

# Reflejos

Revista del Departamento de Estudios Españoles y Latinoamericanos.

Facultad de Humanidades, Universidad Hebrea de Jerusalén

Volumen 6, Diciembre 1997

Una interrogante conceptual: el realismo mágico ¿o/y? lo real maravilloso

Mery Erdal Jordan

pp. 9-15

# Una interrogante conceptual: el realismo mágico ¿o/y? lo real maravilloso

Mery Erdal Jordan

A una distancia cronológica de casi treinta años respecto de la polémica literaria sobre el *realismo mágico* y lo *real maravilloso*, ya es posible examinar estos conceptos desde una perspectiva diacrónica, la cual quizás pueda anteponer al entusiasmo sincrónico de la detección de nuevas modalidades literarias, la sola pero indiscutible ventaja de examinar un sistema relativamente estable y definido.

Actualmente el *realismo mágico*/lo *real maravilloso* son conceptos literarios sobre cuya significación existe un amplio consenso, así como respecto de los escritores que han introducido esa modalidad en las letras latinoamericanas – fundamentalmente Carpentier y Asturias. La confusión surge, ahora como entonces, cuando acoplamos lo *real maravilloso* al *realismo mágico*, empleando ambos términos de modo indiscriminado. ¿Son éstos conceptos sinónimos o cada uno de ellos designa una modalidad literaria distinta? Más aún, ¿podemos denominar con el mismo término las obras de Carpentier y Asturias y las de García Márquez?<sup>1</sup>

Pese a que Anderson Imbert (1976) excluye a lo *real maravilloso* del metalenguaje literario por no constituir una categoría estética según los parámetros

en que se ha basado Carpentier para acuñarlo, el término ya es parte del metalenguaje crítico y es utilizado paralelamente al de *realismo mágico*. Una posible explicación de esta no distinción entre ambos conceptos es el hecho de que los mismos no han sido elaborados por la investigación literaria, sino que se han introducido en ella como préstamos: el *realismo mágico* de la crítica pictórica y lo *real maravilloso* de la visión creativa (Anderson Imbert 1976). La otra explicación podría ser la masiva adopción del término realismo mágico por la crítica mundial, la cual no siempre se detiene en distinciones que son fundamentales para la literatura latinoamericana.<sup>2</sup>

Dado que la etimología de estos términos ha sido tratada exhaustivamente por la crítica literaria de las décadas de los '60-'70, obviaré adentrarme en ella y me permitiré aprovechar la coexistencia de dos conceptos que, perteneciendo al mismo género, pueden ser utilizados para designar modalidades distintas, tanto en su estrategia escritural como en el estrato ideológico que las origina, factores que, finalmente, apuntan a movimientos literarios distintos.

De hecho, toda nomenclatura es esencialmente convencional pero también indispensable. De ahí que

retendrá el término *realismo mágico* para la modalidad empleada por Carpentier y Asturias en sus respectivas novelas *El reino de este mundo* y *Viento fuerte*, y propongo destinar el de *real maravilloso* a la configurada por García Márquez en *Cien años de soledad* y ciertos textos de *Eréndira*. La elección de estos autores se debe a su carácter paradigmático e introductorio respecto a las modalidades en cuestión, y no necesariamente a su exclusividad en el uso de ellas.

Característico de la modalidad que denomino *realismo mágico* es la configuración de lo maravilloso/sobrenatural por medio de sistemas míticos vigentes en América Latina. La elección de esta nomenclatura no es totalmente arbitraria, puesto que responde al significado literal del sintagma: no se trata de “presentar la magia como si fuera real” sino de presentar “la realidad como si fuera mágica” (Anderson Imbert 1976, p. 19).<sup>3</sup> Y ello con el propósito de marcar la interpretación mítica de la realidad como diferencia específica de esta parte del continente.

