El Realismo Mágico: génesis, evolución, confusión

Saúl Hurtado Heras

Unidad Académica Profesional de Amecameca UAEM

Introducción.

Las discusiones actuales surgidas sobre el realismo mágico son producto inculcable de confusiones sobre el tópico. Hablar del tema en las circunstancias actuales implica una cierta desconfianza en diversas dimensiones. Por un lado, las continuas relaciones indiscriminadas que se hacen del realismo mágico y lo real maravilloso latinoamericano; y por otro, porque pareciera que el realismo mágico *fue* un tipo de literatura que caracterizó las aspiraciones latinoamericanas de los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, en una continua búsqueda de la identidad.

El objeto fundamental del presente escrito es poner de manifiesto diferentes acepciones y adecuaciones que se hicieron de la expresión, desde que fue acuñada por primera vez en 1925. Consecuentemente, hay la intención de propiciar un espacio para la discusión sobre el tema, de tal suerte que con el tiempo se convierta no en una simple fórmula, sino en una expresión que permita valorar en su amplia dimensión el carácter de las producciones artísticas latinoamericanas y del contexto en que se inscriben dichas producciones artísticas. Si bien debe tenerse presente que la literatura latinoamericana contemporánea no puede comprenderse sólo con una apretada fórmula como el realismo mágico, también es cierto que hay muchos rasgos que desde esa perspectiva pueden conocerse mejor. Nuestra época finisecular, de confluencia entre las formas tradicionales y modernas del desenvolvimiento cultural, no puede postergar la utilidad que la literatura del realismo mágico ofrece para valorar el aporte de la literatura latinoamericana desde una concepción estética y filosófica, histórica y social.

Fue el alemán Franz Roh quien en 1925 empleó por primera vez la expresión realismo mágico para calificar la pintura postexpresionista europea. Actualmente, el término es casi etiqueta exclusiva en el campo de la literatura, específicamente de la literatura latinoamericana de los últimos tiempos. Sin embargo, no hay consenso en la exclusividad. Hayal menos una corriente italiana

encabezada por Massimo Bontempelli que lo enfoca a la producción de aquel país (González, 1974 y Champi, 1983: 24). Corre por allí también un artículo de J. Rubia Barcia que pretende extrañamente ver el drama *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca como texto mágico realista. Sin embargo, lo que Barcia hace a fin de cuentas es comentar las generalidades realistas y metafóricas del texto, sin un mínimo acercamiento al realismo mágico (Rubia, 1973).

En América Latina, quien lo empleó por primera vez fue Arturo Uslar Pietri, en 1948, aunque según la versión de Enrique Anderson Imbert, ya por 1928 había escuchado la expresión en una tertulia en Argentina. Pero este dato no ha encontrado trascendencia (Anderson Imbert, 1975). Fue Angel Flores quien lo acuñó en forma definitiva mediante una conferencia dictada en 1954 en Estados Unidos.

A partir de Flores, muchos fueron los críticos que indiscriminadamente emplearon la expresión en la crítica latinoamericana.

Vistos de cerca, en cada uno de los trabajos iniciales se advierte la diversidad de direcciones a que apuntan los autores con la fórmula “realismo mágico”. Es indudable que todos se refieren a un tipo de realismo, pero con matices particulares. Para Franz Roh, la expresión está relacionada con el pensamiento racionalista europeo de la época. Dice que desde que la “vida” de la máquina ha sido investida de un valor estético, “desde que el hombre racional, el ensamblador de la lógica, ha sido considerado como capaz de máxima expresión, se ha iniciado una nueva concepción del mundo, pseudomecanicista que, si no quiere entender el universo como un mecanismo, del que somos una rueda, concibe por lo menos la vida como una confluencia del espíritu con un mecanismo exterior” (Roh, 1927: 28). Con ello, Roh se refería, como páginas más adelante lo pondrá en claro, a un mundo posible (sugerido concretamente en las artes plásticas), no precisamente a un mundo real. Por su parte, Arturo Uslar Pietri se refiere a un tipo de literatura venezolana que a falta de una mejor denominación puede llamarse realismo mágico (Uslar Pietri, 1958: 287).

Esta noción en Uslar Pietri se identifica en lo general con el punto de vista de Angel Flores. Ambos se refieren a un tipo de tratamiento literario que los escritores de los últimos años proponían como reacción a los estereotipos viciados. El “realismo mágico”, según la proclama de Flores, revelaba la preocupación por constatar una “nueva actitud” del narrador ante lo real. En ese momento no se pensaba en los mecanismos de construcción de otro verosímil. La crítica no iba más allá del “modo de ver” la realidad. Y ese modo extraño, complejo, muchas veces esotérico y lúcido era identificado genéricamente con la magia (Cfr. Chiampi, 1983: 22). Otros rasgos característicos que Flores encuentra en la literatura mágico realista son: rechazo al “senti-

mentalismo empalagoso”, búsqueda de la precisión y lo escueto, argumentos lógicamente concebidos (o coherentes o proyectados sobre una perspectiva infinita) y, finalmente, el virtual lector (sofisticado, no popular) (Ángel Flores, 1985).

La concepción de la realidad propuesta por Carpentier con lo “real maravilloso americano” en 1948 como artículo periodístico en *El Nacional* de Caracas, y en 1949 como prólogo a *El reino de este mundo*, dista mucho de la entendida por Roh y por Flores. Para Carpentier es claro que la realidad americana es, sin más, *americana*. Es una particularidad en la que confluyeron distintas culturas precolombinas y posteriores a la Conquista. Este fenómeno generó un espíritu en el actual americano, de tal suerte que sólo él -en la consideración de Carpentier- puede asimilar en su totalidad las peculiaridades americanas.

