



## II. La vida material de los géneros: los itinerarios globales del realismo mágico

EL REALISMO mágico ocupa un lugar paradójico en la relación entre América Latina y el discurso de la literatura mundial. Por un lado, ha sido caracterizado como la más local y particular de las formas estéticas; es decir, como la forma estética que mejor expresa las tensiones culturales y el *ethos* histórico de la región (y todavía hoy es presentado de esta manera, aun cuando su potencia estética y cultural ya esté claramente agotada). Por otro lado, a juzgar por su ubicuidad en los programas de estudio, las antologías y los proyectos de investigación de literatura comparada, el realismo mágico es el género literario-mundial más estable y establecido, el género literario-mundial por excelencia: una auténtica forma global, sobre todo desde que fue consagrado como el "lenguaje literario del mundo poscolonial" (Bhabha) 1990: 7 [18]). Tal como señalé en el capítulo anterior, la institucionalización de la razón literaria-mundial resuelve esta paradoja produciendo mapas en los que las periferias del mundo están representadas por formas estéticas supuestamente típicas, cuya tipicidad debe ser naturalizada para que exprese la totalidad de la región o nación que representa. Aparece, entonces, una primera respuesta (aunque muy insatisfactoria) a la pregunta que abre esta sección: el realismo mágico se globaliza como una estética particularista que satisface la demanda de *color local* que las culturas marginales son llamadas a aportar al campo de la literatura mundial.

— Pero la tríada de realismo mágico, poscolonialismo y literatura mundial es una configuración relativamente nueva, de la década de 1990. Antes de eso, en los años setenta y ochenta, el realismo mágico era considerado un protocolo literario característicamente latinoa-

americano. Críticos como Josefina Ludmer, Enrique Anderson Imbert (*El realismo mágico*) y Ángel Rama, entre muchos otros, leyeron lo real maravilloso de Alejo Carpentier y el realismo mágico de Gabriel García Márquez como una estética capaz de trascender la aparente contradicción entre el deseo regional de modernidad cultural —en sintonía con Europa y Estados Unidos— y la recuperación de la particularidad cultural de sus clases subalternas. A partir de la década de 1990, sin embargo, otros académicos han denunciado al realismo mágico por su “reificación de la alteridad” (Moreiras, 2001: 145 y 146) que consumen públicos metropolitanos para afirmar su sensación de superioridad y así reproducir la brecha que separa su lugar de lectura del lugar de enunciación alterizado del género: esas ocurrencias maravillosas “no suceden —no podrían suceder— aquí” (Molloy, 2005: 375). Esto es: el realismo mágico sería una forma de domesticación crítica de las tensiones culturales entre la literatura latinoamericana y su recepción mundial.

Tanto los que afirman como los que rechazan la identificación entre el realismo mágico y la supuesta esencia cultural de la región coinciden en percibirlo como un género marcadamente latinoamericano. Pero a partir de los años noventa, desde posiciones nuevas subjetivas y con un alcance decididamente diferente, muchos especialistas en literatura comparada comenzaron a caracterizar el realismo mágico como el género emblemático de una literatura mundial poscolonial y, en términos más generales, como una divisa literaria global (que podría incluir textos metropolitanos como *Noches en el circo*, de Angela Carter; *Illywhacker*, de Peter Carey, y *Chanchadas*, de Marie Darrieussecq, entre otros) ya emancipada de las determinaciones latinoamericanas que lo proyectaron al mundo. Además de la identificación de Homi Bhabha del alcance poscolonial del realismo mágico, Gayatri Spivak describió el género como una forma estética latinoamericana “usada de manera muy eficaz por algunos subcontinentales\* expatriados o diaspóricos que escriben en inglés” (1989: 57). Fredric Jameson lo describe como una “alternativa a la lógica narrativa del posmodernismo con-

temporáneo” (1990: 129); Lois Parkinson Zamora y Wendy Faris, quienes editaron una ambiciosa antología crítica sobre el alcance global del realismo mágico, lo consideran “un *commodity* internacional” (1995: 2); David Damrosch lo liga a la expansión de los mercados literarios mundiales desde América Latina hasta la India y los Balcanes (2009: 106 y 107); Franco Moretti lo caracteriza como una estética liminar de la épica del mundo moderno (1996: 233); Michael Denning lo ve como parte de una tradición global de literatura proletaria, comprometida y progresista (2006: 703); y Jean-Pierre Durix explica que se trata de una “nueva realidad artística multicultural” (1998: 162).

A pesar de las numerosas declaraciones que celebran el triple y feliz matrimonio entre literatura mundial, poscolonialismo y realismo mágico, es preciso desarmar e historizar este *ménage-à-trois*. La reconceptualización de la literatura mundial —una nueva comprensión de su discurso crítico y de los textos que interactúan con él de las maneras más productivas— exige desentrañar el estatus global de las formas estéticas a través de las cuales se ponen en primer plano las mediaciones hegemónicas e históricas que dan forma al espacio global donde los discursos de la literatura mundial inscriben sus deseos cosmopolitas. Es necesario examinar los procesos mediante los que una formación estética se convierte en un género literario-mundial. ¿Cómo es que un determinado protocolo literario, reconocido como género más allá de su singularidad, se convierte en una matriz productiva e interpretativa de alcance universal? Solo una narrativa histórica de la expansión global de un género determinado —una crónica de las confluencias, apropiaciones, resignificaciones y transformaciones materiales y concretas— puede dar cuenta de su estatus literario-mundial. Los géneros y los textos no pertenecen a la literatura mundial por lo que *son*, sino por lo que *hacen*. Pertenecen a ella porque articulan deseos culturales y operan como contexto de significación para sus flujos locales o globales, y porque producen imaginarios transculturales. Y, también, porque desnaturalizan el carácter ideológico de la creencia según la cual los procesos culturales tienen una relación privilegiada con lo nacional o lo regional, y su significación se produce en un vínculo más o menos inmediato con relaciones sociales tramadas en una escala local y autónoma,

\* Se refiere al subcontinente indio. [N. de la T.]

que es el resultado de la construcción de una escena hermenéutica en la que se oculta la condición transcultural de la literatura. Por eso insisto en la noción de intervenciones literario-mundiales, de disrupciones literario-mundiales que alteran las geografías epistémicas de la historia literaria para producir ensamblajes nuevos, contingentes, en otras escalas, redibujando las fronteras del mundo en cada intervención.<sup>1</sup>