Cabe detenerse en algunas paradojas que sustentan esta posición. Por una parte, Asturias inspirado por el surrealismo y Carpentier reaccionando respecto de este movimiento,<sup>4</sup> fundamentan ambos la interpretación sobrenatural de la realidad en una fe colectiva, y con ello enfatizan el carácter artificial del surrealismo que, pese a su considerable expansión e influencia, al supeditar el cambio en la percepción de la realidad a la visión individual, no logró superar los confines de las elites artísticas. Pero, por otra parte, en tanto que el surrealismo puede ser considerado un intento, no menos sincero por infructífero, de revolucionar la humanidad por medio de la ampliación de la concepción de realidad, el realismo mágico disiente de esa postura ideológica puesto que circunscribe la captación de lo sobrenatural a Latinoamérica, como marca específica del continente. Para ello, esta modalidad se configura en las citadas obras como una explícita antítesis de la concepción racional, asociada a las culturas occidentales.

Desde esta perspectiva, *El reino de este mundo* es un texto paradigmático del realismo mágico. Carpentier contrasta en él dos concepciones de la realidad: la racional, encarnada en los colonos franceses de Haití de los siglos XVIII y XIX, y la mítica, atribuida a la población africana de ese país y del Caribe en general. Es así que un mismo acontecimiento es interpretado antitéticamente, según el personaje que lo focaliza. Ejemplo de ello es la ejecución de Mackandal, el héroe de la sublevación de los esclavos, la cual suscita dos versiones contrarias, según la procedencia cultural de los personajes que la interpretan:

Mackandal agitó su muñón que no habían podido atar, en un gesto conminatorio que no por menudado era menos terrible, aullando conjuros desconocidos y echando violentamente el torso hacia

adelante. Sus ataduras cayeron, y el cuerpo del negro se espigó en el aire, volando por sobre las cabezas, antes de hundirse en las ondas negras de la masa de esclavos. Un solo grito llenó la plaza.

—¡Mackandal sauvé!

Y fue la confusión y el estruendo. Los guardias se lanzaron, a culatazos, sobre la negrada aullante, que ya no parecía caber entre las casas y trepaba hacia los balcones. Y a tanto llegó el estrépito y la grita y la turbamulta, que muy pocos vieron que Mackandal, agarrado por diez soldados, era metido en el fuego, y que una llama crecida por el pelo ahogaba su último grito. [...]

Aquella tarde los esclavos regresaron a sus haciendas riendo por todo el camino. Mackandal había cumplido su promesa, permaneciendo en el reino de este mundo. Una vez más eran burlados los blancos por los Altos Poderes de la Otra Orilla. Y mientras Monsieur de Mezy, de gorro de dormir, comentaba con su beata esposa la insensibilidad de los negros ante el suplicio de un semejante.... (1976, pp. 48-9).

Este es, sin duda, uno de los momentos del libro en que con mayor claridad es representada la captación antitética de los acontecimientos, la que se da a lo largo de todo el texto. Carpentier concretiza en él el programa ideológico que expusiera en el prólogo, según el cual, “lo real maravilloso no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de la América entera, donde todavía no se ha terminado de establecer, por ejemplo, un recuento de cosmogonías” (p. 13). No obstante, *El reino de este mundo* es un texto que no sólo mantiene la ambigüedad interpretativa sino que en ocasiones, como en el citado episodio que fundamenta la creación del mito de Mackandal, la explicación “real” es más explicitada que la interpretación sobrenatural. Ello pareciera constituir una abierta apelación al lector racional como destinatario del texto, además de apuntar al predominante papel que juega la fe en la captación de lo maravilloso.

Otro rasgo del realismo mágico de Carpentier es que éste no lo confina a las culturas amerindias y afroamericanas, sino que, como producto de la fe en creencias míticas, él es patrimonio de cualquier comunidad que posea dichas creencias. Es así que también sistemas míticos de origen europeo, como el catolicismo, o las supersticiones de origen folklórico, condicionan fenómenos de realismo mágico, y la misa de la Asunción es contexto de la aparición de Cornejo Breille, el arzobispo emparedado por orden de Henri Christophe, el primer monarca del continente americano y ejemplo del sincretismo religioso que caracterizará a América Latina:

Frente al altar, de cara a los fieles, otro sacerdote se había erguido, como nacido del aire, con pedazos de hombros y de brazos aún mal corporizados. Mientras el semblante iba adquiriendo firmeza y expresión, de su boca sin labios, sin dientes, negra

como agujero de gatera, surgía una voz tremebunda, que llenaba la nave con vibraciones de órgano a todo registro, haciendo temblar los vitrales en sus plomos" (1976, p. 116).

