

1990

Realismo Mágico entre la modernidad y la postmodernidad: hacia una remodelización cultural y discursiva de la nueva narrativa hispanoamericana

Emil Volek

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Volek, Emil (Primavera 1990) "Realismo Mágico entre la modernidad y la postmodernidad: hacia una remodelización cultural y discursiva de la nueva narrativa hispanoamericana," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 31, Article 3.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss31/3>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

**REALISMO MAGICO ENTRE LA MODERNIDAD Y LA POSTMODERNIDAD:
HACIA UNA REMODELIZACION CULTURAL Y DISCURSIVA DE LA NUEVA
NARRATIVA HISPANOAMERICANA**

Emil Volek
Arizona State University

*Wenn man etwas Bestimmtes tun und erreichen will, so muss man sich auch proviso-
rische bestimmte Grenzen setzen. Wer aber
dies nicht will, der ist vollkommen wie der,
der nicht eher schwimmen will, bis er's kann. Er ist
ein magischer Idealist, wie es magische Real-
isten gibt. Jener sucht einer Wunderbewegung,
ein Wundersubjekt — dieser ein Wunderob-
jekt, eine Wundergestalt. Beids sin logisches
Krankheiten, Wahnarten, in denen sich aller-
dings das Ideal auf eine doppelte Weise offen-
bart oder spiegelt.¹*

Novalis, *Fragmente*, No. 576, Dresden, 1929, p. 222.

En los siguientes apuntes queremos volver sobre el tema del 'realismo mágico'. Bajo su bandera se suele reunir las obras más importantes de la narrativa hispanoamericana entre los años cuarenta y setenta. Para muchos, este concepto se ha convertido en sinónimo de la "nueva narrativa".² Otros lo han aplicado a cualquier obra literaria que mezclara lo que los críticos entendían como "la realidad" y "la fantasía", desde Cervantes en adelante, o hacia atrás [nota del lector: importante, Cervantes en el centro]. En ambas acepciones, se le ha manejado libremente, como una etiqueta aproximada según los intereses más variados y no siempre estéticos. Hacia el comienzo de los años setenta, el realismo mágico era una pasión popular. Algunos intentaron declararlo en

bancarrota ideológica o conceptual,³ otros, ya sin sutilezas académicas, pidieron su muerte a gritos.⁴ En fin, no se sabe por qué milagro del **vudú** se salvó del paredón intelectual. El tiempo y el razonable olvido han borrado esas especulaciones ardientes, y de a poco han vuelto a asomar algunas vindicaciones del sincrético concepto puesto en entredicho.⁵

Hoy nos parece particularmente extraño que se tuviera que negar un concepto histórico literario **americano** sólo porque sus presuntos tíos **eu-ropesos** pudieran haber guardado en las buhardillas también los iconos de Mussolini o de Stalin o sólo porque la crítica, como de costumbre, lo hubiera manejado mal.⁶ Con esta lógica, hablaríamos como los académicos de Lagado, sin lenguaje y, a lo mejor, sin lengua. Además, el abominable **pedigree** del término que se le había armado para justificar su ejecución sumaria sufría de cierta amnesia histórica.

Aunque, debido a sus muchos abusos, este término pueda parecer completamente inútil [nota del lector: subrayado, **inútil**], no podemos olvidarnos de la problemática *real* que está detrás de él, a saber, la literatura hispanoamericana caracterizada por ciertos rasgos y cualidades, que nos incumbe investigar. Replantear la validez del 'realismo mágico' significa examinar la literatura que está representada, bien o mal, por este término. Por supuesto, esta compleja realidad simbólica podría designarse de otra manera y por otro[s] concepto[s]. Si, pese a los anatemas y a los deseos piadosos, el realismo mágico se niega a desaparecer del panorama, es tal vez precisamente por la presión de la literatura que lo sigue reclamando en ausencia de un conocimiento, conceptualización y denominación mejor.

Para que el término de realismo mágico pueda tener algún destino más allá del uso metafórico, hecho del que algunos ya dudan, debe adquirir contornos más precisos. Por supuesto, no puede tratarse de establecer ninguna casilla fija, sea transhistórica o transnacional, sino de construir un modelo flexible, que permita tomar en consideración y conceptualizar también cierta "dispersión" de los hechos; pero siempre un modelo inscrito en un contexto histórico y cultural hispanoamericano y occidental.

La historia del término es harto conocida;⁷ pero es inexacta. Su origen no en Roh⁸ sino en Novalis y en la literatura romántica le da una perspectiva histórica e ideológica distinta, aunque esto no cambia en nada la vaguedad de su definición.⁹ Es sintomático que, en los fragmentos, Novalis se ocupe de la "magia" y del "idealismo mágico", y deje el significado del "realismo mágico" casi en cero, como una mera proyección negativa del otro término [nota del lector: en el realismo mágico, la proyección del "otro" se inscribe hasta en el significado original del concepto].

En cuanto a los protagonistas hispanoamericanos, dudamos que cuando Carpentier escribía el prólogo a *El reino de este mundo* [1949] ¹⁰ conociera el ensayo seminal de Borges sobre "El arte narrativo y la magia".¹¹ Ninguno de ellos se apoya en Roh. Si bien el punto de partida de ambos es la "realidad

mágica”, en Borges es la descrita por Frazer, mientras que en Carpentier es la de lo maravilloso surrealista y romántico aplicado a la realidad hispanoamericana. No sorprende que los dos proyectos apunten a cosas totalmente distintas.¹²

En cambio, en la crítica, Uslar-Pietri y Portuondo sí parten de Roh. En 1955, Flores canoniza esta línea, donde el “realismo mágico” tiende a confundirse con la literatura fantástica. En 1960, Alegría abre la discusión crítica a partir de Carpentier.¹³ En un afán de rectificar el supuesto desplante de Flores, Leal traza un movimiento contradictorio: si bien identifica el realismo mágico con el proyecto carpentieriano, lo redefine a éste en los términos propuestos por Flores.¹⁴ De cualquier forma, ninguno de los proyectos programáticos de los escritores ni las paráfrasis críticas llegan muy lejos.

