

A medio siglo del realismo mágico: balance y perspectivas

Tras la muerte de Rubén Darío, el legado del poeta y del Modernismo, que parecía esconderse bajo la sucesión de tendencias vanguardistas que ocuparon el escenario literario americano en las décadas de 1920 y 1930, en modo alguno desapareció.

Por el contrario, el vate nicaragüense continuó siendo punto de referencia –de encuentro o de disenso– para la vertiginosa superpoblación de direcciones estéticas de aquel momento artístico. Casi podría decirse que la temprana desaparición del gran poeta dejó a la literatura hispanoamericana en una atmósfera de conmoción, desintegración y desorientación generalizada, de la que sólo lograron sustraerse algunos de sus más geniales y directos herederos: César Vallejo, Vicente Huidobro y Pablo Neruda.

Por aquellos mismos años, surgían nuevas claves de interpretación de la realidad en los ámbitos antropológico, historiográfico, político, psicológico, filosófico y estético, que habrían de repercutir hondamente en el pensamiento de todo Occidente.

En síntesis, Hispanoamérica tardó veinte años en asimilar los cambios europeos y en integrarse en un nuevo proyecto estético común capaz de superar un Naturalismo nativista que –aunque circunstancialmente justificable como producto de una época– parecía obstaculizar cualquier intento de universalización para la literatura hispanoamericana.

Esta renovación de las letras del continente quedó plasmada, aproximadamente, a partir de los años 1940 y recibió el nombre de Realismo Mágico, término que había sido utilizado años atrás por el crítico de arte Franz Roh para referirse a la pintura postexpresionista ¹.

¹ Roh, Franz. «Nach-Expressionismus (Magister realismus)», Leipzig, 1925. Traducido al español por Fernando Vela y publicado con el título «Realismo Mágico. Postexpresionismo», en *Revista de Occidente*, tomo XVI, Madrid, 1927 (págs. 274-301).

El estudioso alemán había marcado en 1925 una diferencia capital entre el postexpresionismo y la pintura anterior. Para él, tanto el impresionismo como el expresionismo consideraban la existencia del objeto como algo evidente. En el arte postexpresionista, esta evidencia se vuelve problemática. «La pintura siente ahora –por decirlo así– la realidad del objeto y del espacio, no como una copia de la naturaleza, sino como una segunda creación»².

Cabe al artista, entonces, «recrear» la realidad considerada aquí como misteriosa o mágica a partir de su mirada privilegiada de creador. «Esta sosegada admiración ante la magia del ser, ante el descubrimiento de que las cosas tienen ya sus figuras propias, significa que se ha reconquistado –aunque por modos nuevos– el suelo sobre el cual pueden arraigar (...) las concepciones más diversas del mundo»³. El principal postulado de este nuevo arte fue recrear los objetos concretos y palpables, pero haciendo evidente el misterio que ocultan. Para los postexpresionistas, esta recreación conducía al descubrimiento de la verdadera realidad artística.

Las aportaciones de Roh, al acuñar la expresión Realismo Mágico y postular los rasgos de esta nueva modalidad de la experiencia artística, se volvieron insoslayables desde entonces en todo estudio acerca de este movimiento literario hispanoamericano.

Aunque las características del discurso novelístico del Realismo Mágico distan bastante de las que enunció Roh para la pintura en 1925, los críticos hispanoamericanos adoptaron ese nombre y lo aplicaron a una categoría literaria que presentaba una «imagen plurivalente de lo real»⁴, distinta a la previsibilidad de los contenidos del discurso realista.

La polémica, desde entonces, continúa. Publicaciones, congresos y revistas literarias se han visto convertidos en verdaderas «trincheras» para el debate poblado de opiniones divergentes, asentadas sobre matices y niveles interpretativos que arriban a conclusiones a menudo fuertemente enfrentadas entre sí.

Si observamos en conjunto la producción crítica en torno al Realismo Mágico, es posible distinguir tres pares de décadas, tres momentos más o menos diferenciados entre sí por su actitud frente al mismo fenómeno.

El primer momento –las décadas de 1940 y 1950, época en la que vieron la luz la mayor parte de las novelas del Realismo Mágico– está caracterizado por un intento de asentar las bases teóricas de la nueva modalidad literaria que venía emergiendo de manera simultánea. Aparecen aquí los ensayos de *Letras y hombres de Venezuela* (1948) del venezolano Arturo Uslar Pietri, el renombrado prólogo –del mismo año– a *El reino de este mundo* del cubano Alejo Carpentier, y el primer estudio rigurosamente literario: «Magical Realism in Spanish American Fiction» (1955) de Ángel Flores.

² Roh, F., «Realismo Mágico...», op. cit. (pág. 288).

³ Roh, F., «Realismo Mágico...», op. cit. (págs. 281-282).

⁴ Chiampí, Irlomar, *El realismo maravilloso*, Monte Ávila Ed., Caracas, 1983 (pág. 22).

A pesar de que la teoría del Realismo Mágico aparece asociada desde un primer momento con la obra de Carpentier, no pueden soslayarse antecedentes inmediatos en los ensayos de Uslar Pietri. En ellos se postula un intento por combinar los imperativos de la verosimilitud del realismo con las propiedades de la imaginación, de la fantasía y del mito, y se proclama que la imaginación es enemiga del dogma.