La disensión de Carpentier con el surrealismo, con el que había simpatizado poco antes, le hace entender que América toda es una “maravillosa realidad” (“¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso?” -dice en algún momento).

Lo real maravilloso vivido por el americano (“Lo real maravilloso se encuentra a cada paso en las vidas de los hombres que inscribieron fechas en la historia del Continente”) hace que la literatura americana no consista sólo en una artimaña literaria, aburrida “como cierta literatura onírica ‘arreglada’ “. La latinoamericana, en cambio, surge sin ningún truco, espontáneamente.

El Realismo Mágico y lo Real Maravilloso. El otro problema de fondo

¿Realismo mágico y lo real maravilloso se refieren indistintamente al mismo concepto? De no ser así, ¿Qué elementos entrañan las diferencias? ¿Es el realismo mágico exclusivo de la literatura latinoamericana?

La influencia que tuvieron las dos expresiones llega al grado de que hay autores que proclaman a Carpentier como el autor del realismo mágico. Suzanne Jill Levine, por ejemplo, le atribuye a Alejo Carpentier el haber introducido el concepto “realismo mágico”. Sólo que -agrega- fueron Asturias, Rulfo y Gabriel García Márquez quienes lo pusieron en práctica realmente (Jill Levine, 1970: 566). Implícita o explícitamente todos ellos asumen que “realismo mágico” y lo “real maravilloso” significan lo mismo. Al parecer fue Fernando Alegría el primero en haber asociado el realismo mágico a lo real maravilloso (Alegría, 1976: 90-121). Actualmente, las reflexiones sobre el tema tropiezan a cada rato con la fusión de las dos expresiones en una sola. Carlos Fuentes ha afirmado: “*El general en su laberinto* de Gabriel García Márquez logró cerrar,

con cicatriz histórica, las heridas manantes del llamado ‘realismo mágico’ que inventado por Alejo Carpentier se ha aplicado indiscriminadamente como etiqueta a demasiados novelistas hispanoamericanos” (Fuentes, 1992: 24).

Por su parte, Jaime Valdivieso no vacila en identificar lo real maravilloso de Carpentier con el realismo mágico. Valdivieso distingue entre “realismo mágico” y “realismo fantástico”. En Valdivieso, el realismo mágico se identifica con lo real maravilloso carpenteriano (Valdivieso, 1975: 65).

Por ese estilo corren muchas afirmaciones en tomo al realismo mágico.

Veamos más de cerca el problema: Cuando Carpentier escribe lo que más tarde sería el prólogo a *El reino de este mundo*, la fórmula de Roh tenía varios años de existencia. Por el contenido de ambos textos, nos percatamos de inmediato que los dos se refieren a un tipo especial de realidad descrito en el arte. Es diferente la percepción de la realidad en ambos. Mientras que Roh apela a la comprensión racionalista para asimilar una realidad cotidiana o misteriosa, Carpentier toma como punto de referencia dos elementos fundamentales:

- a) La propia naturaleza americana.
- b) El carácter mítico de la cultura americana.

Es claro que no hay en Carpentier referencia alguna a la realidad descrita por Roh. Más tarde, en forma extraña, se atraviesa la expresión de Angel Flores quien sin una aclaración del origen la emplea para caracterizar el trabajo de escritores cuyas obras reflejaban un tratamiento literario especial.

La lectura del texto de Flores, válida quizá en su momento, aporta muy poco a lo ofrecido por Carpentier. En la generalización de documentos del realismo mágico, nunca incluye a Alejo Carpentier.

Lo que extraña de Flores es que si como mágico realista debía considerarse todo escritor que rompiera con los cánones agotados de la literatura social y de denuncia, Carpentier esté ausente como escritor.

En esta confusión provocada por las dos expresiones ni el propio Carpentier tenía una idea de lo que más tarde podría definir las particularidades en lo real maravilloso y el realismo mágico. Sin dejarse seducir por la fórmula alemana ‘en boga, él expresó en otro ensayo posterior al “Prólogo”: “Yo hablo de lo real maravilloso al referirme a ciertos hechos ocurridos en América, a ciertas características del paisaje, a ciertos elementos que han nutrido mi obra”. Para Franz Roh, en cambio, Carpentier dejaba lo inverosímil: “aquello es realismo mágico porque es una imagen inverosímil, imposible, pero, en fin, detenida allí” (Carpentier, 1987, 114).

Si tomamos como punto de partida estas últimas palabras del escritor cubano para valorar textos como *Hombres de maíz*, de Miguel Angel Asturias,

notamos poca relación entre los elementos contenidos en la obra del escritor guatemalteco y las características del paisaje descritas por el autor de *El reino de este mundo*, ya que el mayor valor de *Hombres de maíz* no radica en la descripción paisajística, sino en un conjunto de manifestaciones inconscientes de la cultura latinoamericana.

Quizá sin percibirlo entonces, con lo expresado sobre lo real maravilloso, Carpentier se refiere a dos cosas a la vez. Por un lado, lo real maravilloso relata las peculiaridades físicas y geográficas cotidianas del mundo americano; insólitas y extrañas para la comprensión europea. Por el otro, lo real maravilloso se refiere a la cosmovisión americana, más apegada a una visión mítica del universo, regido por leyes no siempre idénticas a la mirada racionalista europea.