Asturias es menos ambiguo que Carpentier en el uso del realismo mágico como arma ideológica prolatinoamericana, aunque hay que reconocer que en *Viento fuerte* —la primera novela de la "trilogía bananera", compuesta además por *El Papa verde* y *Los ojos de los enterrados*— esta arma está más al servicio de la protesta política que de la reivindicación de lo vernacular. Aun así, la he elegido como ejemplo porque presenta una estrategia similar a la de *El reino de este mundo* en lo

que concierne a la configuración de mundo: captación dicotómica de la realidad —racional en los yanquis/mítica en los locales de origen indio—, la naturaleza como aliada de los segundos y lo sobrenatural inducido por la fe. Todos estos elementos llegan a su cúspide en el último capítulo de la novela, en el que el "viento fuerte" —el huracán— es suscitado por el chamán, a fin de vengar mediante la destrucción de las plantaciones la explotación yanqui de Nicaragua y los nicaragüenses:

Una fuerza que nada deje en pie. Lo pedía Hermenegilo Puac. Un viento que soplara por debajo. Constante, fuerte, más fuerte, cada vez más fuerte y más bajo, desenraizando los banales de la Tropicaltanera, arrancándolos para siempre. El viento que clava los dientes en la tierra, sucio, atmosférico, salobre y desentierra todo, hasta los muertos. Lo pedía Hermenegilo Puac con la presencia de su muerte de corazón y la entrega de su cabeza a Rito. Soy Perraj" (1972, pp. 194-5).<sup>5</sup>

Cabe entonces, definir a este tipo de configuración del realismo mágico como una modalidad que re-crea los mitos de una determinada comunidad con la finalidad de reivindicar la interpretación mítica como una de las facetas que singulariza a la

realidad latinoamericana. Así entendido, el realismo mágico es una modalidad de manifiesta motivación ideológica en el campo cultural y político. Desde el punto de vista de la problemática latinoamericana de la identidad, esta tendencia separatista, diferenciadora, debe ser entendida como un gesto de autoafirmación, propio del proceso de consolidación de la identidad.<sup>6</sup> No sería, incluso, aventurado encontrar en esta ideología ecos de la conocida problemática de "civilización o barbarie", problemática en la que, por primera vez, se concede una plena evaluación positiva a los aspectos no europeos del continente; entre ellos la natu-

raleza, que de factor decisivo en la condición de barbarie, según Sarmiento, pasa aquí a ser el máximo aliado en la lucha por la reivindicación de lo latinoamericano.

Ciertamente, Carpentier no considera que el realismo mágico sea exclusivo del continente, pero en su opinión, el grado de cotidianeidad con que se da en él lo convierte en su marca sobresaliente. En Asturias, la captación de lo mágico es patrimonio exclusivo de los indígenas.

Caracteriza a esta modalidad un *ethos* (Hutcheon, 1981) sumamente serio, que responde a un compromiso cultural: estos autores tienen como objetivo revelar al mundo lo que ellos consideran un aspecto inherente de 'la realidad latinoamericana', y este proyecto de re-creación se fundamenta en la fe que poseen en la capacidad de revelación —epifanía— del lenguaje.<sup>7</sup> En virtud de estos rasgos, estos autores se asocian a la vanguardia, pero —y en ello acierta Carpentier— aventajan a ésta por poseer un acervo cultural autóctono, que les permite transcender la individualidad alienante del escritor moderno: "The challenge for the modern writer is to discover [such] a trans-historical or transcendent dimension which would link the writer and the literary work to a recognized au-



dience. However, for most of the writers of the modernist and avant-garde traditions, a commonly assumed collective vision has not been possible since the Romantic period" (Russell 1985, p. 6).