En relación con el concepto de *globalización de la novela* que propuse en el capítulo anterior, sugiero aquí que el carácter literario-mundial del realismo mágico no debe buscarse en sus rasgos genéricos formales. En cambio, debe buscarse en sus trayectorias globales concretas, desde los años veinte hasta los noventa, y en las huellas que el género fue dejando en la circulación global de las traducciones y las reescrituras que componen la materialidad literaria de su mundo. Es decir, en los itinerarios rastreables desde que el crítico de arte alemán Franz Roh acuñó el término *realismo mágico* para denominar una modalidad del arte postexpresionista, pasando por los ensayos y la narrativa del venezolano Arturo Uslar Pietri, el cubano Alejo Carpentier y el guatemalteco Miguel Ángel Asturias, hasta el *boom* de la literatura latinoamericana y el culto mundial en torno a *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, así como sus reescrituras en clave poscolonial entre los años setenta y noventa en África, Asia Oriental y Meridional, Europa Oriental y el sur de Estados Unidos. Cada una de estas dislocaciones globales reconfiguró el realismo mágico según la política cultural de sus instancias de apropiación: desde un psicologismo vanguardista hasta el discurso culturalista identitario y redentor que define al latinoamericanismo, desde la poscolonización global del género (o su globalización poscolonial), hasta su transformación en estética de masas diseñada por expertos en *marketing* editorial, y su consecuente separación del horizonte histórico en relación con el que

<sup>1</sup> Al analizar esta idea sobre qué hace el realismo mágico como género literario-mundial (y no sobre qué es o qué significa), tomo en cuenta el siguiente pasaje de *Mil mesetas*, de Deleuze y Guattari: "Nunca hay que preguntar qué quiere decir un libro, significado o significante; en un libro no hay nada que comprender; tan solo hay que preguntarse con qué funciona, en conexión con qué produce o no intensidades, en qué multiplicidades introduce y metamorfosea la suya" (2002: 10).

había sido bendecido por la nueva izquierda global y que había activado su potencial político-cultural.

Falta una narrativa crítica de este tipo en la bibliografía sobre realismo mágico, que crece desde los años ochenta y que abunda en análisis formalistas y taxonómicos que intentan definir el género a partir de sus diferencias con la narrativa fantástica, la ciencia ficción y los cuentos de terror. Los debates y la divergencia en torno a las maneras de definir el género parecen ocupar un lugar central en la tradición crítica y estética del realismo mágico. La proliferación de definiciones contradictorias no tiene que ver con el aparente oxímoron que implica la inserción de lo maravilloso dentro de un contexto cultural normalizado y convencional. Casi sin excepción, los críticos coinciden en que los textos del realismo mágico intentan zanjar la contradicción entre sus dos términos: producir lo mágico como si sucediera naturalmente en una realidad en la que lo ordinario y lo extraordinario coexisten sin conflicto, sin siquiera llamar la atención sobre su mutua otredad. En este sentido, la mayoría de los críticos podría coincidir con la definición de la brasileña Irlemar Chiampi: el realismo mágico consiste en "la naturalización de lo irreal y la sobrenaturalización de lo real" (1980: 26).

Pero el acuerdo respecto del alcance del realismo mágico no va más allá de este reconocimiento de esta dialéctica entre extrañamiento y normalización. Los especialistas disienten en cuanto a si el realismo mágico se define por 1) la destreza de los artistas (noción heredada de un linaje romántico que concibe al poeta como vidente) para develar las determinaciones espirituales de lo real, a fin de revelar lo maravilloso que lo constituye y que no puede explicarse desde una lógica racional de causas y efectos; o por 2) un código de representación que da cuenta de formaciones culturales particulares donde la experiencia histórica de la modernidad coexiste con una percepción de lo sobrenatural, entendido en sentido amplio. Para decirlo de otra forma: ¿es el realismo mágico una estética universal que devela el núcleo sobrenatural de lo real en cualquier parte, gracias a su condición de antídoto (tranhistórico y a menudo ahistórico) frente al pensamiento positivista que el género identifica con Occidente y con posiciones políticas

hegemónicas? ¿O es una estética que pertenece orgánicamente a culturas marginales marcadas por experiencias colectivas traumáticas de opresión (colonial o de otro tipo)? La mayor parte de la bibliografía sobre realismo mágico y literatura mundial explica la globalidad del género según la primera formulación, mientras que los críticos (como Bhabha y Spivak, entre muchos otros) que identifican al realismo mágico con posiciones político-culturales poscoloniales eligen el segundo argumento. En este capítulo, intento historizar la brecha que separa estas dos preguntas sobre el carácter literario-mundial del género.

#### FICCIONES DE ORÍGENES

Si los orígenes son construcciones históricamente determinadas, ficticias, retrospectivas y convencionales, no resulta extraño que la historia literaria asigne al realismo mágico dos puntos de partida diferentes, correspondientes con una u otra de las definiciones de esta forma narrativa que describí en la sección anterior. O bien el realismo mágico es la forma estética de una percepción del mundo universalmente disponible, o bien se trata de una modalidad narrativa que contiene la experiencia cultural particular del mundo subdesarrollado y de las clases subalternas. Franz Roh, por un lado, y Arturo Usler Pietri y Alejo Carpentier, por el otro, establecen las matrices discursivas para cada una de estas maneras de entender la política cultural del realismo mágico.

En 1925, Franz Roh fue el primero en darle sustancia crítica al concepto de realismo mágico, aunque no para designar un género narrativo, sino para interpretar el arte postexpresionista. Bajo el título *Neue Sachlichkeit* (traducido según el caso como "Nueva objetividad", "Nuevo realismo" o "Postexpresionismo"), este historiador del arte escribió un libro/catálogo para una exposición de pinturas que Gustav Hartlaub había organizado en Mannheim, Alemania, con obras de Otto Dix, George Grosz y Max Beckmann, entre otros. Roh veía la *Neue Sachlichkeit* como una resolución de la oposición histórica entre impresionismo y expresionismo. En *Realismo mágico, post expresionismo*.