Sin embargo, por el peso de las afirmaciones, pero sobre todo, por la realización de un proyecto estético-cultural carpenteriano, percibimos que el mayor interés está centrado en un aspecto de lo real maravilloso americano: el geográfico.

Los pasos perdidos (1953), novela posterior a *El reino de este mundo* es quizá la mejor muestra de lo real maravilloso americano en esta modalidad geográfica. El protagonista de la novela encuentra lo maravilloso a cada paso, adentrándose en la selva americana, la cual había provocado mucho antes el asombro de los conquistadores europeos. En *Los pasos perdidos*, Santa Mónica de los Venados, el lugar donde emerge una cultura ajena a los códigos de la civilización, está, según las palabras del protagonista, en los orígenes mismos de la creación y a tres horas de vuelo del “progreso”. La numeración de aspectos maravillosos está ligada, como lo ha consignado Leonardo Padura Fuentes, con lo real maravilloso geográfico (Padura, 1989). Este último es, al parecer, el más exhaustivo estudio sobre lo real maravilloso americano.

A este real maravilloso como la virginidad del paisaje, la magia de la vegetación tropical, “la obscena promiscuidad de ciertos frutos”; el palacio de Sans-Souci, la Ciudadela La Ferrière, la figura misma de Henri Christophe, “Monarca de increíbles empeños -Dice Carpentier-, mucho más sorprendente que todos los reyes crueles inventados por los surrealistas, muy afectos a tiranías imaginarias, aunque no padecidas” se refiere Carpentier en el “Prólogo”. Pero también señala otro rasgo de lo real maravilloso que apela al recurso de la fe. En este último se trata de “una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad”, percibido en virtud de una exaltación del espíritu. Tal es el caso de Mackandal, que inspiró una fe colectiva en sus coterráneos, quienes le atribuyeron poderes licantrópicos.

En el “Prólogo” hay una flagrante contradicción observada ya por Leonardo Padura Fuentes y Roberto González Echevarría (Padura, 1994; González Echevarría, 1974: 37). El recurso de la fe, como procedimiento imprescindible para la sensación de lo maravilloso, le hace perder de vista a Carpentier que para percibir “ciertas características del paisaje” no es necesaria la existencia de la fe, pues como señala Padura Fuentes, “La fe no es el presupuesto indispensable para percibir lo maravilloso, sino para vivirlo sin que sea tal: ni maravilloso ni extraordinario” (Padura, 1994: 32-33). Por lo tanto, suponer, como lo hizo Carpentier, que lo maravilloso existe en América es adoptar una (falsa) perspectiva europea (Véase González Echevarría, 1974: 39).

Aunque el “Prólogo” contiene elementos que recurren a la fe (el milagro, por ejemplo), la mayor carga de aspectos citados se refiere al paisaje, al carácter de un medio ambiente que hizo reconocer a Hernán Cortés en sus cartas la imposibilidad de describirlo con exactitud por no encontrar las palabras adecuadas para hacerlo. Y como igualmente sostiene Gabriel García Márquez, en el sentido de que la literatura carece de vocablos para describir la desmesurada realidad latinoamericana (García Márquez, 1984: 176).

Vemos pues que Carpentier se refiere a una realidad con dos modalidades:

- a) Peculiarmente geográfica, de difícil asimilación por la cultura europea (Véase también García Márquez, 1984).

- b) Peculiarmente mítica (su base es la presencia de la fe, la convicción en la existencia de una suprarrealidad no asimilada mediante los recursos ordinarios de la percepción) (Cfr. también Márquez Rodríguez, 1982: 27-82).

El resultado de comprender estas dos modalidades como una sola es la extrañeza cuando se quieren localizar las similitudes mágico realistas entre textos como *Hombres de maíz* de Miguel Angel Asturias, *El reino de este mundo* y *Los pasos perdidos*, de Alejo Carpentier, *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo y *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez. En general, todos ellos caben en lo real maravilloso carpenteriano. La diferencia fundamental es que unos se orientan con mayor claridad hacia una modalidad; otros, a la otra.

Los pasos perdidos es eminentemente geográfica; *Pedro Páramo* y *Hombres de maíz* relatan fundamentalmente el carácter mítico de la cultura latinoamericana. Algunos de ellos refieren ambas (*El reino de este mundo* y *Cien años de soledad*), aunque su peso específico las define en la segunda modalidad.

De las dos posibilidades anteriores podemos entender distinciones de matiz que definen a lo real maravilloso, por un lado, y al realismo mágico por el otro.

Lo maravilloso, identificado en las declaraciones de Carpentier con lo insólito, lo extraño, supone la existencia de una realidad maravillosa (peculiar en sus procesos históricos sociales y en sus comportamientos naturales que puede ser o no independiente de la conciencia del hombre) ya sea a nivel personaje ficticio, del artista- creador o del receptor (Padura, 1994: 35). En este caso, siempre se circunscribe en el ámbito de una geografía específica que puede ser o no típicamente americana. Según lo ha mostrado Alexis Márquez Rodríguez, la realidad maravillosa puede darse en diferentes ámbitos: La Naturaleza, el Hombre y la Historia. Por eso es equívoco, dice Alexis Márquez, creer que lo real maravilloso es exclusivo de América Latina. Lo Real Maravilloso puede darse, como de hecho se da, en cualquier época, en cualquier cultura y en cualquier lugar. Sólo que, junto con Carpentier, Márquez Rodríguez entiende que América es un mundo *esencialmente* maravilloso (Márquez Rodríguez, 1982: 51 y 55). Aquí nos referimos a la primera modalidad predominante en el “Prólogo”. También es la que predomina en el ensayo de Gabriel García Márquez. Para éste último, en América Latina y el Caribe, los artistas han tenido que inventar muy poco. Al contrario, sus esfuerzos descansan en hacer creíble su realidad. “Toda nuestra historia, -agrega García Márquez- desde el descubrimiento se ha distinguido por la dificultad de hacerla creer” (García Márquez, 1984: 175). Esto significa, dice, que la literatura todavía carece de palabras para describir la desmesurada realidad del continente americano.