Pero, anteriormente, tampoco podría pasarse por alto el artículo «El arte narrativo y la magia», publicado por Jorge Luis Borges en *Discusión* (1932), donde propone una suerte de concepción mágica de la causalidad por la cual al escritor «le basta con nuestra continua fe en sus palabras, como en el mundo real»⁵. El valor germinal de esta teoría consistió en reconocer la auténtica naturaleza del texto literario: su ficcionalidad total.

Evidentemente influidos por el argentino, Uslar Pietri y Carpentier continuaron profundizando esta nueva actitud del narrador ante el texto. El primero fue quien introdujo el nombre de Realismo Mágico en el ámbito de la literatura hispanoamericana, al referirse a «la consideración del hombre como misterio en medio de los datos realistas. Una adivinación poética o una negación poética de la realidad. Lo que a falta de otra palabra podría llamarse un realismo mágico»⁶. Su producción literaria no alcanzó a plasmar ese modelo teórico con la misma lucidez con la que lo había esbozado en el ensayo. A pesar de que su novela fundamental, *Las lanzas coloradas* (1931), es una brillante reconstrucción histórica, las primeras obras que llevaron a la práctica las ideas del Realismo Mágico fueron las del guatemalteco Miguel Ángel Asturias y las del cubano Alejo Carpentier.

Y el mismo Carpentier se sumó a este afán de conceptualización cuando –al intentar apartarse de los preceptos surrealistas– sostuvo que «lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de 'estado límite'. Para empezar la sensación de lo maravilloso presupone una fe»⁷, la misma fe a la que, dieciséis años antes, se había referido Borges.

Al margen de los presupuestos teórico-estéticos expuestos, entre otros, por Roh y Borges, el principal aporte del cubano, como el de Asturias y el de Uslar Pietri, radica en su propuesta de América como espacio para lo «real-maravilloso», el referente del que da cuenta la modalidad discursiva del Realismo Mágico.

⁵ Borges, Jorge Luis, «El arte narrativo y la magia», en *Discusión en Obras completas*, op. cit. (pág. 227).

⁶ Uslar Pietri, Arturo, *Letras y hombres de Venezuela*, FCE, México, 1948 (pág. 162).

⁷ Carpentier, Alejo; *El reino de este mundo*, Ed. Universitaria, Santiago de Chile, 1986 (pág. 12).

Pocos años más tarde, aparecía el artículo de Flores, imposible de omitir en cualquier estudio acerca del Realismo Mágico en virtud de tratarse del primero con rigor científico que intenta una descripción de los orígenes y las características formales de la nueva categoría estética.

El estudio de Flores se publicó en medio de una etapa de virtual vacío crítico en torno a los nuevos planteamientos literarios. Es evidente que «mientras hacia 1955 la nueva novela entraba en su etapa dorada, la crítica se mostraba tímida frente a las cuestiones centrales de poética que el fenómeno implicaba»⁸.

En síntesis, su tesis pretende explicar la nueva tendencia, cuyo inicio sitúa en 1935 con *Historia universal de la infamia* de Borges, como una amalgama de las tradiciones realista (período colonial y narrativa de los años 80) y mágica (cronistas y Modernismo), que se habían alternado en la literatura hispanoamericana.

El valor del artículo de Flores consiste en ser el primero en llevar la cuestión al terreno del análisis académico riguroso y constituirse, a partir de allí, en punto de referencia y controversia para la abundante crítica posterior.

Por otra parte, los estudios realizados durante las décadas de 1960 y 1970 encuentran sus denominadores comunes en una incipiente reflexión acerca del fenómeno que acababa de fructificar en la narrativa hispanoamericana, en un ánimo polémico y en un deseo por rectificar rumbos adoptados en los primeros acercamientos teóricos y críticos al tema.

Así, Luis Leal, en «El Realismo Mágico en la literatura hispanoamericana», un breve artículo publicado en 1967, viene a rectificar algunos puntos de la visión de Flores, concluyendo que «el Realismo Mágico es, más que nada, una actitud ante la realidad»⁹ y presupone una categoría referencial (lo real-maravilloso americano) como elemento integrador.

Leal se esfuerza por apartar al Realismo Mágico de la literatura fantástica, del Modernismo, del Surrealismo, del vanguardismo, de Borges y de Kafka, pero su enfoque termina obligando al crítico «a la tarea inútil (literariamente hablando) de definir el grado de representatividad del referente extratextual»¹⁰.

Ángel Valbuena Briones insiste en su artículo «Una cala en el Realismo Mágico» (1969), en la idea carpenteriana de América como espacio para lo real-maravilloso. Habla del Realismo Mágico como de un estilo universal en el que incorpora a Borges y a Julio Cortázar. «La elaboración del Realismo Mágico presupone una visión de un mundo sorprendente, de una realidad en la que la fantasía y el mito forman parte de ella»¹¹.

⁸ Chiampi, I., *El realismo...*, op. cit. (pág. 28).

⁹ Leal, Luis, «El realismo mágico en la literatura hispanoamericana», en *Cuadernos Americanos*. Año XXVI, núm. 4, 1967 (pág. 232).

¹⁰ Chiampi, I., *El realismo...*, op. cit. (pág. 31).

