmovisión. En el estrato de la estructuración literaria, el poeta mexicano representa, mediante la sucesión de versos endecasílabos, en *Piedra de sol* el calendario azteca porque el poema:

está compuesto por 584 endecasílabos (los seis últimos no cuentan porque son idénticos a los seis primeros; en realidad, con ellos no termina, sino vuelve a empezar el poema). Este número de versos es igual al de la revolución sinódica del planeta Venus (...), que es de 584 días. Los antiguos mexicanos llevaban la cuenta del ciclo venusino (y de los planetas visibles a simple vista) a partir del día 4 Olín, el día 4 Ehécatl señalaba, 584 días después, la conjunción de Venus y el Sol y, en consecuencia, el fin de un ciclo y el principio de otro. (Paz, 1979, pp. 674-675).

Paz canibaliza el verso endecasílabo blanco sin rima de origen occidental y hace que reproduzca el tiempo cíclico tan caro a las civilizaciones azteca y maya:

En *Piedra de sol*, Paz en tanto autor textual construye un lector que tenga una concepción distinta de la lectura. Leer es regenerar el sentido del poema. Los primeros versos son los últimos de *Piedra de sol*. Por eso, el lector debiera concebir la lectura como un proceso donde el final remite al inicio y configura un ciclo cuyo final implica un recomenzar. No es que el poema hable del tiempo circular, sino que hace cosas. Desde el punto de vista pragmático, el lenguaje hace cosas. En ese sentido, el poema desea provocar una respuesta en el lector e influir en su comportamiento. El receptor se ve incitado a volver al principio y continuar con la lectura de manera casi indefinida porque todo final implica siempre retornar al inicio (Fernández Cozman, 2015, p. 109).

Hugo Verani cuenta los seis últimos versos que son los mismos con los que se inicia *Piedra de sol*, entonces señala que el poema tiene 590 versos.

Además, el investigador señala que:

La elaboración de *Piedra de sol* está íntimamente ligada al ritmo cósmico. La sensación de movimiento (río, viento, agua) se acopla a la inmovilidad (árboles) para recrear un espacio donde es posible 'ser eterno un instante'. El poema está escrito en una sucesión de 590 versos endecasílabos blancos, sin rima (los últimos seis repiten los seis primeros); los encabalgamientos y la versificación acentual dan flexibilidad al endecasílabo, por naturaleza, un verso discursivo, una forma apropiada para contar una historia (Verani, 2013, p. 90).

Si el verso endecasílabo era empleado por Garcilaso y Boscán en el contexto de una poesía renacentista de naturaleza antropocéntrica, Paz, por su parte, lo utiliza para reproducir el calendario azteca a través del escandido de los versos. No se trata de un poema prescindible. José Emilio Pacheco, en 1970, afirmaba que *Piedra de sol* "es hasta hoy la obra maestra de Octavio Paz y mientras exista la lengua española será uno de los grandes poemas de la literatura mexicana" (Pacheco, 2009, p. 260).

## CODA

Ni Jorge Luis Borges ni Octavio Paz son escritores de concepción eurocéntrica, sino que canibalizan la cultura occidental para producir una nueva cultura. No optan, como diría Vittorio Lanternari (1974), ni por la vulnerabilidad ni rigidez culturales, sino que apuestan por la plasticidad cultural que implica la construcción de creaciones literarias complejas y de enorme trascendencia que subrayan la especificidad de las culturas latinoamericanas en el mundo de hoy.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Andrade, O de. ([1928] 1991). Manifiesto antropófago. In Schwartz, J. *Las vanguardias literarias latinoamericanas* (pp.143-153). *Textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra.

Arduini, S (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia: Universidad de Murcia.

Borges, J.L. (1984). *Ficciones*. Bogotá: Editorial Oveja Negra.

Borges, J.L. (1999). *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza Editorial.

Campos, H de. (1983). Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. *Boletín Bibliográfico Mario de Andrade*, 44, 107-127.

Castro, A. (1941) *La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico*. Buenos Aires: Editorial Losada.

Fernández Cozman, C. (2010). *Sujeto, metáfora, argumentación*. Lima: Usil.

Fernández Cozman, C. (2014). *Fulgor en la niebla*. Lima: Usil.

Fernández Cozman, C. (2015). *El cántaro y la ola. Una aproximación a la poética de Octavio Paz*. 2da. edición. Huarás: Killa Editorial.

Lanternari, V. (1974). *Antropologia e imperialismo e altri saggi*. Torino: Einaudi.

Pacheco, J. E. (2009). Descripción de 'Piedra de sol'. In Santí, E. M. (Ed.). *Luz espejeante, Octavio Paz frente a la crítica* (pp. 260-271). México, D.F.: Universidad Autónoma de México y Era.

Paz, Octavio (1979). *Poemas (1935-1975)*. Barcelona: Seix-Barral.

Paz, Octavio (1984). *La estación violenta*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Paz, O. (1985). *Los hijos del limo. Vuelta*. Bogotá, Ed. Oveja Negra.

Santiago, S. (2000). El entrelugar en el discurso latinoamericano. In Amante, A, Sússekind, F & Garramuño, S. (Ed.). *Absurdo Brasil: polémicas en la cultura brasileña* (pp. 61-78). Buenos Aires: Biblos,

Verani, H. J (2013). *Octavio Paz: el poema como caminata*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.