Para comprender el carácter de lo real maravilloso en América, las declaraciones del escritor colombiano cobran singular importancia. Consideremos los siguientes ejemplos:

Cuando se habla de un río -dice García Márquez-, lo más que puede imaginar el lector europeo es algo tan grande como el Danubio (de 2,790 Km). Es difícil que se imagine, si no se le describe, la realidad del Amazonas (de 5, 500 Km de longitud).

Igualmente, cuando nosotros escribimos *tempestad*, los europeos piensan en relámpagos y truenos, “*pero no es fácil que estén concibiendo el mismo fenómeno que nosotros queremos representar*” (García Márquez, 1984: 176. El subrayado es mío).

De estos hechos, García Márquez considera necesario crear todo un sistema de palabras nuevas para el tamaño de nuestra realidad. Sostiene que en todos sus libros no hay una sola línea que no tenga su origen en un hecho real. Como ejemplo cita el estigma de la cola de cerdo en *Cien años de soledad*:

Yo hubiera podido recurrir a otra imagen cualquiera, pero pensé que el temor al nacimiento de un hijo con cola de cerdo era la que menos probabilidades tenía de coincidir con la realidad. Sin embargo, tan pronto como la novela empezó a ser conocida, surgieron en

distintos lugares de las Américas las confesiones de hombres y mujeres que tenían algo semejante a una cola de cerdo. En Barranquilla, un joven se mostró en los periódicos: había nacido y crecido con aquella cola, pero nunca lo había revelado, hasta que leyó Cien años de soledad. Su explicación era más asombrosa que su cola: 'Nunca quise decir que la tenía porque me daba vergüenza', dijo. 'Pero ahora, leyendo la novela y oyendo a la gente que la ha leído, me he dado cuenta que es una cosa natural'. Poco después, un lector me mandó un recorte de la foto de una niña en Seúl, capital de Corea del Sur, que nació con una cola de cerdo. Al contrario de lo que yo pensaba cuando escribí la novela, a la niña de Seúl le cortaron la cola y sobrevivió. Acompaño esa foto a esta ponencia, como homenaje a los racionalistas incrédulos que sin duda forman parte de la concurrencia (García Márquez, 1984: 178).

En otro momento, agrega García Márquez, una misión encargada hace menos de un siglo de elaborar el proyecto para la construcción de un ferrocarril transoceánico en el Istmo de Panamá, concluyó que el plan era viable, pero con una condición: que los rieles *no* se hicieran de hierro, que era un metal muy difícil de conseguir en la región, sino que se hicieran de oro. “Tanta credulidad en los conquistadores sólo era comprensible después de la fiebre metafísica de la Edad Media, y del delirio literario de las novelas de caballería” (García Márquez, 1984: 175-176). Hay más referencias de este tipo en el texto de García Márquez.

Por esa senda discurre la exposición de Alexis Jacques Stephen. Stephen entiende que el pueblo haitiano, como otros de origen negro, tiene una visión peculiar de la realidad sensible, del movimiento, del ritmo, de la vida. Por eso, el arte presenta en efecto la realidad con todo lo que tiene de insólito, de fantástico, de sueño, de media luz, de misterio y de maravilloso (Stephen, 1977-78: 81-82). Al igual que Carpentier, Stephen atribuye la sensación de lo maravilloso a una sensibilidad particular de la cultura. “El poseído de nuestra religión vudú -señala-, llega a veces a tomar un fierro candente con sus manos sin quemarse y lamerlo; sube alegremente a los árboles aún siendo anciano, logra bailar varios días y noches seguidos; masca y traga vidrio...” (Stephen, 1977-78: 83).

Estas declaraciones en el fondo conducen a comprender lo peculiar de lo real maravilloso al que Carpentier hace referencia. Para apreciarlo no es indispensable el recurso de la fe. Se trata de la exteriorización de una realidad exótica en sus comportamientos históricos, naturales, culturales.

La segunda modalidad supone la existencia de una realidad mágica de dimensiones míticas. Tiene un carácter subjetivo. Generalmente sólo existe en la conciencia de los hombres que la observan, de acuerdo con sus tradiciones, su cultura, su fe. En general, con su forma de entender el mundo. Aquí hay una inocultable relación con el inconsciente colectivo (Cfr. Alegría, 1976; acampo, 1974: 16-21), a nivel personaje, pero fundamentalmente

a nivel lector, que valida o naturaliza lo sobrenatural (vida de ultratumba, levitaciones, metamorfosis, curas milagrosas, creencias, etcétera). Esto es lo verdaderamente mágico; es lo que considero propio del realismo mágico. Estas diferencias entre el realismo mágico y lo real maravilloso han sido señaladas claramente por Leonardo Padura Fuentes (1994).