¹¹ Valbuena Briones, Ángel; «Una cala en el realismo mágico», en *Cuadernos Americanos*. Año XXVIII, núm. 5, 1969 (pág. 233).

Lucila Inés Mena se incorpora al debate y, en su artículo «Hacia una formulación teórica del Realismo Mágico» (1975), intenta agrupar las distintas conclusiones críticas proponiendo que el «Realismo Mágico consiste en una cierta penetración de la realidad, de parte de algunos autores, que hace que su cosmovisión sea más profunda, compleja y poética»¹².

En «El Realismo Mágico en la ficción hispanoamericana» (1976), Enrique Anderson Imbert califica al fenómeno como una «categoría estética» cuya característica principal consiste en que el escritor «para crearnos la ilusión de irrealidad, finge escaparse de la naturaleza y nos cuenta una acción que, por muy explicable que sea, nos perturba como extraña»¹³.

El principal aporte del crítico argentino consistió en la introducción de una nueva categoría: lo extraño, propia del Realismo Mágico, opuesta a lo verídico del realismo tradicional y a lo sobrenatural de la literatura fantástica.

Otros estudios de este período crítico¹⁴ hacen hincapié en la necesidad de diferenciar Realismo Mágico de Surrealismo, en una acalorada polémica que, a los fines de nuestro trabajo, será necesario postergar.

Por último, una tercera etapa de la crítica en torno al tema, podría evidenciarse hacia la década de 1980. Los estudios más recientes acerca del Realismo Mágico se caracterizan por una postura tal vez menos polémica y combativa, y por una tendencia hacia el análisis desapasionado, basado en un modelo metodológico más complejo y fundamentado en nuevas posturas teórico-literarias y críticas.

Graciela Maturo, en *La polémica actual sobre el Realismo Mágico en las letras hispanoamericanas* (1979), pretende reaccionar contra una serie de críticos precedentes que, a su juicio, no comprendieron el sentido religioso del Realismo Mágico y limitaron el campo de significación del signo. Asegura que el Realismo Mágico tiene que ver con el descubrimiento de niveles poco explorados de la realidad y se adhiere a la idea –ya prefigurada desde el artículo de Flores– de que «el realismo americano es, predominantemente, un realismo simbólico, mítico, un realismo maravilloso que entrecruza el asombro ante la naturaleza con el sentimiento místico, y enlaza el costumbrismo

¹² Mena, Lucila Inés, «Hacia una formulación teórica del Realismo Mágico, en *Bulletin Hispanique*. Tomo LXXVIII, núms. 3-4, 1975 (pág. 401).

¹³ Anderson Imbert, Enrique, *El realismo mágico y otros ensayos*, Monte Ávila Ed., Caracas, 1976 (pág. 8).

¹⁴ Entre ellos, se encuentran Langowsky, Gerald, «Hacia un criterio del surrealismo en la novela hispanoamericana», y Ocampo, Aurora, «Un intento de aproximación al realismo mágico», ambos publicados en las *Actas del XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Tomo II, Madrid, 1978; Núñez, Estuardo, «Realidad y mitos latinoamericanos en el Surrealismo francés», en *Revista Iberoamericana*, núm. 75, 1971 (págs. 311-324); Sánchez, Napoleón; «Lo real maravilloso americano o la americanización del Surrealismo», en *Cuadernos Americanos*. Vol. XXXVII, núm. 4, 1978 (págs. 69-95), y Celorio, Gonzalo, *El surrealismo y lo real maravilloso americano*, SepSetentas, México, 1976.

más descriptivo con la subyacente valoración del sentido religioso inherente a la vida tradicional»¹⁵.

En la misma línea que Carpentier, Leal y Valbuena Briones, se encolumna Walter Mignolo, autor de *Literatura fantástica y realismo maravilloso* (1980), quien, sumándose a los escritores y críticos que le confieren a nuestro continente un halo de magia, concluye que el Realismo Mágico constituye «cierto tipo de literatura cuya ideología corresponde a la búsqueda de la americanidad»¹⁶.

Ese mismo año, se publicó uno de los libros más completos que se hayan escrito acerca de este tema: *El realismo maravilloso* (1980) de Irlemar Chiampi.

Allí, la estudiosa brasileña, apoyándose en un esquema analítico en el que se entrecruzan el estudio de las relaciones semánticas (entre el signo y el referente extralingüístico) y pragmáticas (entre el signo y el emisor, y el signo y el receptor) en el texto magicorrealista, arriba a conclusiones, a nuestro juicio, esclarecedoras. Chiampi resume los rasgos constitutivos del Realismo Mágico de la siguiente manera:

1. Efecto de encantamiento del receptor;
2. Enunciación problematizada (función metadiegetica de la voz y proliferación barroca de significantes);
3. Remisión a un referente discursivo (lo «real-maravilloso») integrado a un sistema de ideogramas de americanismo, cuyo significado básico es la no-disyunción;
4. Articulación sémica no contradictoria de las isotopías natural y sobrenatural;
5. Combinatoria sémica de las dos modalidades: desnaturalización de lo real y naturalización de lo maravilloso.

Asimismo, su análisis es el primero que hace referencia explícita al mestizaje, con el que se incorpora –según Chiampi– la idea de no-disyunción y sincretismo, la poética de la no-contradicción, para la caracterización de esta tendencia que prefiere denominar Realismo Maravilloso (y no Mágico) y cuya ideología «busca romper la concepción racional-positivista de la constitución de lo real»¹⁷.