*Problemas de la pintura europea más reciente*, Roh explica que, mientras que los artistas impresionistas hacían representaciones objetivas "otorgando el máximo de valor y significado a la textura cromática" (1995: 19), "el expresionismo manifiesta una exagerada preferencia por los objetos fantásticos, extraterrestres, remotos" (1995: 16). Roh veía la nueva escuela de la *Neue Sachlichkeit* como un intento de reconciliar la referencialidad del impresionismo con la intención expresionista de revelar el núcleo espiritual y místico de la realidad: "El postexpresionismo se propuso reinsertar la realidad en el corazón de la visibilidad" en el intento de "descubrir un fundamento más general y profundo [para ella]. [...] [Este arte ofrece una] calma admiración por la magia del ser, por el descubrimiento de que las cosas ya tienen su propio rostro" (1995: 18 y 20). Pero hasta aquí llegó Roh. Nunca dio una definición precisa y contundente del realismo mágico: el hecho de que se haya limitado apenas a referir el concepto en el título de su libro deja en evidencia que la posibilidad del reconocimiento retrospectivo de un origen del género en Roh depende de las elaboraciones posteriores que la tradición crítica hizo alrededor del significante que el crítico alemán había pronunciado por primera vez en los años veinte. De hecho, el propio Roh abandonó la denominación al publicar *Deutschen Kunst von 1900 bis zur Gegenwart* [Arte alemán desde 1900 hasta el presente] en 1958, "en reconocimiento de que sus términos *Magischer Realismus* y *Nach-Expressionismus* habían sido eclipsados por el de Hartlaub: *Neue Sachlichkeit*" (Guenther, 1995: 35).

De acuerdo con críticos como Irene Guenther y Chris Warnes, Roh inscribe su interpretación de la pintura postexpresionista en una tradición filosófica germánica inaugurada por Novalis (Friedrich Freiherr von Hardenberg), quien en 1798 delineó por primera vez el concepto de realismo mágico. Warnes explica que el romántico alemán Novalis vislumbró y describió en sus cuadernos la figura de un intelectual profético que él identificaba como *magischer Idealist* [idealista mágico] y *magischer Realist* [realista mágico] (Novalis, 1960-1988: 384): el poeta visionario que vive fuera de los límites del discurso ilustrado sin perder contacto con lo real, y que funda su idealismo poético en la realidad.

problemas de la pintura de la forma diferente

Lo que Novalis y Roh tienen en común en sus formulaciones de esta cuestión, entonces, es el interés por los límites de la mimesis y la aplicación de la dialéctica de la interioridad y la exterioridad, el sujeto y el objeto, el espíritu y el mundo. Si bien cada uno responde a las circunstancias de su propia época y ambos recurren a una dialéctica característica de la tradición poskantiana en general, el punto más notable de contacto entre ambos pensadores radica en sus intentos de sintetizar dichos opuestos dialécticos mediante sus respectivos usos del término *realismo mágico* (Warnes, 2009: 26).<sup>2</sup>

Desde mediados de los años veinte hasta los cuarenta, el concepto de realismo mágico propuesto por Roh navegó por los canales marginales del mundo vanguardista europeo. En 1927, Massimo Bontempelli, redactor y director (con Curzio Malaparte) de "900" *Cahiers d'Italie et d'Europe*, publicó varios artículos (en francés e italiano) en los que llamaba a adoptar una estética realista mágica, que reforzara el papel de la imaginación en la literatura y el arte: "El único instrumento de nuestro trabajo será la imaginación. Urge reaprender el arte de construir, a fin de inventar mitos nuevos de donde pueda salir a borbotones la nueva atmósfera que necesitamos para respirar" (1978: 750).

Erik Camayd-Freixas explica que el realismo mágico de Bontempelli "buscaba superar el futurismo, pero también un primitivismo sin pasado, ese grado cero de la cultura que proponían los artistas surrealistas. Desde el comienzo, entonces, el concepto literario de realismo mágico estuvo contaminado por el primitivismo" (1995: 34). Las propuestas de Bontempelli y Roh coincidían en señalar que las raíces del realismo mágico podían encontrarse en el realismo propiamente dicho. Bontempelli, en cambio, se diferenciaba al ampliar el alcance del concepto para incluir la representación de sucesos mágicos con técnicas realistas (Menton, 1998: 213). Su revista bilingüe facilitó la difu-

<sup>2</sup> Sobre la cronología histórica del realismo mágico, sus versiones y mezclas, véase *Historia verdadera del realismo mágico*, de Menton, sobre todo el apéndice "Una cronología internacional comentada del término realismo mágico", con especial atención a la sección "¿1924 o 1925 o 1923 o 1922?" (1998: 209-212).

sión del concepto por toda Europa.<sup>3</sup> Cuando llegó a París, a fines de los años veinte, la noción de realismo mágico se fusionó con la aspiración surrealista de llegar a verdades más profundas mediante asociaciones no racionales u oníricas, y en el encuentro inesperado de objetos y mundos disímiles.

El diseño europeo del concepto de realismo mágico está elaborado desde una perspectiva ahistórica. Ni Roh ni la tradición romántica que él recuperó, ni Bontempelli ni las apropiaciones vanguardistas que lo siguieron tenían en mente una estética del realismo mágico cuya especificidad estético-política se definiera y estuviera condicionada por las particularidades culturales de sus contextos diferenciales de enunciación. Según este punto de vista, el realismo mágico había nacido libre de ataduras sociales específicas; era un discurso cuya universalidad estaba determinada por una exploración antipositivista de las limitaciones de las aproximaciones racionales a lo real. Para que esta forma estética sea identificada como la expresión literaria de la particularidad cultural latinoamericana, habrá que rastrear su viaje de París al Caribe y la apropiación y traducción de esta idea como "lo real maravilloso". Solo entonces se abriría el horizonte teórico del realismo mágico en relación con marginalidades geopolíticas, subalternidades y poscolonialismos.

#### TEORÍAS DE LO MARAVILLOSO LATINOAMERICANO

El realismo mágico llegó a la mayoría de edad cuando un puñado de escritores caribeños y centroamericanos —Arturo Usler Pietri, Alejo Carpentier y Miguel Ángel Asturias, que se habían hecho amigos en París a fines de los años veinte y principios de los treinta— reformularon el concepto para nombrar una forma estética que para ellos derivaba de la naturaleza híbrida de la cultura y la historia latinoamericanas. En en-

<sup>3</sup> En 1943, el escritor germano-flamenco Johan Daisne (seudónimo de Herman Thierry, 1912-1978) adoptó el concepto *Magische-Realisme* para describir "una verdad tras la realidad de la vida y el sueño" (citado en Guenther, 1995: 61).

sayos y novelas de fines de la década de 1940, estos escritores presentaron el realismo mágico como una forma orientada por el deseo de lograr la emancipación estética de América Latina a través de su primera identidad literaria propia, notoriamente diferente de las que se traducían desde Europa. Carpentier hizo la contribución más significativa a la redefinición del concepto, que rebautizó como "lo real maravilloso" en el prefacio de su novela *El reino de este mundo* (1949). Sin embargo, cuando se conocieron en París, los tres escritores estaban interesados más que nada en concebir un programa estético contundente, capaz de expresar la particularidad cultural latinoamericana. El novelista venezolano Uslar Pietri fue el primero en realizar, aunque de forma tentativa, una apropiación latinoamericana del concepto. En un ensayo de 1986, Uslar Pietri evoca aquellos días:

Desde 1929 y por algunos años tres jóvenes escritores hispanoamericanos se reunían, con cotidiana frecuencia, en alguna terraza de un café de París para hablar sin término de lo que más les importaba que era la literatura de la hora y la situación política de la América Latina que, en el fondo, era una misma y sola cosa. [...] En Asturias se manifestaba, de manera casi obsesiva, el mundo disuelto de la cultura maya, en una mezcla fabulosa en la que aparecían, como extrañas figuras de un drama de guiñol, los esbirros del Dictador, los contrastes inverosímiles de situaciones y concepciones y una visión casi sobrenatural de una realidad casi irreal. Carpentier sentía pasión por los elementos negros en la cultura cubana. Podía hablar por horas de los santeros, de los ñañigos, de los ritos del vudú, de la mágica mentalidad del cubano medio en presencia de muchos pasados y herencias. Yo, por mi parte, venía de un país en el que no predominaban ni lo indígena, ni lo negro, sino la rica mezcla inclasificable de un mestizaje cultural contradictorio. La política venía a resultar un aspecto, acaso el más visible, de esas situaciones de peculiaridad que poco tenía que ver con los patrones europeos (1986: 135).

Este interés (u obsesión, según Uslar Pietri) por la diferencia cultural de América Latina, junto con una estética exotista, primitivista y etnográfica, definieron la obra literaria temprana de los tres escritores. En 1927,

Asturias publicó (con el mexicano J. M. González de Mendoza) una traducción al español del libro sagrado de los mayas, el *Popol Vuh* ("El libro de la comunidad", en quiché, aunque el texto que utilizaron para la traducción era la versión francesa que había publicado su profesor Georges Raynaud en 1925), seguida en 1930 por *Leyendas de Guatemala*, una reinención de la civilización maya y de los elementos míticos presentes en su cultura, que reelabora la lengua y la cultura heredadas a partir de protocolos estéticos vanguardistas (Yepes-Boscán, 1992: 675).<sup>4</sup> Durante esos mismos años, Carpentier publicó su primera novela, *Ecué-Yamba-ó* ("Alabado sea Dios", en yoruba) (1933), que había comenzado a escribir mientras estaba preso en Cuba en 1927. La novela retrata la realidad de la población afrocubana y presta especial atención a la hechicería y los elementos místicos de las ceremonias religiosas de los grupos de negros ñañigos, en contraste con la modernidad urbana de La Habana. En su novela *Las lanzas coloradas* (1931), Uslar Pietri no se proponía dar voz a los sujetos marginados, sino relatar la historia de las guerras independentistas venezolanas intercalada con mitos populares. Era un intento de codificar la particularidad latinoamericana desde una perspectiva más nacional que étnica. Poco después, el venezolano escribió el cuento "La lluvia" (1935) —que suele incluirse en las antologías como ejemplo del período incipiente del realismo mágico—, donde relata la vida cotidiana y en apariencia banal de dos campesinos y su relación con un medio ambiente que se torna inquietante durante una sequía.<sup>5</sup> Mario Roberto Morales explica que Asturias, Carpentier y Uslar Pietri pertenecían a

<sup>4</sup> A principios de los años veinte, Raynaud se basó en la versión que había publicado el historiador y arqueólogo Étienne Brasseur de Bourbourg en 1861 para trabajar en su traducción erudita del *Popol Vuh*. Cuando Asturias y González de Mendoza escribieron la suya en español, entre 1925 y 1927, usaron ambas versiones francesas y, en menor medida, el original en quiché. En 1930, Asturias publicó en Madrid *Leyendas de Guatemala*, basándose en su profundo conocimiento de la cosmogonía maya del libro sagrado, y pronto esta obra fue traducida al francés por Francis de Miomandre, con un prefacio laudatorio de Paul Valéry. Esta red de traducciones permite, en cierta medida, ilustrar la producción transcultural y colectiva de la diferencia cultural latinoamericana, así como del realismo mágico.

<sup>5</sup> El primer crítico que consideró este cuento como un exponente paradigmático de una nueva narrativa latinoamericana mágico-realista fue el argentino Enrique Anderson Imbert, quien la incluyó en su antología *Veinte cuentos hispanoamericanos del siglo xx* (1956).

todo un movimiento vanguardista latinoamericano de apropiación, inclusión, resignificación y fusión de las culturas subalternas al proyecto moderno de nación que comenzaba a prefigurarse sobre todo en las mentalidades de intelectuales liberales [...] la apropiación recreadora de la cultura popular tradicional, vista como insumo básico para crear versiones estéticas de identidades mestizas para diversos países de América Latina, yendo más allá, por supuesto, de toda suerte de negrismos e indigenismos asimilacionistas (2000: 570 y 571).

Aunque los tres autores compartían la motivación por redefinir la especificidad cultural latinoamericana en relación con subjetividades populares y subalternas, sus estrategias poéticas eran marcadamente diferentes. Sin embargo, cuando se leen sus obras de estos años como una formación estético-política colectiva, se ve claramente que entre los tres sentaron las bases de una narrativa latinoamericana que se articulaba en torno a la necesidad de volver a cartografiar y a relatar la historia de la región, que hasta entonces se había contado desde la perspectiva de la cultura criolla hegemónica y que ahora algunos críticos caracterizan con significantes propios del paradigma poscolonial.<sup>6</sup> Con sus leyendas míticas de animales que hablan e interactúan con seres humanos arquetípicos, Asturias vuelve a pensar el lugar de la cultura maya en Guatemala. En la pintura que hace del mundo afrocubano alrededor de Menegildo Cué —el protagonista de *Ecué-Yamba-ó*—, Carpentier describe prácticas religiosas y culturales (desde la música hasta

Anderson Imbert escribe que en “La lluvia” apreciamos “la originalidad de su ‘realismo mágico’, por usar el término que acuñara el crítico alemán Franz Roh en su estudio sobre una fase del arte contemporáneo. Los objetos cotidianos aparecen envueltos en una atmósfera tan extraña que, aunque son reconocibles, nos conmocionan como si fueran fantásticos” (1956: 148).