Al igual que la primera, esta segunda modalidad, intuita por el propio Alejo Carpentier, (aunque poco asumida en su programa estético cultural) no es exclusiva del latinoamericano. Alexis Jacques Stephen ha mostrado, con mayor claridad que otros, la mixtificada cultura latinoamericana, como confluencia inconfundible de una multiplicidad de culturas. De lo cual entendemos que el germen sigue presente en cada una por separado. Además, las expresiones literarias de otras culturas describen rasgos similares al realismo mágico que aquí señalamos. Podemos hablar entonces de un latente realismo mágico universal. Incluso la cosmovisión mágico realista está presente en manifestaciones no literarias a lo largo y ancho del orbe. Ernesto De Martino, por ejemplo, se ha ocupado de indagar diversas expresiones de lo mágico en la cultura occidental, con lo que confirma la existencia de lo mágico (acientífico) como algo quizá sofisticado pero real (Martino, 1985).

Sin embargo, es posible analizar los rasgos característicos, eso sí, del realismo mágico latinoamericano.

Al hablar aquí del realismo mágico en este trabajo no me refiero al concepto acuñado por Franz Roh. Se trata, como lo he señalado con anterioridad, de un tipo de literatura que expresa una concepción mágica del universo a través de mitos, costumbres, tradiciones, supersticiones, etcétera. A fin de cuentas, describe una forma transracional de comprender el universo.

Entiendo el realismo mágico como una variante del realismo decimonónico. El realismo mágico, tal como queda asumido en este trabajo, no se refiere al mismo concepto carpenteriano de lo real maravilloso, aunque en su seno haya sido intuito. Es un tipo de lo real maravilloso relacionado no con la descripción de una cultura sofisticada, sino con un conjunto de expresiones subjetivas que tratan de entender el mundo.

No me ha parecido convincente el argumento de Chiampi para entenderlo como el “realismo maravilloso”, por una simple razón: Porque a Chiampi, su afán por estimar el hallazgo de Alejo Carpentier, la encierra en la misma problemática contenida en el “Prólogo”. Para Chiampi, a fin de cuentas, “realismo mágico” y lo “real maravilloso” americano son dos expresiones que se refieren al mismo concepto. Ambos pueden ser asumidos como el “realismo maravilloso”.

Una de las razones en Chiampi para negar lo mágico como componente de la expresión es -que la magia, “en su acepción corriente, es el arte o saber que pretende dominar los seres o las fuerzas de la naturaleza y producir, a través de ciertas prácticas y fórmulas, efectos contrarios a las leyes naturales” (Chiampi, 1983: 49). Se trata, dice, de una expresión perteneciente a otra serie cultural. Magia y creación poética son fenómenos complejos y de difícil estructuración. Por eso, es impropio el paralelo entre el modo de conocimiento, intención o ritual mágico con la poesía (Cfr. Chiampi, 1983: 53). Su afán por defender lo maravilloso, le hace expresar a Chiampi que la práctica mágica difiere del conocimiento científico; lo maravilloso, en cambio, sugiere la no contradicción del realismo maravilloso con lo natural. “Maravilloso es lo ‘extraordinario’, lo ‘insólito’, lo que escapa al curso diario de las cosas y de lo humano. Maravilloso es lo que contiene la *maravilla*, del latín *mirabilia*, o sea, ‘cosas admirables’” (Chiampi, 1983: 50 y 54).

La propia Irlemar Chiampi abre el camino a lo mágico como componente de nuestra fórmula. Su exposición que en nada difiere del concepto carpenteriano de lo real maravilloso, señala los puntos claves que interesa analizar en la novela del realismo mágico. Ese conjunto de manifestaciones del pensamiento prelógico anidado en los arquetipos de la cultura, no del todo desarrollado en el “Prólogo”, es lo que nos importa destacar en la novela latinoamericana del realismo mágico. ¿Puede la noción del “realismo maravilloso” o lo “real maravilloso americano” conducirnos a este fin?

La noción de realismo mágico que aquí se propone está mucho más vinculada a lo expuesto por Leonardo Padura Fuentes, con dos diferencias:

Primera: Padura Fuentes le niega a Carpentier el haber intuido lo mágico realista como parte de lo real maravilloso.

Segunda: (la más significativa) Padura Fuentes no otorga importancia al papel del lector en el dictamen y asimilación del realismo mágico. Apoyado en una declaración de Miguel Angel Asturias sobre el realismo mágico, Padura Fuentes atribuye responsabilidades al autor-narrador y a los personajes cuando distingue dos condiciones básicas para la existencia del realismo mágico. Por un lado, el punto de vista de los personajes que validan lo sobrenatural y lo mágico. Por el otro, la perspectiva culturalizada del autor que distingue lo que resulta insólito para resaltar su carácter singular (maravilloso). Sin embargo, en las palabras de Asturias (cit. por Padura, 1994: 34), como en las declaraciones de la mayoría de autores que hemos estudiado queda implícito el auxilio del lector para la interpretación de la realidad literaria y su consecuente taxonomía. Este hecho, consignado antes, es ignorado en las reflexiones de Padura. Por lo demás, sus aportes han sido de gran impor-

tancia. El rasgo más notable en su argumento, del que me he servido en esta reflexión, es la clara diferencia entre los caracteres del realismo mágico y lo real maravilloso americano. Sobre todo, el hecho de haber asumido que con el realismo mágico hay una relación de dependencia con una realidad mágica más que con una voluntad imaginativa del autor.