Los últimos estudios publicados sobre el Realismo Mágico¹⁸ constituyen otros pasos sustanciales encaminados hacia el esclarecimiento de fuentes y rasgos distintivos de esta tendencia narrativa.

¹⁵ Maturó, Graciela, *La polémica actual sobre el realismo mágico en las letras hispanoamericanas*, Tekne, Buenos Aires, 1979 (pág. 11).

¹⁶ Mignolo, Walter, *Literatura fantástica y realismo maravilloso*. La muralla, Madrid, 1980.

¹⁷ Chiampi, I., *El realismo...*, op. cit. (pág. 199).

¹⁸ Entre ellos, se encuentran Menton, Seymour, «El realismo mágico y la narrativa del asalto inminente», en *Ibero-romania*, núm. 19, 1984 (págs. 45-52); Planells, Antonio, «La polémica sobre el realismo mágico en Hispanoamérica», en *Revista Interamericana de Bibliografía*, Vol. XXVII, núm. 4, 1987 (págs. 517-529); Barella, Julia, «El realismo mágico: un fantasma de

Sin embargo, y pese a la cantidad de páginas que se han dedicado a este tema, «el principal foco de controversia ha sido y sigue siendo el establecer una clara distinción entre literatura fantástica y Realismo Mágico»¹⁹.

Quienes sostienen que la magicorrealista es una categoría dentro de las posibilidades de la literatura fantástica —entre ellos Flores, Maturó y Planells— se apoyan en que, en última instancia, se trata siempre de una reacción anti-positivista contra una forma de realismo naturalista predominante en el siglo XIX. Tienden, por otra parte, a hacer extensivo el concepto de Realismo Mágico a la literatura universal.

Por el contrario, para quienes no existe tal relación de subordinación —como Leal, Anderson Imbert o Chiampi— el Realismo Mágico reconoce fuentes diferentes a la literatura fantástica y surge de la síntesis entre lo verídico y lo sobrenatural. Tienden, por otra parte, a limitar el uso del concepto al ámbito de la producción literaria hispanoamericana.

La discusión, en este sentido, partió también desde la conceptualización teórica del género fantástico, discusión en la que participaron Louis Vax, Tzvetan Todorov y Ana María Barrenechea, entre otros²⁰.

Si entendemos, con Barrenechea, que lo fantástico es «la subversión del orden racional con sentido problemático»²¹, concluiremos que la novelística hispanoamericana del Realismo Mágico contiene otros muchos y más peculiares rasgos que la diferencian cabalmente de esta definición.

En las narraciones magicorrealistas, «lo irreal aparece como parte de la realidad»²²; no se subvierten los atributos de la realidad cotidiana ni aquellos que configuran el espacio y el tiempo. El escritor del Realismo Mágico «tam-

la imaginación barroca», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 481, 1990 (págs. 69-78); Young, David y Hollaman, Keith, *Magical realist fiction*, Longman, New York, 1984; Ricci Della Grisa, Graciela, *Realismo Mágico y conciencia mítica en América Latina*, García Cambreiro Editor, Buenos Aires, 1985; Ricaud, Nora, «El Realismo Mágico: encuadre genérico», en *Waxen*, núm. 5, 1994 (pág. 51-55) y Zamora, Lois Parkinson & Faris, Wendy ed., *Magical Realism: theory, history, community*, Duke University Press, Durham, 1995.

¹⁹ Planells, A., «La polémica...», op. cit. (pág. 510). También se han referido a este tema Rodríguez Monegal, Emir, «Realismo Mágico versus literatura fantástica: un diálogo de sordos», en Yates, Donald, *Otros mundos. Otros fuegos: fantasía y Realismo Mágico en Iberoamérica*, Memoria del XVI Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana, East Lansing, Michigan, Pittsburg, Pennsylvania, Latin American Studies Center of Michigan State University, 1975; Fraser, Howard, «Techniques of Fantasy: Realismo Mágico and Literatura Fantástica», en *Casqui 1*, núm. 2 (págs. 20-23), y Heise, Hans-Jungen, «Magischer Realismus and phantastische literatur», en *Neue Rundschau*, 87, 1976 (págs. 644- 655).

²⁰ Ver, en este sentido, Vax, Louis, *L'art et la littérature fantastique*, Presses Universitaires de France, París, 1960; Todorov, Tzvetan, *Introduction a la littérature fantastique*, Du Seuil, París, 1970, y Barrenechea, Ana María, «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica», en *Revista Iberoamericana*, núm. 90, 1972 (págs. 391 403). Las conclusiones de Barrenechea son particularmente interesantes, en la medida en que su caracterización no limita el género al ámbito de la representación y de la novela, sino que lo hace extensivo también a la lírica.

²¹ Barrenechea, A., «Ensayo...», op. cit. (pág. 395).

²² Leal, L., «El Realismo...», op. cit. (pág. 234).

poco desfigura la realidad o crea mundos imaginados, como lo hacen los que escriben literatura fantástica o ciencia ficción»²³. Mientras que en la literatura fantástica, la causalidad es problematizada, en el Realismo Mágico ésta no existe, disolviéndose la antinomia entre lo natural y lo sobrenatural.