<sup>6</sup> Es preciso proceder con cautela al escribir sobre los discursos poscoloniales de América Latina, ya que se corre el riesgo de perder perspectiva de la particular índole colonial y —más tarde— poscolonial de la cultura de la región, que logró su independencia formal de España durante las primeras dos décadas del siglo XIX. El caso de Brasil es diferente, ya que en 1825 pasó a ser el centro de la corte portuguesa y no se convirtió en una república independiente hasta 1889. El Caribe y América Central (con la excepción de México) es la región latinoamericana más sincronizada con la temporalidad histórica de lo que suele denominarse “mundo poscolonial”.

los ritos de iniciación) e incursiones en un mundo urbano que lo margina, que aparecen percibidas como la dimensión mágica de la realidad afrocubana y el espacio de un antagonismo fundante entre posiciones de sujeto hegemónico y subalterno que definirían toda la región.<sup>7</sup> Por último, cuando Usclar Pietri produce el extrañamiento de la cultura nacional venezolana y sus costumbres locales, mediante la presentación de mitos populares en un estilo llamativamente modernista, explora el potencial cultural del encuentro de técnicas narrativas universalmente modernas con historias, relatos y sujetos locales.

“Se trataba, evidentemente, de una reacción —escribió Usclar Pietri muchos años después—, reacción contra la literatura descriptiva e imitativa que se hacía en la América hispana, y también reacción contra la sumisión tradicional a modas y escuelas europeas” (1986: 136). En el mismo ensayo, Pietri define la literatura que él y sus colegas escribían en las décadas de 1930 y 1940 como un aprendizaje que les permitiría ver América Latina con ojos latinoamericanos, o, en otras palabras, naturalizar la extrañeza que era específica de América Latina por su cultura híbrida:

Si uno lee, con ojos europeos, una novela de Asturias o de Carpentier, puede creer que se trata de una visión artificial o de una anomalía desconcertante y nada familiar. No se trataba de un añadido de personajes y sucesos fantásticos, de los que hay muchos y buenos ejemplos desde los inicios de la literatura, sino de la revelación de una situación diferente, no habitual, que chocaba con los patrones aceptados del realismo. Para los mismos hispanoamericanos era como un redescubrimiento de su situación cultural. Esta línea va desde *Las leyendas de Guatemala* hasta *Cien años de soledad*. Lo que García Márquez describe y que parece pura invención no es otra cosa que el retrato de una situación peculiar, vista con los ojos de la

<sup>7</sup> Roberto González Echevarría analiza la primera novela de Carpentier como un *Bildungsroman* afrocubano (2004: 113). Esto agrega una capa crítica interesante al corpus novelístico de Carpentier, que lo estructuraría en torno a la idea de que la cultura latinoamericana emerge del antagonismo entre una posición de sujeto elitista y otra popular.



gente que la viven y la crean, casi sin alteraciones. El mundo criollo está lleno de magia en el sentido de lo inhabitual y lo extraño (1986: 139).

En su mirada retrospectiva, este ensayo de 1986 saca provecho de las definiciones posteriores del realismo mágico y de la consolidación del género como una forma estética definida por su carácter no europeo. Uslar Pietri subraya que la capacidad del escritor latinoamericano de percibir el núcleo mágico en torno al que gira la realidad cultural de la región fue un redescubrimiento posibilitado por la distancia que lo separaba de aquella realidad. En efecto, los factores cruciales que explican por qué estos expatriados produjeron —a partir de la ansiedad que les generaba la especificidad histórica de América Latina— una ficción protomágico-realista, y por qué después teorizarían el concepto de manera definitiva, deben buscarse en esa clase de interacciones artísticas transculturales que se vuelven posibles por la confluencia de estos emigrados en el París de los años veinte y treinta. Carpentier viajó a París en 1928, escapando de la situación política asfixiante y peligrosa que se vivía en La Habana, gracias a la ayuda de un amigo, el poeta Robert Desnos, que le prestó su pasaporte para que abordara el barco *España*. Su llegada a la capital francesa coincidió con el enfrentamiento de Desnos y otros escritores del surrealismo con la facción liderada por André Breton. A través de Desnos, Carpentier entabló amistad con los surrealistas disidentes (aunque también veía con regularidad a Breton y Aragon), se sumó al coro contra Breton y empezó a colaborar con las revistas *Documents* (1929-1930) y *Bifur* (1929-1931), editadas por Georges Bataille y otros exsurrealistas (Uslar Pietri, 1986: 24 y 25). El Manifiesto surrealista, de Breton (1924), según el cual la estética anti-realista y antipositivista abría las puertas a una realidad superior, tuvo un claro impacto en el poeta cubano, en especial por el potencial estético y hasta extraestético con que investía lo maravilloso: “Terminemos de una vez: lo maravilloso es siempre bello, cualquier especie de maravilloso es bello, y no hay nada fuera de lo maravilloso que sea bello” (2001: 31). A pocos meses de su llegada, Carpentier ya había escrito un artículo sobre los surrealistas para la revista cubana *Social*, que dejaba en claro que su relación con el movimiento “marcó un punto de in-

flexión en su desarrollo literario [...]. Engendró en él una noción más profunda del papel que desempeñaba la fe en lo mágico, en lo no causal, lo sobrenatural, como factor de la creación artística” (Shaw, 1985: 17). Junto con la teorización de lo maravilloso, la dimensión etnográfica y primitivista de las prácticas artísticas de muchos surrealistas (lo que James Clifford llamó “el surrealismo etnográfico de la vanguardia parisina” [1988: 118]) también caló en la sensibilidad de Carpentier y, por supuesto, coincidió con la escritura de *Ecué-Yamba-ó*. No cabe duda de que este clima cultural favoreció la cálida recepción que tuvo su novela (y las *Leyendas*, de Asturias) en París.<sup>8</sup>

Ni Carpentier ni Uslar Pietri escribieron sobre lo real maravilloso o el realismo mágico de América Latina como una estética característica de la región antes de 1948-1949. El escritor venezolano fue el primero en hacerlo, en un extenso ensayo, por lo demás olvidable: *Letras y hombres de Venezuela* (1948). Al reflexionar sobre la narrativa escrita en su país y en todo el continente desde 1930, Uslar Pietri trata de especificar un rasgo característico en el grupo de textos: “Lo que vino a predominar en el cuento y a marcar su huella de una manera perdurable fue 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” (1958: 162). La definición es ambigua y no propone un camino hacia innovaciones estéticas. En cambio, subraya la necesidad de concentrarse en la naturaleza misteriosa de un mundo empírico postulado en términos más o menos universales y abstractos, y exhorta a mantener una actitud estética crítica en relación con lo real (quiero decir: con lo real, no con la realidad latinoamericana). Como en el caso de sus antecesores europeos, el realismo mágico de Uslar Pietri es una actitud individual, históricamente indeterminada (y, por eso, potencialmente universal, universalmente aplicable), frente a una realidad