La indiscriminación de las dos modalidades citadas por Carpentier ha permitido, junto con las generalizaciones de Angel Flores, que textos como *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro y cuentos de Juan José Arreola, de Borges, incluso de Julio Cortázar sean des-acomodados en los archivos del realismo mágico. Por ejemplo, lo que Emmanuel Carballo considera que puede ubicar a Elena Garro en el realismo mágico es el manejo de una realidad afantasmada, desdibujada. Los hechos citados son: Personajes (Felipe Hurtado y Julia) que vuelan y escapan “como sombra y sueño” de sus perseguidores, o que caminan bajo la lluvia y no se mojan (Felipe Hurtado), o los que se convierten transitoriamente en piedras (Isabel Moncada). En estos casos -aclara Carballo- “el lector no protesta: asiste complacido a estas metamorfosis tan extrañas como absurdas. Desde las primeras páginas, el lector pierde su mundo razonable y se instala (lo instalan) en el mundo en el que todo es posible por obra y gracia de la imaginación” (Carballo, 1986: 507).

Definir un texto tajantemente muchas veces lleva riesgos considerables. En nuestro caso, si partimos de una generalización, es claro que mucha literatura producida en los últimos años en América Latina guarda ciertos elementos del realismo mágico o lo real maravilloso. Pero en pocas, el conjunto de elementos mágico realistas o real maravillosos domina la totalidad de la obra, o al menos gran parte de ella. Esta enorme diferencia no siempre considerada en las reflexiones críticas, ha desatado generalizaciones como las señaladas en el caso de Garro, Arreola, Borges, etcétera.

Para ser considerado mágico realista un texto no requiere que lo sean sus elementos en la totalidad. Basta con que la fuerza de ellos domine por sobre los demás. Así como sería imposible localizar un texto totalmente maravilloso, realista o fantástico, tampoco es de esperarse uno del realismo mágico. De la misma manera, el que un texto sea mágico realista no significa que la obra en conjunto de su autor sea propia del realismo mágico. Cuando decimos que García Márquez es un escritor mágico realista, nos referimos a que alguno o algunos de sus textos es o son mágico realistas. Sobre todo si la tendencia domina en el conjunto de la obra.

Por otro lado, las críticas hechas en tomo al realismo mágico pocas veces se acercan a la esencia del fenómeno; en general, ha sido el resultado de una endeble concepción sobre el tema. Hay, por ejemplo, un texto de

José Luis Sánchez Ferrer: *El realismo mágico en la novela hispanoamericana* (1990). En ese texto se hace una ubicación contextual de lo que bien puede ser el realismo mágico, pero no hay una discusión sobre el tema, mucho menos un análisis profundo de los elementos que pudieran constituir lo mágico realista de un texto literario. El resultado es que Ferrer logra sólo una revisión histórico sociológica de las obras que el considera mágico realistas. Por otro lado, en los círculos académicos es frecuente relacionar al realismo mágico con muertos y aparecidos. Este criterio, que tiene mucho de cierto, deja pendiente, sin embargo, el fondo de la literatura de muertos y aparecidos. Bajo este criterio, las *Historias de vivos y muertos* de Artemio Valle-Arizpe, por ejemplo, sería un texto mágico realista.

Hasta aquí ha quedado pendiente otro problema. Originalmente, el realismo literario y sus derivaciones se definen en general como función de las correspondencias establecidas entre la realidad social y la realidad literaria, es decir, todo queda resuelto en el plano de la historia,¹ de los hechos ocurridos.

En América Latina, el realismo mágico exige mirársele en otro plano, en el plano discursivo. Hay pues una reelaboración del “hecho real” que le da un matiz particular. Mediante tres instrumentos (estructuras literarias, lenguaje y estilo) (Cfr. Márquez Rodríguez, 1982: 49), el suceso, que bien puede ser extraído de la tradición oral, de la anécdota, es reelaborado por el escritor mágico realista latinoamericano, dando como resultado una obra producto de la relación simbiótica entre historia y discurso. Para el realismo mágico, no basta el hecho, sino la estrategia para presentarlo. Esto permite observar una clara diferencia entre las leyendas y tradiciones consignados por Valle-Arizpe en su texto citado y las obras que hemos considerado mágico realistas. En Valle-Arizpe hay una inocultable preocupación por anteponer las fuerzas del más allá con la lógica de los hombres. En sus historias está contenida una latente inquietud para ser vistas como hechos que exigen una explicación lógica o no. En todo caso están más vinculadas a lo que hemos consignado como fantástico.

En *Pedro Páramo* o en *Cien años de soledad*, las sensaciones son distintas. En estas dos novelas, la muerte es una simple prolongación de la existencia terrenal. Está ausente todo cuestionamiento por los encuentros entre los personajes “vivos” y los muertos en la novela de Rulfo; algo parecido ocurre en la novela de García Márquez. En *Pedro Páramo*, los personajes (muertos todos

1 Entendidos aquí Historia y Discurso como en la teoría de los formalistas rusos: Historia (o trama, o fábula) en el relato literario designa “lo que realmente ocurrió” (o lo que pudo haber ocurrido o podría ocurrir). El discurso (o argumento) designa “la forma en que el lector toma conocimiento de la historia” (Véase Todorov, 1987; Barthes, 1985; Beristáin, 1984)

según se entera el lector en la medida que sigue el hilo discursivo) asumen su muerte como algo cotidiano:

¿Oyes? *Allá fuera está lloviendo. ¿No sientes el golpear de la lluvia?*

-Siento como si alguien caminara sobre nosotros.