Uno de los puntos en los cuales pareciera existir consenso mayoritario entre los críticos, es destacar la influencia del Surrealismo sobre el Realismo Mágico. Algunos, como Gerald Langowsky, llegan incluso a identificar ambas modalidades. «Creo que cuando se escriban las historias definitivas de la literatura del siglo XX, los términos tales como barroco, neobarroco, la novela del constante fluir, realismo mágico, etc., desaparecerán y la palabra surrealista quedará como la última designación para mucha literatura de nuestra época»²⁴, afirma.

Las principales características que ambos tienen en común –y que fueron esbozadas como fundamentales para el movimiento francés en el *Primer manifiesto* (1924) de André Breton– son la rebelión contra las normas novelesísticas tradicionales, la búsqueda de lo maravilloso, la exploración de imágenes atrevidas, el culto de lo absurdo, la permanente oscilación entre la realidad y la irrealidad, los elementos oníricos, el uso de tiempos no cronológicos y la tendencia hacia una escritura de automatismo controlado.

Pero el Surrealismo había sido algo más que una tendencia artística; se había convertido en una postura con sustento filosófico y religioso, de conformación ecléctica, que buscaba «le merveilleux, ese mundo maravilloso donde pudieran conciliarse todas las contradicciones de la condición humana»²⁵.

En esencia, el Realismo Mágico se distancia del Surrealismo en la idea de América como espacio para lo maravilloso, en la continuidad de una tradición barroca hispánica, en la preocupación por el lenguaje elaborado, en la importancia del mestizaje cultural como principal ámbito referencial, en la revalorización sistemática del pasado étnico americano y precolombino, y en la postulación de una fe a través de la cual lo sobrenatural «deja de ser un producto de la fantasía (...) para constituir una región anexa a la realidad ordinaria y empírica, pero solamente aprehensible por aquel que cree»²⁶.

Por otra parte, la influencia del Surrealismo francés sobre el Realismo Mágico hispanoamericano debe ser observada en un contexto estético más abarcativo que se remonta hasta el movimiento simbolista francés de mediados del siglo XIX y atraviesa el Modernismo hispanoamericano.

La característica fundamental que comparten las cuatro tendencias (Simbolismo, Modernismo, Surrealismo y Realismo Mágico) la constituyen los procesos de idealización y problematización de la realidad, a partir de los cuales ésta pasa a tener una nueva consistencia no disyuntiva.

²³ Leal, L., «El Realismo...», op. cit. (pág. 232).

²⁴ Langowsky, G., «Hacia un criterio...», op. cit. (pág. 937).

²⁵ Langowsky, Gerald, *El Surrealismo en la ficción hispanoamericana*, Gredos, Madrid, 1982 (págs. 19-20).

²⁶ Chiampi, I., *El realismo...*, op. cit. (pág. 41).

Ésta es la novedad de la misión que asume el artista contemporáneo. «El conocimiento de ese sentido verdadero, único real, de las cosas, que no son más que una parte de lo que significan, permite a algunos privilegiados —en este caso al poeta predestinado— introducirse y moverse con soltura en el más allá espiritual que baña al universo visible»²⁷. Así lo pensaron Charles Baudelaire, Rubén Darío, André Breton y Alejo Carpentier, por citar sólo a un representante de cada movimiento.

Cabe agregar que las coincidencias no sólo se manifiestan en esta actitud ante la realidad, sino que pueden encontrarse también en el rechazo a lo racional como única forma de conocimiento, y en la exaltación de los sentidos a través de la cual se postula una forma de acercamiento intuitivo, directo, no analítico, del artista hacia la realidad, en una actitud que viene a cerrar dos siglos de filosofía positivista en la historia de Occidente.

Encontramos puntos en común, por otra parte, en su ambición de borrar de la literatura, y de lo artístico en general, toda preocupación didáctica o moral, y en su conformación variada y ecléctica, que los dotó por igual de una plurivalencia capaz de engendrar las direcciones más divergentes y hasta contradictorias.

Definitivamente, es demasiado parcial buscar todas las fuentes del Realismo Mágico en los postulados surrealistas, dejando de lado una tradición ya definida desde varias décadas antes de comenzar el siglo XX.

Los aportes teóricos que recibió el Realismo Mágico desde el campo de la filosofía fenomenológica de Edmund Husserl, que propone una observación libre de preconcepciones de la realidad; del campo de la psicología, con Sigmund Freud y Carl Jung, que postulan el valor significativo del inconsciente y del sueño; y del campo de la antropología, con James Frazer, que promulga el rescate del pensamiento primitivo, revistieron de mayor solidez conceptual a las principales preocupaciones estéticas de los escritores americanos de mediados de siglo.

Pero esto tampoco debe hacernos pensar en una postura totalmente novedosa, dado que «la desrealización de la realidad mediante la magia verbal modernista que observamos en los cuentos fantásticos de Rubén Darío a finales del siglo XIX, los efectos impresionistas en *Las fuerzas extrañas* (1906) de Lugones, los juegos con lo imaginario, lo metafísico y lo sobrenatural en los cuentos fantásticos de Amado Nervo, ya estaban rompiendo con las convenciones establecidas por la literatura realista. Luego, los elementos magicorrelistas comenzaban a hacerse más visibles en nuestra literatura, a partir de la aparición de *Don Segundo Sombra* (1926) de Ricardo Güiraldes, novela en la cual la narración oscila entre escenas realistas y fantásticas, creando así una atmósfera densa de misterio y ensoñación»²⁸.