<sup>8</sup> Para un estudio excelente de las relaciones entre el realismo mágico y la estética e ideologías del primitivismo, véase Camayd-Freixas (1995). Este autor explica que París en los años veinte era “la Meca de un nuevo culto internacional de ‘lo primitivo’ y el centro de un intenso tráfico de *l'art negre*, con exposiciones públicas y privadas, intercambios, subastas y préstamos entre artistas y coleccionistas” (1995: 33).

dada. Todavía no se vislumbra la idea del realismo mágico como una estética dictada por el carácter particular de la cultura y la sociedad latinoamericanas. Pero aun cuando su introducción del concepto en el campo literario y en el imaginario latinoamericanos no haya aportado demasiado a su definición crítica (como sí lo hizo Carpentier con su posterior explicación de lo real maravilloso), Uslar Pietri fue, en realidad, el primero en vincular las encarnaciones del realismo mágico en Europa y América Latina (más de dos décadas después de la primera conceptualización de realismo mágico de Roh). Más tarde, el venezolano contaría cómo se reencontró con el concepto, muchos años después de haber participado en debates sobre el realismo mágico en París:

¿De dónde vino aquel nombre que iba a correr con buena suerte? Del oscuro caldo del subconsciente. Por el final de los años veinte yo había leído un breve estudio del crítico del arte alemán Franz Roh sobre la pintura postexpresionista europea, que llevaba el título de "Realismo mágico". Ya no me acordaba del lejano libro pero algún oscuro mecanismo de la mente me lo hizo surgir espontáneamente (1986: 140).

Para Roberto González Echevarría, el concepto reprimido no habría reaparecido tan "espontáneamente", ya que por entonces circulaba en los escritos de varios críticos de arte neoyorquinos (2004: 156). En todo caso, lo que importa de la cita de Uslar Pietri es que termina con las especulaciones críticas acerca de cómo llegó a él (y muy probablemente también a Carpentier y Asturias) la noción de realismo mágico. La respuesta: fue en París, en 1927, en la traducción que hizo Fernando Vela del ensayo de Roh para la prestigiosa publicación editada por José Ortega y Gasset, *Revista de Occidente*, que circulaba mucho entre europeos y latinoamericanos.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> En aquellos años que pasó en París, Uslar Pietri participó con Carpentier de los encuentros surrealistas semanales que se celebraban en el café La Coupole. Allí forjó una estrecha relación con Massimo Bontempelli, quien había escrito sobre el realismo mágico en su revista "900" (Camayd-Freixas, 1995: 34). No hay registros de que Uslar Pietri haya debatido sobre el realismo mágico con el crítico italiano, pero, por su cercanía, es

## MARAVILLAS Y NOVELAS

El texto que produjo la dislocación más significativa en esta historia global de las conceptualizaciones del realismo mágico fue "Lo real maravilloso de América" (1948), de Carpentier, que después incluyó como prefacio de *El reino de este mundo* (1949).<sup>10</sup> La novela, basada en acontecimientos históricos que tuvieron lugar en Haití entre 1751 y 1822, recorre el arco cronológico del ascenso y la lenta agonía de la Revolución Haitiana: desde las intrigas del sacerdote vudú François Mackandal y el levantamiento que condujo al chamán jamaicano Buckman, hasta la invasión napoleónica de la isla y la fallida institucionalización de la revolución bajo el rey Henri Christophe. Carpentier teje estos momentos narrando la historia desde el punto de vista del personaje ficticio Ti Noel, un esclavo que empieza siendo un testigo de la rebelión y termina como un héroe delirante de su propio reino imaginario. El lenguaje del realismo mágico está intrínsecamente ligado, aquí, a la narración de los sucesos históricos. Tal vez como residuo de la influencia surrealista, lo real maravilloso de Carpentier aparece como una interpretación de la historia real de América Latina, una interpelación a la Verdad (para enunciarlo en términos hegelianos) de la historia regional. La exhumación, la manipulación y la reescritura de datos históricos forman parte de una estrategia omnipresente en el realismo mágico de América Latina y de otras locaciones.

muy probable que la traducción al español del artículo de Roh y aquellas conversaciones hayan sido las fuentes de la primera apropiación latinoamericana del concepto en 1948.

<sup>10</sup> Este artículo crucial fue publicado el 8 de abril de 1948 en el diario caraqueño *El Nacional*, poco después de las conferencias en las que Uslar Pietri menciona el realismo mágico. No hay evidencia de que Carpentier estuviese al tanto de las charlas de Uslar Pietri. Su ensayo seminal tuvo varias reencarnaciones entre 1948 y 1975: primero fue incluido a modo de prefacio de *El reino de este mundo*, como expliqué más arriba; en 1964, Carpentier lo reescribió para una conferencia homónima, versión que más tarde publicó en su libro *Tientos y diferencias*; finalmente, en 1975, el escritor cubano lo reescribió en otra conferencia, "Lo barroco y lo real maravilloso", que luego incluyó en la antología *Razón de ser* (1976). En cada una de estas tres reescrituras, Carpentier agregó y sustrajo ejemplos, casos y argumentos, pero la idea central de lo real maravilloso no se modificó.

Durante los once años que pasó en París (regresó a Cuba en 1939, cuando la Segunda Guerra Mundial se cernía en el horizonte), Carpentier trabajó como corresponsal para publicaciones latinoamericanas y fue técnico y editor de radio. Sin embargo, desde el punto de vista intelectual, se dedicó más que nada a la tarea de redescubrir la cultura latinoamericana a través de la escritura de *Ecué-Yamba-ó*, el trabajo periodístico, la investigación y la lectura:

Sentí ardientemente el deseo de expresar el mundo americano. Aún no sabía cómo. Me alentaba lo difícil de la tarea por el desconocimiento de las esencias americanas. Me dediqué durante largos años a leer todo lo que podía sobre América, desde las Cartas de Cristóbal Colón, pasando por el Inca Garcilaso, hasta los autores del siglo dieciocho. Por espacio de ocho años creo que no hice otra cosa que leer textos americanos (citado en Arias, 1977: 63).