En vista de este panorama, no tiene gran sentido dejarnos aprisionar por un supuesto significado original, porque el concepto no lo tiene. Si hubiera alguna duda, la nota con que Roh aclara el porqué del subtítulo de su libro es más que elocuente:

Sobre el título “realismo mágico” no ponemos ningún énfasis particular. Como el niño tenía que obtener un nombre verdadero, y “postexpresionismo” expresa sólo el origen y la relación temporal, añadimos el segundo título cuando el libro ya estaba hacía largo tiempo escrito. Nos pareció, por lo menos, más adecuado que el de “realismo ideal” o “verismo” o “neoclasicismo”, que sólo representan una parte de ese movimiento. Bajo “surrealismo” se entiende por el momento otra cosa. Con “mágico” en contraste con “místico” debería expresarse que el misterio **no penetra** en el mundo representado, sino que palpita tras él [lo cual se explicará quizás a lo largo del libro].¹⁵

Lo que nos proponemos bosquejar aquí es, pues, una revalidación sin cortapisas de un concepto “falso” y “construido” del realismo mágico;¹⁶ un concepto, por decirlo así, fabricado a su imagen no desde las afirmaciones historiográficas o programáticas, sino desde varios contextos culturales, y cuya única justificación estriba en que tenga cierta utilidad instrumental. Se trata de armar un modelo del realismo mágico que nos permita entender mejor la temeraria o culpable realidad sónica, literaria y extraliteraria, de su mundo referencial.

Comencemos por mirar el concepto mismo [notal del lector: **look and see** de Wittgenstein]: el ‘realismo mágico’, tal como nos lo encomendó Novalis y la crítica de la pintura postexpresionista alemana, es una denominación bipolar, ya por sí misma metafórica y ambigua, si no sincrética, paradójica y contradictoria. Porque, normalmente — o sea, desde ciertas normas —, “la realidad” y “la magia” se excluyen. En esta dificultad se incurre, en efecto, si se quiere entender el realismo mágico como un hecho de un solo plano, a saber, como un

“método”, una “actitud”, etcétera.¹⁷ En este caso, ‘realismo mágico’ no puede significar otra cosa que, digamos, “una mezcla de la fantasía y la realidad”, donde y cuando quiera que se encuentre en la literatura o fuera de ella.¹⁸ En el mejor de los casos, se sobreentiende una vaga postura epistemológica.¹⁹

Como esta concepción no aclara nada de específico ni en la literatura ni en la nueva narrativa, los críticos han intentado destacar algunos rasgos específicos, sea temáticos, estilísticos o técnicos en general [nota del lector: los procedimientos], que, según ellos, caracterizan las obras del realismo mágico;²⁰ pero estas tentativas han resultado poco satisfactorias.

Hay todavía otra importante consecuencia del transvasamiento de un término del dominio de las artes plásticas al de la literatura. La pintura postexpresionista presenta objetos y espacios, seres y enseres domésticos sencillos, cotidianos, pero envueltos en un aura de misterio. Es cierto que de una imagen más sencilla puede inferirse todo un mundo, tal como lo hace, por ejemplo, Heidegger a partir de los zapatos campesinos pintados por Van Gogh.²¹ Pero la narrativa y, en particular, la novela hacen significativamente más explícito este modelo del mundo. No pueden no hacerlo.²² Los “zapatos” serían, cuando más, sólo un “detalle” en un modelo de interacción social. La influencia de Roh sobre las definiciones del realismo mágico tiende a achatar su “realismo” y a borrar su dimensión de modelo del mundo.

Otra serie de equívocos se inaugura cuando se quiere entender el realismo mágico en el sentido de que la magia es “realidad” en algún lugar de este loco planeta. En esta dirección apunta otro término seminal, el de ‘lo real maravilloso’, inventado por Carpentier para el Caribe a partir de la mirilla surrealista.²³ Muchos de los intérpretes del autor cubano, menos discretos, nos querían convencer de que ya la mera captación de esa “realidad” en una obra de arte produce de por sí “realismo mágico”.²⁴ En estas interpretaciones, el concepto mismo de ‘realidad’ se maneja algo [nota del lector: ¿algo?] metafóricamente. Y se olvida también que lo real maravilloso americano, como quiera que se entienda, es sólo una materia prima de la creación artística, que puede ser plasmada de las maneras más diversas, en todos los registros y claves, desde los códigos iluministas y románticos hasta los vanguardistas y los que corresponden al propio “realismo mágico”.²⁵

Todas estas concepciones que hemos mencionado subsumen el realismo mágico y la literatura que representa en algo más general, o los identifican con alguna otra cosa. En el proceso, hacen abstracción de la estructura individual de las obras artísticas o, aún peor, la desfiguran [nota del lector: esto además del **misreading** común y corriente].²⁶

Para poder dar una respuesta más matizada, tenemos que analizar el problema desde sus principios [nota del lector: no **principium** sino **principia**]. En las discusiones hasta el momento, la crítica ha dirigido la atención casi exclusivamente hacia el aspecto “mágico” y en su definición ha buscado la clave de la solución. Pero ‘realismo mágico’ es un término sincrético, bipolar.

Tenemos que prestar igual atención a los dos miembros. Además, ¿qué implicamos cuando hablamos del realismo mágico en el contexto cultural hispanoamericano y occidental?

Vayamos por partes. ¿Qué significa la palabra 'realismo' en el concepto del realismo mágico? Pero esta pregunta está inmediatamente diferida [nota del lector: otra vez Derrida y su musiquita] por otra preliminar: ¿qué es el 'realismo' en el arte? Lo único que está claro es que el realismo no es ninguna "realidad", sea "real" o "mágica", sino que es un concepto estético. Que lo demás ya no es tan sencillo, lo demuestran las incesantes y estériles discusiones sobre las "riberas" y las "modalidades" del realismo y hasta sobre la pertinencia de plantearse este problema. ¿No está acaso todo arte relacionado de tal o cual manera con la realidad? ¿No es acaso todo arte realista? En uno de los primeros trabajos deconstructivistas de la poética contemporánea, Roman Jakobson estableció toda una paradigmática de las posibles posturas frente al realismo y se divirtió con revelar su relatividad histórica e ideológica.²⁷

El realismo en el arte se propone modelar "fielmente" su mundo referencial. Ese mundo puede ser, por ejemplo, los zapatos campesinos o todo un complejo mundo social balzaciano o faulkneriano. El primero es sólo un "detalle" en el segundo.