La modalidad de lo maravilloso que configura García Márquez es muy diferente de dicha definición. Pareciera conveniente señalar esa diferencia y, esencialmente, vincularla a un proceso de evolución literaria, mediante una nomenclatura distinta, por lo que he optado por denominarla lo real maravilloso. Tampoco aquí la elección es totalmente arbitraria, puesto que, como se verá a continuación, lo real maravilloso se asemeja más que el realismo mágico a *le merveilleux quotidienne*, el término surrealista que inspirara a Carpentier al introducir su noción de "real maravilloso".

La elaboración de los elementos no-realistas en la obra de García Márquez es diversa, pero, insisto, en ninguna de sus manifestaciones se asemeja al realismo mágico, tal como ha sido definido en el presente estudio. Y es precisamente la obra de este autor la que de hecho logra la aspiración de Asturias y Carpentier, puesto que lo real maravilloso es captado por el público mundial como una de las marcas posibles de la latinoamericanidad. Sin desmedro del importante papel que ha cumplido en este proceso receptivo la enorme difusión editorial de *Cien años de soledad*, es indudable que son otros factores, de carácter subliminal, los que han influido en su repercusión universal y en la identificación del lector extranjero con la configuración de mundo garcíamarqueana y lo latinoamericano. Maturo (1972) enuncia uno de estos factores respecto de *Cien años de soledad*: "Lo que le confiere, a mi juicio, su singularidad y valor, es la configuración estética que en ella asumen afirmaciones psicológicas, cosmológicas y religiosas que la insertan, con un sentido muy americano, en la tradición cultural de Occidente" (1972, p. 13).

García Márquez, pues, en oposición a la tendencia a la diferenciación que asumo como propia del realismo mágico, lleva a cabo la integración de la idiosincrasia latinoamericana a la tradición cultural occidental. Uno de los medios por el cual se efectúa esa integración es el profuso empleo de los mitos de dicha cultura en su obra. Mucho ha elaborado la crítica este aspecto, por lo que focalizaré solamente las diferencias entre el tratamiento que García Márquez otorga a los mitos y el que caracteriza a los autores que configuran un realismo mágico.

La diferencia esencial, de la cual derivan las demás, reside en el *ethos*. Hemos visto que los creadores de realismo mágico son respetuosos del significado y la integridad de los mitos que insertan en sus obras, puesto que su intención es que la captación mítica de la realidad sea identificada como tal y, esencialmente,

como un fenómeno inherente a la realidad vivida en Latinoamérica. Esta misma intención conduce, en los textos que cité, a otra diferencia básica en el grado de "irrealidad" del mundo configurado: éste no es uniforme sino que presenta una captación dicotómica de la realidad —racional vs. mítica— atribuida a los extranjeros y los latinoamericanos, respectivamente. Es así que la antinomia ordinario/sobrenatural es explicitada intratextualmente y constituye un elemento configurador de ese mundo, en el que el mito es componente esencial y manifiesto de la red de significaciones de la obra.

En la obra de García Márquez, en cambio, predomina el *ethos* irónico y lúdico. Este *ethos* expresa no solamente una posición postmodernista respecto del papel de la literatura y del lenguaje en general, sino también respecto de la función de los mitos en la cultura, en tanto éstos son considerados productos lingüísticos.<sup>8</sup>

García Márquez utiliza los mitos de diversas maneras. Una de ellas, es la señalada por Ludmer:

En la novela contemporánea y específicamente en el *nouveau roman* y en *Cien años*, los mitos clásicos y bíblicos funcionan como narraciones primeras, umbrales que abren el acceso a "metanarraciones" que las comprenden y las trascienden [...]. El mito es un connotador, que señala lo propio del sentido de la novela; es el representante de un tipo de objetividad en el relato: la objetividad - y propiedad común - de algo ya dicho, ya oído, casi impersonal por su universalidad, sobre cuyo fondo se recorta la subjetividad o retórica específica de la ficción" (1985, p. 25).