- Ya déjate de miedos. Nadie te puede dar ya miedo. Haz por pensar en cosas agradables porque vamos a estar mucho tiempo enterrados

(Rulfo, 1982: 79).

En *Cien años de soledad*, personajes como el primer José Arcadio Buendía, dialoga bajo el castaño con su víctima prudencio Aguilar, quien viene del más allá para compensar el abandono producto de su locura. En esa misma novela, el gitano Melquíades regresa después de muerto al mundo de los vivos porque “allá” se aburría de soledad; o bien, el lector atestigua los mensajes que los vivos envían a sus muertos por conducto de Amaranta Buendía Iguarán, próxima a morir.

Ni en *Pedro Páramo* ni en *Cien años de soledad* hay la preocupación por justificar tales acontecimientos. Los hechos son presentados en forma desinteresada, como parte de una totalidad en su conjunto cotidiana.

Por el contrario, en textos como *Historias de vivos y muertos*, lo primero que resalta es lo insólito y el misterio de los acontecimientos. Se trata de hechos, si bien frecuentes en la época en que se inscriben, no perfectamente ensamblados con la realidad cotidiana.

Algo más: la reelaboración del texto mágico realista se refleja en la peculiaridad discursiva. Una característica notable en estos escritores es el manejo de un lenguaje plagado de imágenes que le dan todo un giro. Bajo esta consideración, no es gratuito que Juan José Arreola, en entrevista con Emmanuel Carballo, haya dicho de Rulfo: “Rulfo ha hecho (...) una estampa trágica y atroz del pueblo de México. Parece tan real y es tan curiosamente artística y deforme. Los que somos de donde proceden sus historias y sus personajes vemos que todo se ha vuelto magnífico, poético y monstruoso” (Carballo, 1986: 474).

El juicio anterior, junto con el de Salvador Elizondo, corren por la misma línea. También Elizondo dice del autor de *El llano en llamas*:

(...) yo digo que él inventa el lenguaje y él insiste en que es el lenguaje que se habla normalmente en la región de los Altos de Jalisco o en otras regiones del estado. Entonces me parece que su modestia es demasiada para un artista, porque es imposible que las gentes hablen naturalmente con una afinación literaria tan marcada que no se nota. Yo he estado en Jalisco y nunca he oído hablar a nadie como en los cuentos de Rulfo, lo que pasa es que él trata la esencia de ese lenguaje y puede transcribirla a la escritura, que es el problema más

difícil que existe, el de transcribir un habla a un lenguaje literario y escrito y que conserva su condición de habla,... (Univ. de Guadalajara, 1989: 33).

La reelaboración (plano del discurso), sentida ya en *El señor presidente* (1946) (sin ser propiamente una obra mágico realista), mucho mejor lograda en *Hombres de maíz*, de Asturias, junto con la referencia a una cosmovisión propiamente latinoamericana, expuesta en las manifestaciones del inconsciente colectivo, es lo que le otorga a *Hombres de maíz* la grandeza que se mira en toda obra mágico realista. Para el realismo mágico, no es suficiente con la tentativa de verosimilitud. Va más allá; trasciende los límites del realismo, al que Macedonio Fernández reclama despegarse del tratamiento artístico cuando sostiene: «Las tentativas de alucinación de realidad en el realismo son eficaces, pero no auténticas; al contrario, parece que van directamente contra el arte que es por esencia lo sin realidad» (cit. por Bravo, 1988: 21).

Esta labor en el plano discursivo está ausente en *Historias de vivos y muertos* y en otros textos que pudieran impresionarnos en algún momento. Otros más, indiscutiblemente valiosos desde otro punto de vista, como el citado *Los recuerdos del porvenir*, de Elena Garro, si bien muestran un lenguaje y estrategia discursiva bastante parecidos al de los textos mágico realistas, adolecen en el plano de la historia de acontecimientos mágico realistas. El peso de los acontecimientos citados por Emmanuel Carballo al considerar a *Los recuerdos del porvenir* como texto mágico realista, queda prácticamente arrollado por el de situaciones de mayor relevancia de esa novela.

Hay también otras novelas más recientes (*La casa de los espíritus* de Isabel Allende (1982) y *Como agua para chocolate*, de Laura Esquivel (1989)) a las que la crítica les ha negado algún valor trascendental, sobre todo a la novela de Laura Esquivel.

Ambas novelas pueden considerarse propiamente textos mágicos realistas, aunque también debe advertirse que se trata de textos que distan de lograr la grandeza de los autores que hemos citado.

La casa de los espíritus, de Allende, parecida a las singularidades de *Cien años de soledad*, se estructura en una primera parte dentro de un marco mágico realista; en una segunda parte, este carácter es retirado para asumir prácticamente una modalidad realista con tendencia política.

A la luz de nuestras aclaraciones, el terreno del realismo mágico es habitado por una cantidad mucho menor de obras que desde hace tiempo han sido consideradas mágico realistas.

Si el camino hasta aquí recorrido se conformara en clasificar los textos, poco interés cobraría en su conjunto. Por fortuna, esta reflexión permite entender que es precisamente la novela del realismo mágico la que mayor realce

le ha dado a la literatura latinoamericana y, fundamentalmente, la que mejor expresa una visión contemporánea del mundo en América Latina. No es gratuito que los autores representantes del realismo mágico latinoamericano sean ya clásicos en nuestras letras, por razones conocidas a nivel universal. Miguel Angel Asturias y Gabriel García Márquez, premiados con el Nobel de literatura en 1967 y 1982, respectivamente; y Alejo Carpentier y Juan Rulfo, acreedores a varios reconocimientos de distinta naturaleza, son hoy por hoy, autores imprescindibles en las letras latinoamericanas.