Frederico Engels lo ha expresado de manera clásica en una carta frecuentemente citada, dirigida a una curiosa señorita victoriana, M. Harkness: "Realismo, en mi opinión — escribe —, comprende además de la veracidad de los detalles también una representación verídica de los personajes típicos bajo circunstancias típicas."

En su gran obra, que sigue los avatares de la mimesis a lo largo de más de dos milenios de la cultura occidental, Erich Auerbach amplía en varios puntos el planteo de Engels:

The serious treatment of everyday reality, the rise of more extensive and socially inferior human groups to the position of subject matter for problematic-existential representation, on the one hand; on the other, the embedding of random persons and events in the general course of contemporary history, the fluid historical background — these, we believe, are the foundations of modern realism.²⁸

Es interesante observar hasta qué punto esta visión del realismo moderno está impuesta por el público que es su destinatario. Las clases medias y bajas se convierten en la medida del realismo: estas clases que han luchado por su dignidad social, exigen una representación seria de su vida diaria; infligen al arte su moral pública, victoriana; piden que su progreso hacia la hegemonía política se traduzca en una canonización alegórica en el mero centro de la nueva divinidad moderna, el "curso general de la Historia". El intento de enfocar, con la misma seriedad, las clases aún más bajas, las sociedades y las culturas "marginales", las minorías, es rechazado indignadamente como antirrealista

[notal del lector: “naturalista” en el mejor de los casos].

Pero no es nada fácil hacer un modelo de la realidad. Como la “realidad” incluso de un objeto sencillo es infinita, aun el modelo más realista es siempre un tajo y atajo: interpreta, escoge, jerarquiza aspectos y, en efecto, **crea** un simulacro de la realidad, tal y como **se cree** que ésta existe; **es un modelo de un simulacro**. Si el modelo de la realidad es un modelo de un simulacro, el realismo es un acto de fe [not del lector: y también ha tenido sus inquisidores y sus autos de fe]. Y, por ejemplo, “lo real maravilloso americano” no es la realidad americana, tanto menos **la** realidad, sino **uno de sus posibles simulacros**.

En el sentido más abstracto, un modelo propone una “imagen del mundo”. Según el simulacro del mundo referencial y la imagen de éste que se quiera dar, el modelo convoca los presupuestos científicos o metafísicos del conocimiento, las leyes naturales o sobrenaturales, los modos de vida social históricos o imaginarios.²⁹

Por un lado, el contenido concreto del modelo realista debería variar según la realidad social y cultural que enfoca, porque, en distintas sociedades o períodos históricos, existen distintas normas y expectativas que determinan — prefabrican — lo que puede pasar por “real”. Para evitar semejante escándalo de un realismo “ingenuo”, el realismo moderno busca un árbitro en la razón científica, que en el mundo moderno ha ocupado el lugar tradicional de la divinidad. Apoyado en tan poderoso aliado, el realismo crítico del siglo XIX se proclama como la ineludible culminación de la Historia y desde este inezpuñable nicho dictamina quién es su legítimo precursor y quién simplemente corrió mal.

En todos sus avatares, la mimesis crea un simulacro de lo “típico”, al que hay que entender no con el sentido de ‘lo costumbrista’ que esta palabra tiene en el contexto hispánico, sino como **lo representativo desde el punto de vista de la “máquina” social**. El realismo decimonónico pide un método científico para determinarlo. Como la sociología y la estadística no arrojan sino sólo precisamente el promedio gris, la triste mediocridad, la crítica pone en movimiento la ideología de la modernidad iluminista para salvar esta dificultad, haciendo surgir toda una teología en torno al héroe, conflicto y ambiente “típicos”.

Entre las vicisitudes del modelo, el simulacro de la realidad referencial y la teología de lo “típico”, la literatura que quiere ser una imagen fiel de la sociedad, inventa toda una “sociedad” según la mejor tradición literaria. En lugar de la realidad, se quedan sólo ciertos indicios convencionales que, bien o mal, hacen el “efecto de realidad”.³⁰

Lo “típico”, la seriedad y el ejemplarismo pedagógico despiden del realismo decimonónico todo humor, juego y erotismo. Detrás de la cátedra narrativa se sienta el omnisciente maestro iluminado, quien da vueltas a las grandes alegorías onto-teológicas del proyecto moderno. Y al alumno, con el palo.

En la cresta de su poder, el realismo, por creer ser infaliblemente el más próximo a la realidad, quería ser también la medida de las otras modalidades de la representación. Esta ilusión no duró mucho. En el dominio social y de las realidades simbólicas, la ciencia seguía siendo, cuando más, conjetural. Y su propio desarrollo desigual en distintos dominios específicos contribuyó a romper la ilusión de poseer una imagen global, equilibrada, totalizadora, de la sociedad. El realismo, siempre a la corrida detrás de los últimos suspiros científicos, se fragmentó en "realismos". Ultimamente, el modelo realista del mundo ha sido degradado a sólo uno entre los "mundos posibles".³¹

La imagen del mundo constituye el nivel más abstracto del modelo literario. Las investigaciones lógicas de los "mundos posibles" son lindas y orondas, pero de por sí aclaran poco: mientras se limitan a trasvasar la lógica modal al terreno del arte, saltan los niveles mediatizadores (el lenguaje y los sistemas modelizantes secundarios como, por ejemplo, la narración), los elementos constructivos (los "detalles" y los indicios de la realidad) y la dinámica histórica de los contextos culturales. Con todos estos otros elementos, el modelo se complica aún más, se hace **sincrético, dinámico y relativo**. En fin, ¿qué otra cosa puede ser frente a la infinita realidad en devenir?