Esto es indiscutible en relación al mito de Edipo y al mito del héroe, cuyos caracteres de significado subyacente, de armazón ideológica de *Cien años*, Ludmer desentraña con brillantez. En lo que respecta a los mitos bíblicos, profusamente explicitados al comienzo de la obra, éstos cumplen una función adicional, que es la de irradiar *un aura* de mitificación sobre el origen del mundo configurado. Subrayo el término *aura*, debido a que la configuración parcial y, a menudo inversa, de esos mitos los marca como versión paródica de las fuentes bíblicas: "Al principio José Arcadio era un patriarca juvenil" (p. 79); "Varios amigos de José Arcadio, jóvenes como él, embullados con la aventura, desmantelaron sus casas y cargaron con sus mujeres e hijos hacia la tierra que nadie les había prometido" (p. 96). Según Joset, "José Arcadio que en principio pareció ser la reencarnación de Abraham, lo es ahora de Moisés. Sin embargo, la misma forma de la expresión denota la desacralización del "texto sagrado" (García Márquez 1984, p. 96, nota 13).

Ahora bien, este proceso de parodización de los mitos, especialmente de origen religioso, es un ras-

go común de la obra de García Márquez y constituye generalmente un procedimiento al servicio de la sátira paródica.<sup>9</sup> Ejemplo sobresaliente del mismo en *Cien años* es la ascensión al cielo de Remedios la bella. El modelo es, por supuesto, la ascensión de la virgen María. La parodia es marcada por medio de la inversión del modelo, la cual es evidente en el papel que cumple cada una de estas figuras: la virgen es la que intercede ante Dios en favor de los hombres; es, esencialmente, una benefactora. Remedios la bella, aunque también virgen, causa la muerte de todos sus enamorados. Lo cual no impide que, como su modelo parodiado, ascienda al cielo, aunque por medio de sábanas, elemento estrechamente asociado al sexo y que contrasta con la pureza carnal adjudicada a la virgen. Otro ejemplo es “la señal de Caín” que llevan los hijos del coronel: en la Biblia Dios marca a Caín con esta señal para que su vida sea respetada y en *Cien años* es justamente esa marca, hecha por el cura, la que causa la muerte de los hijos del coronel.

Asimismo, el relato “Un señor muy viejo con unas alas enormes”, en el que se da la desmitificación del mito del ángel por medio de su encarnación humana, puede ser interpretado como una muestra de la capacidad del texto ficticio de destruir o, por lo menos, de desacralizar mitos (Erdal Jordan, 1992), al mismo tiempo que impone mitos de su creación, tal como sucede en “El ahogado más hermoso del mundo”, relato en el que la mitificación/santificación del ahogado surge como una pura necesidad de los pobladores de poseer un objeto de veneración.

Si los fragmentos de mitos bíblicos en *Cien años* connotan la cosmogonía, el texto, aparentemente, homologa su génesis a la de la creación y esta homología se proyecta a la de Dios y autor, equivalencia innegable si recordamos que la finalización de la lectura del texto y la destrucción del mundo textual son simultáneas. Pero ¿cuánto crédito podemos otorgar a una analogía manifestada paródicamente? Interpretar al pie de la letra las alusiones míticas y metaliterarias del texto es ignorar la alta cuota de ironía que éstas contienen y que, finalmente, desmitifican a los blancos parodiados, sean éstos textos sagrados o equivalencias cosmogónicas.<sup>10</sup>

Todas estas manifestaciones de autoconciencia tienen, finalmente, al texto de artificiosidad y producen una serie de efectos propios del postmodernismo: desde el cuestionamiento de la legitimidad de las ideologías –“descomposición de los grandes Relatos” (Lyotard, 1994, p. 36)– hasta el irónico entronamiento del texto literario como una realidad susceptible de competir con la versión convencional de la realidad. Como señala Saldívar (1985): “To summarize, *One Hundred Years of Solitude* is García’s Márquez’s most direct ideological expression of his doubts about

truth in historical texts and his doubts about conventional reality” (p. 40).

Muy diferente es esta actitud lúdica e irónica de la seriedad e involucración ideológica que detectáramos en Asturias y Carpentier. Pareciera sorprendente que esta notoria diferencia aún no haya impulsado a la crítica a relacionarse a estas obras como dos variedades genéricas que, por lo menos en lo que respecta a su empleo de los mitos, son hasta contradictorias.