Son principalmente esos autores quienes han hecho observar a Carlos Fuentes que la esencia de la literatura latinoamericana se encuentra en sus mitos (Fuentes, 1984). Eso se ha visto desde que pudieron rescatarse documentos de la tradición oral en las culturas precolombinas (*Popol Vuh*, *El libro de los libros del Chilam Balam*, los relatos aztecas, *El Rabinal Achí*, etcétera).

Por eso, en una cultura como la latinoamericana en la que, en el decir de Néstor García Canclini, “las tradiciones aún no se han ido y la modernidad no acaba de llegar” (1990: 13), la necesidad por mirar el pasado para comprender la ontología de sus hombres, es determinante. En esta tarea, las novelas del realismo mágico se convierten en una herramienta irremplazable por la oportunidad que brindan para conocer el rostro oculto soterrado bajo intereses de dominación cultural.

Bibliografía

- Alegoría, Fernando, 1976: *Literatura y revolución*, México: Fondo de Cultura Económica, Col Popular, No. 100.
- Anderson Imbert, Enrique, 1975: “‘Literatura fantástica’ ‘realismo mágico’ y ‘lo real maravilloso’” en Varios, *Otros mundos, otros fuegos. Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*, Michigan: Centro de Estudios Latinoamericanos, Universidad del Estado de Michigan.
- Barcia, Rubia J., 1973: “El realismo mágico en la casa de Bernarda Alba” en Ildefonso-Manuel Gil *Federico García Lorca*, Madrid: Taurus.
- Barthes, Roland y otros, 1985: *Análisis estructural del relato*, México: Premiá, Col. La red de Jonás
- Beristáin, Helena, 1984: *Análisis estructural del relato literario*, México: UNAM.
- Bravo, Víctor Antonio, 1988: *La irrupción y el límite*, México: UNAM
- Carballo, Emmanuel, 1986: *Protagonistas de la literatura mexicana*, México: SEP, Col. Lecturas Mexicanas, Segunda Serie, No. 48.

- Carpentier, Alejo. 1987: *Tientos y diferencias y otros ensayos*, Barcelona: Plaza Janés.
- Carpentier, Alejo, 1992: *El reino de este mundo*, Caracas: Monte Avila Editores.
- Chiampi, Irleamar, 1983: *El realismo maravilloso*, Caracas: Monte Avila Editores.
- Flores, Angel, 1985: *El realismo mágico en el cuento hispanoamericano*, México: Premiá,
- Col La red de Jonás.
- Fuentes, Carlos, 1984: *La nueva novela hispanoamericana*, México: Joaquín Mortiz.
- Fuentes, Carlos, 1992 *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, México: Fondo de Cultura Económica Col. Tierra Firme N° 303
- García Canclini, Néstor, 1990: *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México CONACULTA-Grijalbo, Col los noventa N° 50.
- García Márquez, Gabriel, 1984: "Fantasía y creación artística en América latina y el Caribe" en Pablo González Casanova, coord: *Cultura y creación intelectual en América Latina*, México: Siglo XXI
- González Echevarría, Roberto, 1974: "Isla a su vuelo fugitiva Carpentier y el Realismo Mágico" en *Revista Iberoamericana*, No. 66, Vol. XL, enero-marzo de 1974 pp. 9-63.
- Jill Levine, Suzanne, 1970: "'Lo real maravilloso': De Carpentier a García Márquez", en *Eco*, No 120, tomo XX/6, abril de 1970 pp. 563-576.
- Márquez Rodríguez, Alexis, 1982: *Lo barroco y lo real maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*, México Siglo XXI.
- Martino, Ernesto De, 1985: *El mundo mágico*, México: UAM.
- Ocampo, Aurora M., 1974: "Un acercamiento al realismo mágico" en *Manatí* No. 2, año 1, tercer trimestre de 1974 pp. 16-21.
- Padura Fuentes, Leonardo, 1989: *Lo maravilloso: creación y realidad*, la Habana: letras cubanas
- Padura Fuentes, Leonardo, 1994: "Realismo mágico y lo real maravilloso: Un prólogo, dos poéticas y otro deslinde" en *Plural*, No. 270, marzo de pp. 26-37
- Roh, Franz, 1927: "Realismo mágico Post expresionismo: Problemas de la pintura europea más reciente" en *Revista de Occidente*, Madrid
- Sánchez Ferrer, José Luis, 1990: *El realismo mágico en la novela hispanoamericana en el siglo XX*, España: Anaya.

- Stephen Alexis, Jacques, 1977-78: "Acerca del realismo maravilloso", en *Arte, sociedad, ideología*, No 4, diciembre-enero 71-86.
- Todorov, Tzvetan, (ant), 1987: *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México: Siglo XXI.
- Universidad de Guadalajara, 1989: *Rulfo en llamas*, México Universidad de Guadalajara..
- Uslar Pietri, Arturo, 1958: "El cuento venezolano", en *Letras y hombres de Venezuela*, Madrid: Ediciones Edime.
- Valdivieso, Jaime, 1975: *Realidad y ficción en Latinoamérica*, México: Joaquín Mortiz.