Ya de regreso en América Latina, Carpentier volcó esas energías en la escritura de *El reino de este mundo* y en la formulación del concepto de lo real maravilloso. En el prefacio de la novela, el cubano explica que fue en 1943, durante un viaje a Haití desde su exilio en Venezuela, cuando comenzó a pensar en el concepto que, a su juicio, definía la realidad latinoamericana. Fue en Haití donde encontró una manifestación de lo maravilloso que nunca antes había visto o imaginado: las ruinas del reino de Henri Christophe, con el devastado palacio de Sans-Souci y la mole de la Ciudadela La Ferrière, y el *Cap-Français* colonial, donde hombres negros vivieron como soberanos de Versalles durante un breve período del siglo XIX. Carpentier entendió que lo maravilloso que abría las puertas a una "realidad superior" (de acuerdo con el mandato surrealista que había absorbido en París) era el resultado de la hibridación de culturas, religiones y sistemas políticos.<sup>11</sup> El deseo moderno de libertad se articulaba alrededor de un lenguaje de

<sup>11</sup> Las raíces de esta fascinación con Haití pueden identificarse en el exotismo etnográfico de las vanguardias, dimensión que Carpentier creía haber dejado atrás cuando regresó de París a Cuba en 1939.

emancipaciones mágicas: "Una tierra donde millares de hombres ansiosos de libertad creyeron en los poderes licantrópicos de Mackandal, a punto de que esa fe colectiva produjera un milagro el día de su ejecución" (1967b: 5). Estos despojos de un reino de esclavos eran una América Latina en miniatura, la región donde lo maravilloso surgía "de una revelación privilegiada 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'" (1967b: 4 y 5).

La contribución más importante del ensayo de Carpentier —que permitiría ligar conceptualmente el realismo mágico con el poscolonialismo— está en su señalamiento de las "inadvertidas riquezas" de la realidad latinoamericana que propiciarían la "revelación privilegiada" de su verdadera naturaleza. Había algo en la cultura haitiana y latinoamericana que la diferenciaba de otras regiones del mundo, en particular de Europa. Si otras culturas habían experimentado lo maravilloso (Carpentier cita las aves de Marco Polo que volaban sujetando elefantes con sus garras, la visión de Lutero del demonio y de él arrojándole un tintero, los fantasmas y aparecidos de Victor Hugo), no eran más que imaginaciones fantasiosas de una cultura hiperracionalista que anhelaba compensar su carencia de magia, como las personas que "admiran el supermacho por impotencia" (1967b: 5). Para Carpentier, en América Latina lo maravilloso era un elemento orgánico y constitutivo de la realidad.

A cada paso hallaba lo real maravilloso. Pero pensaba, además, que esa presencia y vigencia de 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. Lo real maravilloso se encuentra a cada paso en las vidas de hombres que inscribieron fechas en la historia del Continente (1967b: 5).

Carpentier formula una idea novedosa —más aún, fundacional— que no estaba presente ni en Roh, ni en Bontempelli, ni en Uslar Pietri: lo

real maravilloso no es una percepción estética universal de la realidad, al alcance de cualquiera, sino una condición cultural. Es, para él, el rasgo definitorio de la realidad latinoamericana. De acuerdo con Carpentier, si América Latina cargaba sobre sus espaldas una tradición artística y literaria que había abordado la naturaleza mágica de la región (desde las crónicas de la conquista hasta su propia novela *Ecué-Yamba-ó*, y ahora *El reino de este mundo*), era porque estas narrativas derivaban directamente, sin mediaciones, de una experiencia naturalizada de la reconciliación entre lo real y lo maravilloso en la región.

Esta propuesta de una especificidad cultural maravillosa de América Latina le permite a Carpentier criticar la corriente surrealista de Breton y negar la posibilidad de que algún crítico pensara que lo real maravilloso podía ser el vástago tercermundista de la estética surrealista. Si en América Latina lo maravilloso es un elemento omnipresente y orgánico de la realidad, en Europa y en las culturas metropolitanas en general es apenas un artificio, un truco entretenido, una "pretensión agotada de suscitar lo maravilloso que caracterizó a ciertas literaturas europeas de estos últimos treinta años" (1967b: 4). Carpentier continúa:

Lo maravilloso, pobremente sugerido por los oficios y deformidades de los personajes de feria —no se cansarán los jóvenes poetas franceses de los fenómenos y payasos de la fête foraine, de los que ya Rimbaud se había despedido en su Alquimia del Verbo?—. Lo maravilloso, obtenido con trucos de prestidigitación, reuniéndose objetos que para nada suelen encontrarse: la vieja y embustera historia del encuentro fortuito del paraguas y de la máquina de coser sobre una mesa de disección, generador de las cucharas de armiño, los caracoles en el taxi pluvioso, la cabeza de león en la pelvis de una viuda, de las exposiciones surrealistas (1967b: 4).

En América Latina, según Carpentier, los poetas no necesitan inventar lo maravilloso porque lo encuentran "a cada paso" (1967b: 5) y, por lo tanto, su manifestación literaria resulta de una operación mimética en apariencia simple. En Europa, por el contrario, donde impera una estructura social marcada por el positivismo, carente de magia, solo es posible invocar lo maravilloso de manera artificial, gracias a la media-

ción de un artilugio estético determinado por su horizonte histórico.<sup>12</sup> Uslar Pietri también desataca esta diferencia entre el realismo mágico y el surrealismo. La vanguardia europea era tan solo

el juego otoñal de una literatura aparentemente agotada. [...] Era pintar relojes derretidos, jirafas incendiadas, ciudades sin hombres, o poner juntos las nociones y los objetos más ajenos y dispartados, como el revólver de cabellos blancos, o el paraguas sobre la mesa del quirófano [...] un juego que terminaba en una fórmula artificial y fácil (1986: 137).

Por el contrario, lo real maravilloso y el realismo mágico de Carpentier, Asturias y el propio Uslar Pietri apuntan a "revelar, descubrir, expresar, en toda su plenitud inusitada esa realidad casi desconocida y casi alucinatoria que era la de la América Latina para penetrar el gran misterio creador del mestizaje cultural" (1986: 137).

Sin embargo, la importancia de lo real maravilloso para las apropiaciones poscoloniales del realismo mágico tal vez radique en la contradicción entre lo que dice el prefacio de *El reino de este mundo* y lo que hace la novela. Mientras el prefacio subraya la falta de mediaciones con que estas formaciones estéticas —como las nuevas novelas de lo maravilloso— expresan una realidad social latinoamericana constituida por fenómenos maravillosos visibles "a cada paso", la propia novela representa la presencia cultural de lo maravilloso como resultado de una mediación marcada por la perspectiva socialmente acotada del espectador. Esto se vuelve más evidente que nunca en la célebre escena donde se describe el milagro de Mackandal, llegando al final de la primera parte del libro.