El estructuralismo intentó homologar los distintos niveles, sometiéndolos a los rigores de la limitada lucidez de los modelos lingüísticos. Los resultados eran tan penetrantes como simplificadores, porque no sólo el mecanismo del lenguaje se proyecta sobre los otros niveles; también éstos impregnan el discurso y dejan en él inscritas sus señales. El discurso, sea literario o no literario, no es simplemente el lenguaje objeto de la lingüística sino ya un complejo **metalenguaje sincrético**.³²

Dejamos de lado la problematización introducida por el lenguaje (todo el escándalo de la "crisis del lenguaje"), porque rebasa los límites de este resumen; sólo notamos su presencia, porque es una parte importante del contexto cultural moderno. La narratividad, como sistema modelizante secundario del discurso, fue demarcada tradicionalmente por la "historia narrativa" (**story, récit**).³³ Para Viktor Shklovski, la historia narrativa está definida por el planteamiento de un conflicto y por su resolución.³⁴ Este proceso narrativo se asemeja llamativamente a la estructura de la mediación mítica entre los contrarios, tal como la bosqueja Claude Lévi-Strauss en su ensayo seminal sobre la estructura de los mitos.³⁵

Sin embargo, la mediación mítica también provee la historia narrativa tradicional con una apariencia de totalización y de un cierre ineludible. La experimentación en la narrativa moderna ha puesto en tela de juicio estos aspectos y la crítica postmoderna ha señalado tanto su carácter ilusorio y convencional, como también su índole peligrosa: la totalización y el totalitarismo son sólo distintos productos de la misma legitimación mítica.³⁶

Un modelo del realismo en el arte tiene que operar con varios niveles ontológicos y epistemológicos heterogéneos. Por un lado está el simulacro del

mundo representado y sus indicios: primero, tenemos los elementos constituyentes, ambientales, individuales, y su veracidad de detalle, o sea, los elementos omnipresentes, pero que no son suficientes para la definición completa del realismo; segundo, tenemos el modelado de la interacción social constituido por los personajes, conflictos y ambientes "típicos", o sea, que crean el simulacro de la "representatividad"; tercero, tenemos los supuestos epistemológicos más generales, las normas y las instituciones sociales que determinan el "horizonte de la expectación" frente a lo real. Por otro lado, están los recursos utilizados para la mediación: el lenguaje y los sistemas modelizantes secundarios. Ninguno de estos elementos puede caracterizar el realismo por sí solo. Pero hay más: todos estos componentes se convierten en abstracciones ininteligibles fuera de su contexto cultural.³⁷

Este planteo del realismo no resuelve tampoco [nota del lector: no resuelve] los mencionados problemas del relativismo histórico e ideológico de la percepción de ciertas realidades representadas o de ciertos medios de su representación como realistas o no realistas; pero permite tratarlos con más sentido, inscribiéndolos entre el modelo sincrético general y el contexto cultural histórico.

El contexto cultural del "realismo mágico" hispanoamericano es la literatura postrealista occidental, moderna y postmoderna.³⁸ El enfoque de las culturas que, desde el punto de vista de los centros hegemónicos, parecen ser "marginales", sean culturas "primigenias" o simplemente "retrasadas", produce un conflicto en la imagen del mundo: los supuestos epistemológicos válidos en esas culturas son incongruentes con los principios científicos racionalistas de la civilización occidental. El realismo latente, por ejemplo, la plasmación "seria" de la vida cotidiana indígena, lleva al absurdo. Pero lo que es "absurdo" desde un punto de vista, es "realidad" (simulacro de la realidad, dijimos) desde el otro. Lo interesante es que en la "fe", postulada por Carpentier para la captación de la "realidad maravillosa",³⁹ confluyen no sólo una postura realista "ingenua", como opuesta al descreimiento surrealista y a la razón científica en general, sino también la seriedad, con todo lo que implica de ciencia y erudición y de las mencionadas exclusiones. Por ejemplo, su realismo mágico permite los actos carnales, pero descarta el erotismo [nota del lector: lo descarna].

¿Cuáles son las "circunstancias típicas" en las novelas del realismo mágico? Es toda una gama de **conflictos sociales**. La problemática social no abarca sólo las viejas cuestiones de explotación, de desigualdad social y racial, de "violencia", o sea, los temas característicos del realismo tradicional, sino también los problemas más contemporáneos, o sea, existenciales, éticos y epistemológicos, en la medida en que éstos tienen alcance intersubjetivo. Y lo típico abarca también otras cuestiones importantes para la idiosincrasia de las culturas americanas, tales como la relación del hombre americano y la Historia (occidental, modernal), el choque de dos mundos, el mágico y el racionalista,

“moderno”, etcétera.

En otras palabras, el polo “realista” de las novelas del realismo mágico no lo constituye simplemente el hecho de que la magia sea realidad, o simulacro de la realidad, en algún rincón del planeta, sino también **conflicto social representativo**.⁴⁰ De ahí que el tema de estas obras no es, digamos, “el mundo espiritual indígena”, sino “el mundo espiritual indígena en la lucha contra las fuerzas de la explotación, el racionalismo y la modernidad” (ésta podría ser la “fórmula” temática de *Hombres de maíz*). Miguel Angel Asturias lo ha expresado con admirable claridad en una entrevista con Claude Couffon:

Mon réalisme est magique parce qu'il releve un peu du rêve tel que le concevaient les surréalistes. Tel que le concevaient aussi les Mayas dans leurs textes sacrés. En lisant ces derniers, je me suis rendu compte qu'il existe un réalité palpable sur laquelle se greffe une autre réalité, créée par l'imagination, et qui s'enveloppe de tant de détails qu'elle devient aussi 'réelle' que l'autre. **Toute mon oeuvre se développe entre ces deux réalités: l'une sociale, politique, populaire, avec des personnages qui parlent comme parle le peuple guatémaltèque; l'autre, imaginative, qui les enferme dans une sorte d'ambiance et de paysage de songe.**⁴¹

Ahora bien: ¿qué significa lo ‘mágico’ en el realismo mágico? Funciona como un enfoque particular, como una perspectiva de la desfamiliarización (**ostranenie**), en la terminología de Shklovski,⁴² de la mencionada problemática “realista”. Esta perspectiva mágica tiene distintos componentes importantes.

En primer lugar, como material que informa la perspectiva de la desfamiliarización se escoge el mundo de las culturas primigenias de los indígenas y de los negros, concretamente, el simulacro surrealista o vanguardista de su mágica “realidad”. Una variante menos etnocéntrica es el enfoque del mundo y de la cultura criolla popular, del campo y de la ciudad, surgida del barroco católico y del sincretismo colonial. Curiosamente, la modalidad etnocéntrica está más cargada de la herencia realista tradicional: la mencionada seriedad y las exclusiones que implica. Para la explosión de humor, juego y erotismo hay que esperar hasta el gran carnaval de la cultura criolla popular en *Cien años de soledad*.