Pero el tratamiento paródico de los mitos no llega generalmente a constituir a lo real maravilloso; cuando sí lo hace, como en el citado episodio de Remedios la bella, vemos que “el milagro” está explicado porque Remedios sujetaba las sábanas y “un delicado viento de luz le arrancó las sábanas de la mano y las desplegó en toda su amplitud” (p. 313). Del mismo modo, la levitación del padre Nicanor es inducida por una simple taza de chocolate caliente.

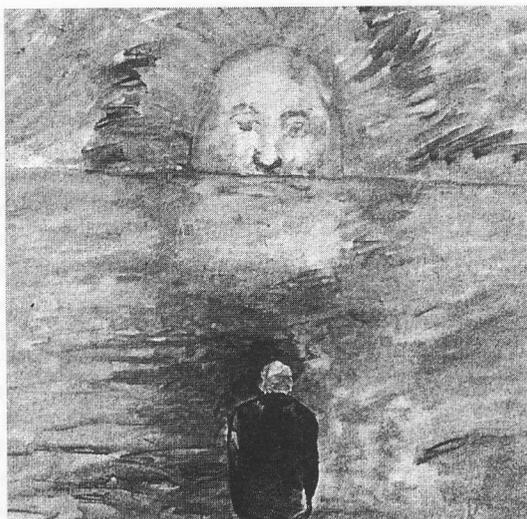
De hecho, una considerable cantidad de maravillas que configuran a lo real maravilloso está constituida por *elementos cotidianos* que adquieren características sobrenaturales por su descripción hiperbólica. Este es el caso del impacto que provoca José Arcadio, el primogénito, con su hiperbólico órgano sexual; esto es lo que sucede cuando muere y su sangre realiza un cuidadoso y largo itinerario para llegar a los pies de su madre; o la fertilidad de los animales suscitada por los orgasmos de Petra Cotes y el diluvio que sella la decadencia de Macondo y que es someramente denotado por la precisión numérica –“Llovió cuatro años, once meses y dos días”–, así como otras tantas maravillas.

Otra fuente de lo real maravilloso son las supersticiones y creencias populares, las cuales son recreadas en su significación literal. A estos fenómenos pertenecen los muertos que siguen dialogando con los vivos; el niño con cola de cerdo, marca del incesto; los legendarios personajes de las ferias –el hombre víbora en *Cien años*, la mujer araña en “Un señor muy viejo”–; los artefactos mágicos, como la estela voladora traída por los gitanos.

Pero, como señala con acierto Ludmer, todos estos fenómenos son captados como maravillosos por el lector, en tanto que los personajes perciben como maravillosos precisamente a los elementos cotidianos:

El hielo como elemento cotidiano es el que resulta maravilloso a los protagonistas. Y lo “maravilloso” consiste justamente en eso: que un dato cotidiano pueda ser visto como fantástico e irreal; a la inversa, lo irreal, lo fantástico de Macondo (de Latinoamérica, de la ficción) es que un elemento maravilloso como el ascenso al cielo de Remedios la bella pueda ser tomado por los protagonistas como “real”. El contraste entre la escenografía, el decorado, y el centro del espectáculo, el objeto, y el contraste entre

una percepción de lo maravilloso que es exactamente inversa, es uno de los elementos de la conformación de la irrealidad en *Cien años*. Hay una reversión entre los valores de los protagonistas de la historia y los posibles lectores: para cada uno de ellos lo exótico y lo cotidiano, lo que maravilla y lo común son inversos (1985, pp. 37-8).



Es así que la captación de lo maravilloso tiene lugar en el plano extratextual, según los criterios de realidad del lector. Esta discrepancia entre los criterios del lector y los personajes con respecto a los órdenes natural/sobrenatural, además de ser fuente de episodios humorísticos, confiere a *Cien años* rasgos de irrealidad que, juntamente con constituirla como un *análogo* del universo, le otorga características de utopía.