Es imposible concebir el Realismo Mágico sin las aportaciones del Modernismo a la literatura hispanoamericana. Los presupuestos teóricos que sostu-

²⁷ Raymond, Marcel, *De Baudelaire al Surrealismo*, FCE, México, 1960 (pág. 17).

²⁸ Planells, A., «La polémica...», op. cit. (pág. 522).

vieron ambos movimientos están apoyados sobre una similar visión integradora del hombre americano. Como expresa Planells, «a cada movimiento literario le ha correspondido siempre una percepción distinta de la realidad, la cual se asienta en algún tipo de filosofía o actitud filosófica. Tanto lo real maravilloso visto desde la perspectiva de Carpentier como el Realismo Mágico al que se refiere Uslar Pietri, tienen reminiscencias modernistas (...). En ambos la presencia del hombre dentro de esa realidad fisurada adquiere una nueva dimensión de humanidad. Digamos que en esta época de grandes fragmentaciones del conocimiento humano y la tecnología, el Realismo Mágico parece traer consigo un mensaje de índole integradora, una especie de compromiso entre la percepción de la realidad circundante y la metarrealidad que la rodea e interpenetra. Ese compromiso, esa fusión hacen de dicho fenómeno una experiencia que apunta a lo cósmico, y en cuyo interior las vivencias, existencias y esencias parecen reconciliarse y convivir»²⁹.

Los límites temporales del Realismo Mágico están marcados por la aparición de sus primeras manifestaciones en obras de Asturias y Carpentier, en la década de 1940, y el ulterior agotamiento de sus instrumentos expresivos, aproximadamente hacia la década de 1970.

A pesar de las variadas aproximaciones críticas, algunas de las cuales fueron reseñadas aquí, es necesario reconocer que carecemos todavía de una visión abarcativa del fenómeno, sobre todo tendiente a su inserción en el contexto de una tradición literaria hispanoamericana más amplia, cuyos orígenes –a nuestro juicio– deben remontarse necesariamente al Modernismo. Transcurrido ya más de medio siglo desde la aparición de las primeras novelas del Realismo Mágico, la identificación de las principales coordenadas que –partiendo del Modernismo– confluyeron en esta categoría narrativa de mediados de siglo, es un paso fundamental para dejar aclaradas las verdaderas dimensiones del fenómeno modernista, las poco reconocidas fuentes del Realismo Mágico y la auténtica tradición literaria hispanoamericana asentada a través de un siglo de producción.

América existió como preocupación durante todo el Modernismo. Fue principalmente Rubén Darío quien le dio un nuevo sentido a la realidad americana, al apartarla de las manos de poetas descriptores y dotarla de luz nueva, de emoción, de fantasía, de mito.

Esta preocupación americanista y el consiguiente descubrimiento de una nueva realidad continental permanecieron en el pensamiento ensayístico de las primeras décadas del siglo XX (*La raza cósmica* –1925– de José Vasconcelos, *Radiografía de la pampa* –1933– de Ezequiel Martínez Estrada, y *Última Tule* –1942– de Alfonso Reyes, por citar sólo tres obras) hasta desembocar en la tesis de lo real-maravilloso americano de Carpentier.

Carpentier entendió que la realidad americana se construye a partir de su naturaleza, pero también de los mitos de civilizaciones precolombinas, tal

²⁹ Planells, A., «La polémica...», op. cit. (pág. 525).

como había sido planteado en varias manifestaciones de la obra de Darío como «Tutecotzimí», «Huitzilopochtli», etc.

Desde el mismo momento de su descubrimiento, para conferirle sentido a la realidad americana, fue necesaria una perspectiva ilusoria, una fantasía o un mito. «Lo real maravilloso americano, en cuanto poética de una nueva escritura y, a la vez, intento de ontología del ser de América (...) será la respuesta de Carpentier a esa situación»³⁰.

En síntesis, «la madurez y la energía que revela la ficción en sus últimas promociones no pueden ser debidamente apreciadas si no se consideran el respaldo ideológico y la conciencia crítica que le transmite el pensamiento americanista, con sus cinco siglos de experiencia en busca de la unidad conceptual sobre América»³¹.

El Realismo Mágico fue un movimiento americano, cuya médula y principal eje temático es América, la búsqueda de su identidad, el buceo a través de su «inconsciente» continental, la percepción fenomenológica de su realidad y el rescate de su constitución antropológica y etnográfica plural.

No hay Realismo Mágico sin América. La idea de América le da unidad y sentido al movimiento, cuyos principales exponentes, además de Asturias y Carpentier, fueron José Lezama Lima, Juan Rulfo, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa, entre otros.

Al aceptar que la realidad no es unívoca y no puede ser reducida a categorías racionales, los modernistas tendieron a exaltar la variedad e instalaron el siempre recurrente tema del mestizaje cultural hispanoamericano. Darío mismo fue de los primeros en crear el verbo para una raza que pugnaba por autodefinirse frente al mundo occidental.