La explotación del mundo de las culturas primigenias ha sido el rasgo más saliente [nota del lector: vendible] del realismo mágico hispanoamericano, porque parece ser el más original y típico — en el sentido costumbrista — del continente. Pero, es “original” y “típico”, ¿para quién? Irónicamente, la visión de la realidad hispanoamericana como “mágica” surge no sólo bajo la tutela de las vanguardias europeas [nota del lector: y a la sombra de los cafés parisinos], sino que está dirigida a un público extraño: la clase media de las ciudades y el lector occidental en general. En este sentido, el realismo mágico latinoamericano es un artículo de exportación cultural [nota del lector: ya lo dije]. Además, se dirige a un consumidor seguro: a la Europa siempre ávida de las maravillas

americanas.

En Europa occidental, que siguió [nota del lector: y sigue] como el árbitro supremo de la “bolsa de valores” en las letras hispanoamericanas, refleja el voto popular que fueran Asturias y García Márquez quienes ganaran el premio Nobel en la narrativa, mientras que un Borges o Cortázar se quedaron como eternos aspirantes. Siguiendo su largo ensueño con el “Nuevo Mundo”, Europa prefirió — y prefiere [nota del lector: me imita] — los “indios” a sus contemporáneos urbanos, que le resultan demasiado semejantes.

Sólo esta “deslectura” secular, asumida a veces por los propios americanos, que convierte América latina en un **kitsch** para consumo doméstico, puede tal vez explicar por qué las formidables sátiras filosóficas y visionarias de un Borges fueron achatadas e interpretadas como un inocuo juego de un “genio solitario” y de su fantasía, y por qué pudieron quedar eclipsadas por las más simples “historias de la abuelita”, que, dentro del mencionado horizonte de expectación, parecían mucho “más realistas” y afines a la supuesta “esencia” o “idiosincrasia” hispanoamericana.

Dentro de una perspectiva más americanista, sin embargo, el enfoque sobre el mágico mundo de las culturas primigenias o sobre la cultura popular criolla del campo y de la ciudad implica también un importante **viraje valorativo**: para el escritor, la mirada del indio, del negro o del hombre de pueblo [nota del lector: ¿y la mujer?] es **equivalente** y no inferior al hombre de la civilización “avanzada”, “moderna”. En Arguedas, la reivindicación emancipadora del indio está aún más complicada por su propio bilingüismo y por el plurilingüismo peruano.

Por un lado, esta emancipación artística tiene connotaciones democráticas y aun revolucionarias; por otro lado, participa de un movimiento histórico más amplio. El realismo mágico, que entra tan perfectamente en el horizonte de la expectación europea, es, paradójicamente, también una manifestación del desmoronamiento del eurocentrismo y es otro signo del actual malestar de la modernidad occidental. En esta situación y en la transfiguración artística particular, lo premoderno se ha convertido en uno de los primeros atisbos de la postmodernidad en Hispanoamérica.

En segundo lugar, el mundo mágico en cuanto material de la plasmación artística entra en simbiosis con las tendencias de la narrativa moderna y con los principios estéticos antimiméticos de la “vanguardia histórica”. También por este lado, el realismo mágico se inscribe en la Historia cultural. Por una parte, el mito autóctono lleva a cabo la tendencia de la narrativa moderna (desde Thomas Mann hasta Joyce) a interpretar la cotidianeidad contemporánea en términos de un mito subyacente, porque en las sociedades primigenias la cosmovisión mítica es la realidad cotidiana. Por otra parte, el mito, en cualquier forma, permite naturalizar el cuestionamiento de los códigos y contratos miméticos históricos, legados por la novela realista decimonónica.

El mito subyacente convierte las obras en complejas, densas y totali-

zadoras estructuras simbólicas. Por un lado, el texto del mito, como lo ha señalado Lévi-Strauss, sirve como un mediador en las situaciones humanas y sociales elementales: produce un simulacro de mediación, de resolución, de superación de los contrarios. Con su movimiento tripartito, el mito ensaya el vals de la futura dialéctica hegeliana y ofrece también, a su manera, un simulacro de la totalización. Por otro lado, las “palabras” (los mitemas) y la sintaxis narrativa (el **mythos**) del texto mítico son **los universales** de la narración. De manera que el **mythos**, la forma narrativa del mito, subyace, según Aristóteles, a cualquier narración con historia (**story, récit**). Por este carácter doblemente elemental, el mito es potencialmente **universal**.

El aspecto mítico tiene todavía otra importante implicación para el discurso narrativo. Frente a las alegorías modernistas y postmodernistas, que figuran como unas islas estáticas en medio de la corriente discursiva, el mito subyacente permea el discurso de cabo a rabo y nos obliga a leerlo simultáneamente sobre varios niveles del significado. La interpretación de la cotidianidad moderna por un arcaico texto mítico subyacente produce una tensión peculiar entre los niveles del significado y, así, desfamiliariza los dos polos.

Debido a la universalidad y a la desfamiliarización, la cosmovisión mítica indígena, negra o criolla se “desfolkloriza”. Carpentier plantea agudamente este problema cuando declara en una oportunidad: “De lo que he tratado en mi obra es de **des-exotizar** la literatura latinoamericana sin cortarles sus raíces. He intentado encontrar en ella los elementos universales.”⁴³ De esta manera, se evita el exceso del localismo costumbrista y del exotismo superficial [nota del lector: el Oriente modernista], pero se retiene lo suficiente como para abrir el apetito del público ávido de las Indias.

Por este lado de la totalización mítica y de las grandes proyecciones simbólico-míticas, el realismo mágico participa del grandioso proyecto moderno de la “novela totalizadora”, que fue abrazado y protagonizado, por ejemplo, por Mario Vargas Llosa en otras corrientes de la “nueva narrativa”, ya sin el andamiaje de la gran proyección simbólico-mítica.

Finalmente, tanto lo real como lo mágico son mediatizados por las técnicas narrativas más o menos experimentales. En este aspecto, el realismo mágico hispanoamericano es un “compañero de viaje” de las distintas fases de la experimentación vanguardista y postvanguardista, que se han manifestado en la narrativa europea e hispanoamericano desde los años cuarenta hasta la actualidad. El realismo mágico lleva la técnica experimental, el “estilo internacional”, como una marca de su modernidad.