Retomando la comparación con el realismo mágico, vemos que otra de las diferencias notorias que éste presenta respecto de lo real maravilloso es la focalización de lo sobrenatural: si bien los personajes pertenecientes a las comunidades que “viven” los mitos, demuestran poco o casi ningún asombro ante “el milagro”, existe un grupo de personajes —el racional, lo denominaría— que, al no captar el acontecimiento como sobrenatural, no sólo cuestiona su existencia sino que esencialmente lo confina a ser estrictamente un producto de la fe.

tar el acontecimiento como sobrenatural, no sólo cuestiona su existencia sino que esencialmente lo confina a ser estrictamente un producto de la fe.

A diferencia del realismo mágico, que configura mitos ya existentes, lo propio de lo real maravilloso es la desacralización de mitos imperantes para sustituirlos por mitos que son mero producto de la ficción literaria.

## NOTAS

- 1 Véanse como ejemplos los siguientes títulos: *El realismo mágico en El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez. (Díaz Arenas, 1987); *Lo real maravilloso en la literatura latinoamericana actual: “Cien años de soledad”, “El reino de este mundo”, “Pedro Páramo”* (Bravo, 1984). “Realismo mágico” y “Lo real maravilloso” en *El reino de este mundo* y *El siglo de las luces* (Barroso, 1977), autor este último que finalmente adopta los dos términos para el mismo fenómeno al considerar a lo real maravilloso como una variante americana del realismo mágico: “El realismo mágico es la combinación de temas que reflejan la realidad dentro de una exactitud y hondura detallística con técnicas que aunque rompen con las leyes de causalidad, acoplan apropiadamente los temas dentro de la unidad total de la obra. Cuando los temas tratados son americanos, se ofrece la variante de “lo real maravilloso” (p. 65). Bellini (1985) incluye a Asturias y Carpentier bajo el rótulo “realismo mágico”, en tanto que Campra 1987, refiriéndose a estos autores, elude el término realismo mágico, pero menciona el de real maravilloso específicamente en relación a *Cien años de soledad* de García Márquez.
- 2 Véase por ejemplo la edición de Zamora y Faris 1995, *Magical Realism. Theory, History, Community*.
- 3 “Magia: Ciencia oculta que pretende producir efectos con ayuda de seres sobrenaturales o de fuerzas secretas de la naturaleza”, *Vox, Diccionario General Ilustrado de la Lengua Española*, 1953.
- 4 “De ahí que lo maravilloso invocado en el descreimiento - como lo hicieron los surrealistas durante tantos años - nunca fue sino una artimaña literaria, tan aburrida, al prolongarse, como cierta literatura onírica “arreglada”, ciertos elogios de la locura, de los que estamos muy de vuelta.”, Carpentier 1976, “Prólogo” a *El reino de este mundo*, p. 12.
- 5 Recordemos que también *El reino de este mundo* finaliza con “un gran viento verde, surgido del Océano” (p. 154), así como *Cien años de soledad*: “la ciudad de los espejos (o los espejismos) sería arrasada por el viento” (1984, pp. 492-3).
- 6 Faris (1995) también lo capta así: “Indeed, this magical supplement to realism may have flourished in Latin America not only because it suits the climate there, as Alejo Carpentier has argued in his well known essay on *lo real maravilloso*, but also because dismantling the imported code of realism “proper” it enabled a broader transculturation process to take place, a process within which postcolonial Latin American literature established its identity” (p. 165).