Los magicorrealistas reasumieron en su ideologema del mestizaje «la idea de la cultura americana como espacio de unión de lo heterogéneo, de síntesis anuladora de las contradicciones, de fusión de razas y culturas disímiles»³².

Las ideas de «cultura aluvional» de que habla Uslar Pietri en *Letras y hombres de Venezuela* o de «protoplasma incorporativo» expuesta por Lezama Lima en *La expresión americana* (1969), coinciden, en cuanto a su contenido sincrético, con la de «lo real-maravilloso» de Carpentier. «Todos buscan una síntesis artística que supere la síntesis malograda del Surrealismo, una síntesis en que lo fantástico coexista con lo cotidiano así como ocurrió en la Edad Media»³³.

Mientras que el escritor realista tiende a evitar la ambigüedad frente a una realidad compleja y abundante, el magicorrealista fundamenta su poética sobre la no disyunción de los elementos contradictorios «mediante la ins-

³⁰ Rincón, Carlos, «Antes de lo real maravilloso americano: *le merveilleux*», en *Eco*, núm. 220, 1980 (pág. 441).

³¹ Chiampi, I., *El realismo...*, op. cit. (pág. 122).

³² Chiampi, I., *El realismo...*, op. cit. (pág. 166).

³³ Sánchez, N., «Lo real maravilloso...», op. cit. (pág. 85).

tauración de un proceso verosímil de desnaturalizar lo natural o de naturalizar lo sobrenatural»³⁴, en busca de una síntesis más abarcadora. Los escritores del Realismo Mágico profundizaron aquella ansia de síntesis cultural, de sincretismo religioso y etnográfico que late en las mejores páginas de Rubén Darío.

El tema del mestizaje americano, presente en muchas de las obras del Realismo Mágico, es una de las claves de interpretación de la identidad del Nuevo Mundo y cobra relieve discursivo a través de una poética de la no contradicción, principal instrumento expresivo de la nueva tendencia literaria.

El desgaste del positivismo decimonónico dejó abierto –hacia finales de siglo XIX– el camino hacia una nueva actitud espiritualista y trascendentalista, favorecedora de la reaparición del mito, de lo sobrenatural, de la magia.

En este sentido, Darío –en su afán por superar el positivismo deshumanizador de su tiempo– acudió al mito en busca de verdades sobrenaturales, de categorías superiores de conocimiento analógico.

Continuadores de esta concepción estética, Asturias presenta el pasado mítico precolombino como una nueva realidad en *Hombres de maíz* (1949), mientras que en *El reino de este mundo* de Carpentier, «los mitos negros presentan una poetización y deformación que vino a hacerse realidad al participar una comunidad en tales creencias y vivirlas»³⁵.

El Realismo Mágico constituyó un intento por superar los límites del realismo empírico (basado en la captación de la realidad por medio de la experiencia) que se había desarrollado, hasta con pretensión científica, en la década de 1920 en Hispanoamérica. De esta forma, redundó –al igual que el Modernismo– en una reacción antipositivista y se familiarizó con similares instrumentos expresivos, entre ellos la poética del mito. Esa nueva imagen del universo hizo estallar la cáscara del positivismo.

Los espacios representados por las novelas del Realismo Mágico, al tiempo que funcionan como metaforizaciones del territorio americano, trascienden sus límites y actúan como espacios de síntesis universal. «El Caribe de Carpentier o el Macondo de García Márquez, independientemente de las particularizaciones regionales o las del tiempo representado, trascienden ampliamente sus límites geográficos e históricos para poder funcionar como síntesis significantes de la totalidad del universo cultural»³⁶.

A pesar de la importancia del espacio americano, las obras del Realismo Mágico no incurren jamás en el particularismo comarcano de cuño criollista, dirección que también habían evitado los modernistas. En este sentido, uno de los instrumentos utilizados es el mito que, «al igual que el símbolo, a pesar de haber sido fijado por la palabra o por la expresión iconográfica, es un meta-lenguaje que supera en forma notoria sus manifestaciones expresivas y remite

³⁴ Chiampi, I., *El realismo...* op. cit. (pág. 208).

³⁵ Valbuena Briones, A., «Una cala...», op. cit. (pág. 236).

³⁶ Chiampi, I., *El realismo...*, op. cit. (pág. 195).

a una esfera de sentido que se encuentra más allá de las fronteras conceptuales conocidas»³⁷.

El mito se convirtió rápidamente en elemento fecundante de historias y novelas, revalorizándose su carácter de herramienta primordial para captar los mecanismos del pensamiento analógico, tal como lo habían comenzado a experimentar los modernistas, impulsados por la tendencia a trascender los contornos de la realidad circundante como estilizado instrumento de protesta contra los valores de la sociedad de su época.

Como actitud relacionada con lo religioso, el Realismo Mágico también se inscribe dentro de aquella constante contemporánea que siente la ausencia de lo divino y tiende a sacralizar, en su lugar, al arte. Este deseo de trascendencia espiritual, tal como lo marcó Maturo, tiende a aproximar signo y realidad, ampliando la plurivalencia semántica, la multiplicidad de sentidos del primero.

Tal vez a raíz de esta última característica que acabamos de señalar, la obra literaria volvió a constituirse para los magicorrealistas, como antes para los modernistas, un instrumento de perfección formal y estética.