En total, hemos separado cuatro elementos fundamentales del modelo del realismo mágico hispanoamericano por armar: 1. la gama tradicional y moderna de los conflictos sociales (el “realismo”); 2. los simulacros de las culturas indígenas, negras y populares criollas como el material preformado de la perspectiva mágica (“lo real maravilloso”); 3. la proyección simbólico-mítica

universal, totalizadora, de la cotidianeidad; y 4. las nuevas técnicas experimentales. En todos estos aspectos, el realismo mágico está anclado en las distintas facetas de la Historia cultural contemporánea y coparticipa de las distintas corrientes de la “nueva narrativa”.

Armemos el modelo. Los cuatro elementos mencionados crean en conjunto la primera modalidad, la más fuerte y completa, del realismo mágico. Si se pudiera quitar el rasgo valorativo del término, y bajo el riesgo de linchamiento por los expertos críticos, diríamos que, en este museo arquetípico de la plenitud, el realismo mágico bordea el **kitsch**.⁴⁴ *Al filo del agua, Hombres de maíz, El reino de este mundo, Pedro Páramo, Los ríos profundos, Cien años de soledad y José Trigo* representan cabalmente esta primera modalidad.

La pandilla de los cuatro elementos principales del realismo mágico no se encuentra siempre en conjunto, ni con la misma fisonomía ni intensidad. Si analizamos la gama de **neutralización** de los aspectos individuales, empiezan a configurarse otras modalidades del realismo mágico. Así, por ejemplo, una segunda modalidad aparece cuando en vez de un mundo mágico o folklórico completo se dan cabida sólo algunos elementos de la mitología indígena (como en *La región más transparente* o en *La muerte de Artemio Cruz*, o en “La noche boca arriba”) o sólo un clima mítico del continente (como en *Los pasos perdidos*).

La neutralización total de este aspecto nos lleva a los gemelos y los hermanos más urbanos del realismo mágico: a lo que podríamos llamar *realismo simbólico* más bien que ‘realismo fantástico’, porque esta corriente está apoyada sobre la proyección simbólico-mítica universal y totalizadora de la cotidianeidad y no simplemente en algunos detalles realistas o fantásticos de los objetos; o nos conduce directamente a la literatura *fantástica* (en el caso de que se neutralice también el conflicto social “realista”). El “realismo mágico” según Angel Flores, apoyado precisamente sobre los *detalles* realistas tal como se dan en la pintura postexpresionista, se extiende precisamente entre el realismo simbólico y la literatura fantástica. Representan el realismo simbólico *El señor presidente, El acoso, El astillero, Sobre héroes y tumbas, El siglo de las luces, 62. Modelo para armar, Cambio de piel, El obsceno pájaro de la noche* y los hermosos dinosaurios de la modernidad como *Rayuela, Paradiso* o *Terra nostra*, donde, a su vez, el realismo simbólico roza su brillante plenitud de *kitsch*; la narrativa fantástica la representan, a título de ejemplo, *Bestiario, Las armas secretas, Aura* o *Concierto barrocco*.

De manera semejante, si se llega a neutralizar por completo la gran proyección simbólico-mítica de la cotidianeidad, también salimos fuera de los límites del realismo mágico. Las obras como *Hijo de ladrón, Coronación, La ciudad y los perros* o *La Casa Verde* son, por decirlo así, sólo realistas, aunque no en el sentido del realismo tradicional. Crean lo que podríamos llamar la línea de realismo tradicional. Crean lo que podríamos llamar la línea de *realismo policromático*. En cambio, las obras como *Tres tristes tigres, De donde son los*

cantantes o *La guaracha del Macho Camacho*, aunque exploran los mundos de la cultura popular o la herencia de las culturas caribeñas, crean todavía otra línea, la de la *novela del lenguaje*. Y la neutralización de todos los elementos principales menos el discurso experimental lleva a *Cobra* y a la contrapartida hispánica del *nouveau nouveau roman* francés. Otras corrientes todavía han surgido en el límite entre la ficción y el documento.⁴⁵

Por supuesto, cabe subrayar, por si acaso, que la pertenencia de una obra a tal o cual corriente de la "nueva narrativa" o a tal o cual modalidad del realismo mágico no dice de antemano nada acerca de su valor artístico. Y también que las corrientes de la nueva narrativa, que hemos enumerado sin ninguna pretensión de agotar su fenomenología, son como líneas de fuerza y que las obras individuales se mueven incluso entre varias de ellas. Consideremos a título de ejemplo, los mencionados dinosaurios del realismo simbólico moderno: el uso libre, irónico, defamiliarizador, del dialecto porteño y los alardes de discurso experimental hacen de *Rayuela* también la primera novela del lenguaje, la primera lengüeta de la postmodernidad. O *Paradiso*, donde encontramos sorprendentes elementos de la cultura criolla popular, franquea también la frontera de los géneros literarios, convirtiéndose en un largo poema en prosa, gongorino y erótico por lo demás. Sólo *Terra nostra* parece que todavía busca la historia literaria que la absuelva.

Nuestro modelo de realismo mágico, que proponemos con un retraso no completamente debido a nuestra voluntad,⁴⁶ representata más bien un conjunto de coordenadas elementales de un mapa virtual que nos permite cartografiar los viajes imaginarios que hacen los escritores en cada obra particular. Y no sólo los viajes de las obras que se inscriben en la órbita del realismo mágico, sino que este modelo nos permite ver más diferenciadamente la propia nueva narrativa, más allá de las generaciones, la temática o los procedimientos llamativos con los cuales se ha querido encauzar [nota del lector: y encausar] sus múltiples corrientes.

NOTAS

1 "Cuando uno quiere hacer y alcanzar algo determinado, uno tiene que ponerse también ciertos límites provisorios. Quien no quiere hacerlo, se porta exactamente como quien no quiere nadar hasta que no sepa. Es un idealista mágico, tal como hay realistas mágicos. Aquél busca un movimiento, un sujeto maravilloso; éste, un objeto maravilloso, una figura maravillosa. Ambas actitudes son enfermedades lógicas, tipos de ilusión, en las que, no obstante, se revela o se refleja el ideal de una manera doble."

2 A partir del artículo pionero de A. Flores, "Magical realism in Spanish American fiction", *Hispania* No. 2(1955):187-92.