- 7 He señalado que “el rasgo común a movimientos de índole aparentemente tan distinta como el romanticismo y el surrealismo –para ubicarnos en el movimiento de vanguardia de mayor relevancia– y las manifestaciones de escritores como Joyce, Gide, Proust y Virginia Woolf, es la fe en un ‘lenguaje revelador’, capaz de emitir lo inefable” (Erdal Jordan, 1995, p. 33).
- 8 Esa posición postmodernista puede ser definida sucintamente como, por un lado, la conciencia del carácter arbitrario y esencialmente convencional del lenguaje que enfatiza la ruptura de la relación lenguaje/mundo y, con ello, los rasgos auto-reflexivos del lenguaje, y, por el otro, el reconocimiento de la preeminencia del sistema lingüístico en la conceptualización de la realidad. Ello posibilita toda una serie de equivalencias entre realidad lingüística y realidad factual, de la que no escapan los mitos, por ser esencialmente “relato de”, lenguaje.
- 9 “D’un côté, il y a (selon la terminologie de Genette) un ‘type’ du ‘genre’ parodie qui est satirique mais qui vise toujours une ‘cible’ intertextuelle; de l’autre, la satire parodique (un type de ‘genre’ satire) laquelle vise un objet hors du texte mais utilise la parodie en tant que dispositif structurel pour réaliser son but correctif” (Hutcheon, 1981, 148). Para una elaboración detallada de este procedimiento en García Márquez y su relación con la sátira menipea, ver Erdal Jordan, 1992.
- 10 En esta misma línea, es posible interpretar el huracán que arrasa a Macondo como un rasgo intertextual de reconocimiento a los predecesores, una parodia de *ethos* respetuoso, similar a la presencia de personajes de autores latinoamericanos en la obra.

## REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Anderson Imbert (1976). *El realismo mágico y otros ensayos*. Caracas: Monte Avila.
- Asturias, Miguel Angel (1972). *Viento fuerte*. Bs. Aires: Editorial Losada S.A.
- Barroso, Juan (1977). “Realismo mágico” y “Lo real maravilloso en El reino de este mundo y El siglo de las luces. Miami: Ediciones Universal.
- Bellini, Giuseppe (1985). *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Ed. Castalia
- Bravo, José Antonio (1984). *Lo real maravilloso en la literatura latinoamericana actual: “Cien años de soledad”, “El reino de este mundo”, “Pedro Páramo”*. Lima: Ediciones Unifé.
- Campra, Rosalba (1987). *América Latina: la identidad y la máscara*. México: Siglo XXI Editores.
- Carpentier, Alejo (1976). *Dos novelas. El reino de este mundo. El acoso*. Cuba: Ed. Arte y Literatura.
- Díaz Arenas, Angel (1987). *El realismo mágico en El otoño del patriarca de Gabriel García Márquez. Claves para una lectura codificada*. Bonn: Romantischer Verlag.
- Erdal, Mery (1992). “¿Qué se hace con un ángel de carne y hueso? Interpretación de un relato de Gabriel García Márquez”, *Reflejos 1*, Universidad Hebrea de Jerusalén, pp. 20-27.
- (1995). *La narrativa fantástica: Evolución del género y su relación con las diversas concepciones del lenguaje*. Tesis doctoral. Biblioteca de Monte Scopus, Universidad Hebrea de Jerusalén.
- Faris, Wendy B. (1995). “Scheherazade’s Children: Magic Realism and Postmodernism”, en Zamora y Faris, 1995, pp. 163-190.
- García Márquez, Gabriel (1984). *Cien años de soledad*. Edición de Jacques Joset. Madrid: Ediciones Cátedra S.A.
- (1972). *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*. Barcelona: Barral Editores, pp. 9-20.
- Hutcheon, Linda (1981). “Ironie, Satire, Parodie. Un approche pragmatique de l’ironie”, *Poétique 46* (Avril), 140-155.
- Ludmer, Josefina (1985). *Cien años de soledad: Una interpretación*. Bs. Aires: Centro Editor de América Latina.
- Lytard, Jean François (1994). *La condición postmoderna*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A.
- Maturo, Graciela (1972). *Claves simbólicas de Gabriel García Márquez*. Bs. Aires F. García Cambeiro.
- Russell, Charles (1985). *Poets, Prophets & Revolutionaries. The Literary Avant-garde from Rimbaud through Postmodernism*. New York: Oxford University Press.
- Saldívar, José David (1985). “Ideology and Deconstruction in Macondo”, *Latin America Literary Review*, XIII-25, Special Issue Gabriel García Márquez (January-June), pp. 29-43.
- Zamora, Louis Parkinson and Faris, Wendy B., Editors (1995). *Magical Realism. Theory, History, Community*. Durham & London: Duke University Press.