La preocupación por el estilo se refleja en las novelas del Realismo Mágico en la instauración de una prosa poética, especialmente adecuada para captar los múltiples sentidos de la realidad.

La atmósfera de rareza que reflejan las obras del Realismo Mágico a partir de su nueva concepción de la realidad, se ve sobrecargada por la presencia de una prosa lírica que ya se anunciaba desde los cuentos de Darío, en muchos de los cuales lo natural y lo sobrenatural se presentaban en armonioso equilibrio a partir de una exaltada fruición sensorial.

En las novelas del Realismo Mágico, abundan los pasajes de lirismo contemplativo en los que el narrador observa la realidad desde una perspectiva adánica, que Chiampi llamó «barroquismo descriptivo». «Como denuncia de una situación narrativa constreñidora, la retórica barroquista quiere decir lo indecible, con la multiplicación (o distorsión) de los significantes persigue el objeto indescriptible (...). El lenguaje, al revelarse inadecuado al objeto, se retuerce en la elaboración de una constelación de significantes»³⁸, incapaces de constituir la significación.

La actitud barroca del Realismo Mágico fue evidenciada desde un principio, sobre todo por Carpentier, quien, al identificarla con la idea de mestizaje, la dotó de carácter multivalente y dinámico: «América, continente de simbiosis, de mutaciones, de vibraciones, de mestizajes, fue barroca desde siempre»³⁹.

Los magicorrealistas se volcaron al Barroco porque entendieron que éste resultaba medular como instrumento expresivo para aproximarse a la identi-

³⁷ Ricci Della Grisa, G., *Realismo Mágico...*, op. cit. (pág. 34).

³⁸ Chiampi, I., *El realismo...*, op. cit. (págs. 102-103).

³⁹ Carpentier, Alejo, «Conciencia e identidad de América», en *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, Siglo Veintiuno ed., Madrid, 1981 (pág. 123).

dad de América, y es parte inseparable de su genuina tradición artística, tal como lo habían entendido también los modernistas.

La imaginación es enemiga del dogma. Barroca fue denominada la actitud de autores españoles, muchos de ellos influenciados por la Contrarreforma, que buscaban en sus obras, a través de elementos imaginativos y fantásticos, causar la «sorpresa» del lector, evadiéndolo de su realidad y dejándolo un momento suspendido por la duda.

Esta misma actitud fue la que Todorov llamó «incertidumbre» al referirse al género fantástico y que —en el marco de las restantes características del Realismo Mágico, ya apuntadas— Chiampi denominó «efecto de encantamiento del receptor». Como tal, tiene antecedentes —y bien lo señala Julia Barella⁴⁰— en obras de Góngora, Francisco de Quevedo, Tirso de Molina o Juan Pérez de Montalbán. «No es extraño que Carpentier, como Lezama Lima o Marechal, descubra su raigambre en el barroco hispánico, nacido del gran movimiento religioso de la Contrarreforma y por ello mismo imbuido de tan pródiga vitalidad artística»⁴¹.

La constante hispánica de la tendencia al realismo permanece en el seno del Realismo Mágico que no trata de evadirse de la realidad, sino de «captar el misterio que palpita en las cosas»⁴².

Pese a la afirmación de Planells, en su artículo ya citado, de que la tradición literaria hispánica —que llega al Realismo Mágico reformulada por el Modernismo— nunca contó con un fuerte ingrediente gótico y fantástico, creemos que pueden rastrearse algunos elementos del Realismo Mágico en la lírica romance y pastoril y en las novelas de caballerías, género por el cual el colombiano García Márquez siempre mostró predilección.

El elemento sobrenatural español penetró fuertemente en la obra de Darío y desde allí se proyectó a las nuevas corrientes, entre ellas al Realismo Mágico: «a hybrid that somehow manages to combine the 'truthful' and 'verifiable' aspects of realism with the magical effects we associate with self myth, folk-tale, tall story, and that being in all of us —our childhood self, perhaps— who loves the spell that narrative casts even when it is perfectly implausible»⁴³.

La tradición hispánica, en síntesis, nunca perdió espacio; tanto en el Modernismo como en el Realismo Mágico, su presencia fue lo suficientemente determinante como para contrapesar la influencia que las tendencias francesas —el Simbolismo y el Surrealismo— alcanzaron a ejercer en las letras hispanoamericanas.

Recapitulando, las cinco coordenadas enunciadas aquí —la articulación de americanismo y cosmopolitismo, el sincretismo cultural, la actitud trascendentalista que surge como rechazo al positivismo, la postura esteticista frente

⁴⁰ Barella, J., «El realismo mágico...», op. cit.

⁴¹ Maturo, G., *La polémica actual...* op. cit. (pág. 9).

⁴² Ocampo, A., «Un intento de...», op. cit. (pág. 406).

⁴³ Young y Hollaman, *Magical realist...*, op. cit. (pág. 67).

al lenguaje y la filiación hispánica— constituyen, a nuestro juicio, las premisas a partir de las cuales es preciso procurar un balance más ajustado del Realismo Mágico. La profundización en el estudio de su deuda con respecto al Modernismo es el punto de partida para el esclarecimiento de las perspectivas y alcances de este controvertido fenómeno literario.

SANDRO ABATE
Universidad Nacional del Sur