3 Emir Rodríguez Monegal, "Realismo mágico versus literatura fantástica: Un diálogo de sordos" y Roberto González-Echevarría, "Carpentier y el realismo mágico", en *Otros mundos, otros fuegos: Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*, ed. Donald Yates (East Lansing: Michigan State University, 1975), respectivamente. La ponencia de González-Echevarría desarrolla también este enfoque o desenfoco en su ensayo "Isla a su vuelo fugitiva: Carpentier y el realismo mágico", *Revista Iberoamericana* No. 86(1974):9-63.

4 Véase el testimonio de Lorraine Ben-Ur, "El realismo mágico en la crítica hispanoamericana", *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century* 4.3(1976):158. En van argumentaba Enrique Anderson Imbert que "solamente a un fanático se le antojaría fijar en el pasado la significación de una palabra que todavía está muy viva en el presente", porque era el tiempo de los fanáticos. Véase su "Literatura fantástica, realismo mágico y lo real maravilloso", en *Otros mundos*, p. 41.

5 El realismo mágico resucita por el lado de "lo real maravilloso" americano. Inicia esta vuelta Jaime Alazraki, "Para una revalidación del concepto realismo mágico en la literatura hispanoamericana", en J. Alazraki et al., *Homenaje a Andrés Bello* (Clear Creek, Ind.: The American Hispanist, 1976), pp. 9-19. Irlemar Chiampi lo pasa por el crisol de (casi) todos los conceptos de la poética moderna, en su *Realismo maravilloso: Forma e ideología no romance hispano-americano* (Sao Paulo: Editora Perspectiva, 1980). Véase también Walter Mignolo, "El misterio de la ficción fantástica y del realismo maravilloso", en su *Teoría del texto e interpretación de textos* (México: UNAM, 1986), esp. pp. 152.-60.

6 Rodríguez Monegal acusa al realismo mágico del pecado de ser "reaccionario" porque los futuristas italianos reaccionaron y fueron reaccionarios y porque también "lo real maravilloso" de Carpentier fue una reacción, al surrealismo. *Op. cit.*, p. 31. En esta lógica, la 'reacción' en el sentido político y la 'reacción' como 'una acción en contra de' se funden maravillosamente.

7 El resumen más reciente se encuentra en Antonio Planells, "La polémica sobre el realismo mágico en Hispanoamérica", *Revista Interamericana de Bibliografía* 37.4(1987):517-29.

8 Realismo mágico constituye el subtítulo del libro de Franz Roh, *Nach expressionismus: Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei* (Leipzig, 1925).

9 Si el fallecido maestro uruguayo hubiera sabido que el término viene de uno de los escritores predilectos de Borges, tal vez contaríamos con una herejía literaria menos.

10 El prólogo fue recogido, bajo el título "De lo real maravilloso americano" y con algunas páginas introductorias [nota del lector: omisibles] que los sitúan en el contexto mundial, en sus *Tientos y diferencias* (La Habana: UNEAC, 1966), pp. 85-99.

11 *Discusión* (1932; Buenos Aires: Emecé, 1964), pp. 81-91.

12 Véase nuestro libro *Cuatro claves para la modernidad: Análisis semiótico de textos hispánicos. Aleixandre, Borges, Carpentier, Cabrera Infante* (Madrid: Gredos, 1984), esp. pp. 90-92 y 127-28.

13 Fernando Alegría, "Alejo Carpentier: Realismo mágico", *Humanitas* (Univ. de Nuevo León) No. 1(1960):345-72.

14 "El realismo mágico en la literatura hispanoamericana", *Cuadernos Americanos* No. 4(1967):230-35. Por ejemplo, Leal ni siquiera menciona la realidad *americana* y sus ejemplos de "realismo mágico" son, entre otros, *Las armas secretas* de Cortázar y *Viaje a la semilla* de Carpentier e incluyen la novela mundonovista *Cantaclaro* de Gallegos (p. 33 y s.).

15 "Auf den Titel 'Magischer Realismus' legen wir keinen besonderen Wert. Da das Kind einen wirklichen Namen haben musste und 'Nachexpressionismus' nur Abstammung und zeitliche Beziehung ausdrückt, fügten wir, nachdem das Buch längst geschrieben war, jenen zweiten hinzu. Er erschien uns wenigstens treffender als 'idealer Realismus' oder als 'Verismus' und 'Neuklassizismus', welche je nur einen Teil der Bewegung darstellen. Unter 'surrealismus' versteht man vorläufig etwas anderes. Mit 'magisch' im Gegensatz zu 'mystisch' sollte ausgedrückt sein, dass Geheimnis nicht in die dargestellte Welt *eingeht*, sondern sich hinter ihr zurückhält (was sich im Verlauf erklären mag)."

16 Para una propuesta de una poética decididamente constructivista véase nuestro *Metaestructuralismo: Poética moderna, semiótica narrativa y filosofía de las ciencias sociales* (Madrid: Fundamentos, 1986).

17 V.N. Kuteishchikova lo definió como 'método', en analogía con la teoría soviética del "realismo", en "El continente donde se encuentran todas las épocas", *Voprosy literatury* (Moscú) No. 4(1972):79; como 'actitud ante la realidad', Luis Leal, *op. cit.*, p. 232; como 'postura filosófico-literaria', A. Valbuena Briones, en "Una cala en el realismo mágico", *Cuadernos Americanos* No. 5(1969):233.

18 En este sentido amplio del término, Seymour Menton lo ha investigado en la pintura, en su *Magic Realism Rediscovered, 1918-1981* (London and Toronto: Associated University Presses, 1983). Más recientemente, también Fredric Jameson descubrió el realismo mágico e intentó aplicarlo al cine latinoamericano y polaco de los años ochenta, "On magic realism in film", *Critical Inquiry* 12.2(1986):301-25.

19 En esta línea hay que situar el trabajo de Floyd Merrell, "The ideal world in search of its reference: An inquiry into the underlying nature of magical realism", *Chasqui* 4.2(1975):5-17.

20 Así, por ejemplo, Valbuena Briones define el 'realismo mágico' como una "corriente estilística" (*op. cit.*, p. 236); o A. Flores intenta delimitar ciertos rasgos representativos de la técnica (*op. cit.*, pp. 189-92). El libro de Irleamar Chiampi representa una tentativa más comprensiva.

21 En su trabajo seminal "Der Ursprung des Kunstwerkes", en *Holzwege* (1950; Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1964).

22 En la novela de Milan Kundera *Zivot je jinde* (La vida está en otra parte; Toronto: 68 Publishers, 1979; tr. *Life is Elsewhere*, New York: Knopf, 1974) se discute esta diferencia entre la lírica y la novela y sus implicaciones para la literatura conformista escrita bajo los regímenes totalitarios: la lírica puede tener vitalidad, mientras que la novela nace muerta.

23 En el mencionado prólogo a *El reino de este mundo* (1949). Emir Rodríguez Monegal ha estudiado este tema sobre el trasfondo del movimiento surrealista en "Alejo Carpentier: Lo real y lo maravilloso en *El reino de este mundo*", *Revista Iberoamericana* Nos. 76-77(1971):619-49.

24 Enrique Anderson Imbert, él mismo un excelente practicante del arte y de la literatura fantástica, señala las falacias de esta actitud, *op. cit.*, pp. 41-42,43.

25 Por ejemplo, un iluminista hablaría de la "barbarie" y de "vanas supersticiones"; el romántico, en cambio, cantaría al "buen salvaje", etc.

26 Por ejemplo, el mencionado prólogo a *El reino* terminó por distorsionar la visión crítica de una buena parte de la obra narrativa de Carpentier, porque la simple identificación con lo real maravilloso dejaba fuera sus características vanguardistas y neovanguardistas. En nuestra lectura de *Los pasos perdidos*, *Cuatro claves*, pp. 127-53, tratamos de poner el dedo en la llaga.

27 En el conocido ensayo "Sobre el realismo en el arte". También René Wellek ha estudiado el problema desde el punto histórico literario, véase "The concept of realism in literary scholarship", en su libro *Concepts of Criticism* (New Haven: Yale UP, 1965), pp. 222-55.

28 *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature* (1946; Princeton: New Jersey, 1974), p. 491.

29 Para un bosquejo parcial y preliminar de estas modalidades, véase Tzvetan Todorov, *Introduction á la littérature fantastique* (Paris: Seuil, 1970).

30 Roland Barthes se ha ocupado de este aspecto en "L'effet de réel", *Communications* No. 11(1968):84-89 (Trad. en T. Todorov, *French Literary Theory Today: A Reader* (Cambridge: Cambridge UP, 1982), pp. 11-17.

31 Para un resumen de estas investigaciones véase Thomas Pavel, *Fictional Worlds* (Cambridge: Harvard UP, 1986).

32 El círculo de Bajtin ha dado la primera formulación de este problema. En el terreno literario, el propio Mijail Bajtin ha estudiado la pluralidad del discurso con motivo de la relación de los discursos; en la lingüística, V.N. Voloshinov lo ha planteado con motivo

del discurso indirecto, véase *Problemas de la creación de Dostoievski* (1929) y *Marxismo y la filosofía del lenguaje* (1929; trad. *Marxism and the Philosophy of Language*, New York: Seminar Press, 1973), respectivamente. En la segunda edición, ampliada, de su libro (1963), Bajtin agrega unas consideraciones metodológicas, donde plantea la necesidad de un estudio metalingüístico del discurso, véase *Problems of Dostoevsky's Poetics* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), pp. 181-85.

33 El resumen de este aspecto se basa en una investigación más matizada, desarrollada en los capítulos centrales de *Metaestructuralismo*, pp. 129-89. Una confrontación de los enfoques estructuralistas y postestructuralistas se plantea en "Narrative, myth, history, and other f(r)ictions: The story from a metastructuralist point of view" (en preparación).

34 "La construcción del relato y de la novela", en *O teorii prozy* (Moscú: Federatsia, 1929), p. 71.

35 "La structure des mythes", *Anthropologie structurale* (París: Plon, 1958), p. 252s.

36 Jean-François Lyotard, *La Condition post-moderne* (París: Minuit, 1979).

37 Por eso fallan los catálogos de los "procedimientos realistas", tal como lo encontramos, por ejemplo en Philippe Hamon, "Un discours contraint", *Poétique* 16(1973): pp. 411-45. Al final, el autor mismo se da cuenta de que traza el rostro del realismo decimonónico.

38 Examinamos el aspecto postrealista en el ejemplo de *Los pasos perdidos*, en *Cuatro claves*, y de *Pedro Páramo*, en "PP de Jan Rulfo: Una obra aleatoria en busca de su texto y del género literario", *Revista Iberoamericana* No. 150 (1990): pp. 35-47.

39 "De lo real maravilloso americano", *Tientos*, p. 97.

40 Aunque "lo representativo" represente sólo el simulacrum ideológico y prejuicioso de nuestro momento histórico.

41 C. Couffon, *Miguel Angel Asutrias* (París: Seghers, 1970), pp. 45-46 (el subrayado es nuestro).

42 Procedente de su manifiesto formalista vanguardista "El arte como procedimiento" (1917).

43 En una entrevista con G. Sucre, "Alejo Carpentier, *El siglo de las luces*", *Revista Nacional de Cultura* (Caracas) No. 180 (1967): 85. Carpentier conceptualiza este tema en "Sobre el folklorismo musical", en *Tientos*, pp. 37-50.

44 Matei Calinescu escribe perspicazmente sobre la relación de *kitsch* con la vanguardia y la (post) modernidad, en *Faces of Modernity* (Bloomington: Indiana UP, 1977), p. 225 y ss.

45 La literatura documental o testimonial la abordamos desde una perspectiva teórica en "Hacho/ficción/documento y la literatura: Hacia la lectura postmoderna de la de la crónica colonial, de la literatura testimonial y de otros géneros marginales o no literarios" (en preparación).

46 Este modelo fue propuesto en una ponencia escrita para el V Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado en Bordeaux, en 1974. En pleno reino del mundo alucinante francés, un grupo de comunistas chilenos, prófugos entonces de la incipiente pinoche, tuvo por bien hacer un "juicio revolucionario" a los prófugos de otras latitudes y de otras noches. Recuperado recientemente el texto, lo hemos puesto al día. En el proceso, encontramos otro extenso manuscrito anterior sobre el tema, del cual también aprovechamos algunas partes. Ha resultado un palimpsesto, una superposición de los textos de distintas épocas.