Mackandal, mentor de Ti Noel y líder de la revuelta de los esclavos, ha pasado a la clandestinidad. Se dedica a coordinar una serie de

<sup>12</sup> Aunque Carpentier lo diferencia explícitamente de lo *merveilleux* surrealista, su concepto conserva las huellas de la influencia de Pierre Mabilie, el médico francés que era su amigo y cuyo libro *Le miroir du merveilleux* [El espejo de lo maravilloso] se basó en una investigación del ñañiguismo cubano y el vudú haitiano. Acerca de la influencia que ejerció el concepto surrealista de lo *merveilleux Haïtien* de Mabilie en lo real maravilloso de Carpentier, véanse Chiampi (2007), Chanady (1995) y Scarano (1999).

ataques a los blancos, envenenando a ellos y a sus animales, y es reconocido por los esclavos como un *houngán*, un sacerdote vudú que tiene contacto con las divinidades del Radá. Los esclavos han atribuido el éxito de la conspiración a la capacidad de Mackandal de adoptar formas animales que le permiten estar en distintas plantaciones a la vez.<sup>13</sup> Después de capturarlo, las autoridades coloniales francesas condenan al líder de la revuelta a un castigo ejemplar, organizado como espectáculo público: lo quemarán en una pira en la plaza central del Cap-Français. Para Ti Noel, la sentencia no tiene sentido, ya que Mackandal escapará transformándose en mosquito:

Eso era lo que ignoraban los amos; por ello habían despilfarrado tanto dinero en organizar aquel espectáculo inútil, que revelaba su total impotencia para luchar contra el hombre ungido por los grandes Loas. Mackandal estaba ya adosado al poste de torturas. El verdugo había agarrado un rescoldo con las tenazas. Repitiendo un gesto estudiado la víspera frente al espejo, el gobernador desenvainó su espada de corte y dio orden de que se cumpliera la sentencia. El fuego comenzó a subir hacia el manco, sollamándole las piernas. En ese momento Mackandal agitó su muñón que no habían podido atar, en un gesto combinatorio que no por menguado 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 sawvé!*

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 grito y la turbamulta, que muy pocos vieron que Mackandal, agarrado por diez soldados, era metido de cabeza en el fuego, y que una llama crecida por el pelo encendido

<sup>13</sup> "Todos sabían que la iguana verde, la mariposa nocturna, el perro desconocido, el alcatraz inverosímil, no eran sino simples disfraces. Dotado del poder de transformarse en animal de pezuña, en ave, pez o insecto, Mackandal visitaba continuamente las haciendas de la Llanura para vigilar a sus fieles y saber si todavía confluían en su regreso" (1967a: 16).

ahogaba su último grito. Cuando las dotaciones se aplacaron, la hoguera ardía normalmente, como cualquiera hoguera de buena leña (1967a: 18).

Esta escena —la más citada como realización narrativa perfecta de lo real maravilloso— se estructura en torno a una oposición irreconciliable entre el punto de vista racional y positivista de los terratenientes y funcionarios coloniales blancos y la concepción mágica de lo real que expresan los esclavos. González Echevarría fue el primero en conceptualizar la matriz interpretativa que ya es una constante en la crítica del realismo mágico. Según él, este tipo de narraciones concibe la maravilla como una construcción ontológica o epistemológica. Desde este punto de vista, entonces, *El reino de este mundo*, la novela fundacional de Carpentier, presenta una clara tensión entre ambas nociones e inaugura el género latinoamericano que más tarde se extenderá por todo el mundo poscolonial. Si el discurso antropológico del prefacio define la maravilla como una condición ontológica de la cultura latinoamericana, la prosa de la novela describe la magia como el efecto de una cosmovisión particular y socialmente determinada. En la escena de la ejecución de Mackandal, la voz narrativa se identifica con la creencia de los esclavos en el poder del líder para escapar y dejar en ridículo a los franceses; por lo tanto, el narrador describe con aparente objetividad cómo se transforma en humo para escapar de la pira. Si el capítulo terminara ahí, habría sido una demostración literal de la idea de *lo real maravilloso hallado a cada paso en América Latina*, como decía el prefacio. Pero la producción de una "naturalización de lo irreal" (Chiampi, 1980: 26) queda interrumpida cuando el narrador susurra que tan ocupada estaba la multitud esperando el milagro, que "muy pocos vieron que Mackandal, agarrado por diez soldados, era metido de cabeza en el fuego, y que una llama crecida por el pelo encendido ahogaba su último grito". La novela pone en acto un discurso de lo real maravilloso muy diferente del que Carpentier propone en su prefacio/manifiesto. Lo real maravilloso ya no es el núcleo constitutivo de la realidad latinoamericana, ya no es su verdad objetiva; es el predicado que define la cosmovisión propia de sus poblaciones subalternas y marginadas. El narrador explica *lo que ocurrió en realidad* y,

del g. C.

se llama con la definición de lo real maravilloso

así, reterritorializa lo real maravilloso como la ilusión de una clase oprimida que necesita reafirmarse en esa fantasía para sobrevivir a la explotación. Por eso precisa creer que "Mackandal había cumplido su promesa, permaneciendo en el reino de este mundo" (1967a: 18). La novela ofrece al lector una versión de lo real maravilloso que es una forma clásica de ideología, un velo que deforma la percepción de la realidad: lo real maravilloso como una patología sociocultural.

El capítulo termina con una reflexión de *monsieur* Lenormand de Mezy sobre la falta de sensibilidad de los negros, mientras se va a la cama, y con el regreso de Ti Noel a su trabajo en el granero. Esto sugiere una clara jerarquía entre dos "fenomenologías de la percepción" (Chiampi, 1980: 23) opuestas: la realidad está del lado de los colonizadores franceses y lo maravilloso es una epistemología de los oprimidos, una terca proyección del subalterno motivada por la necesidad de anclar su esperanza en un futuro mejor. Al desacreditar el punto de vista de los esclavos, *Carpentier* contradice la propuesta de su prefacio y reinscribe su concepción de lo maravilloso en la mentalidad primitivista de la vanguardia francesa. Y también abre el potencial de significación de lo maravilloso a apropiaciones poscoloniales futuras, que buscarán en el espejo del realismo mágico la imagen de sus propias aspiraciones emancipatorias.

Pocos meses después de la salida de *El reino de este mundo*, en 1949, Asturias publicó *Hombres de maíz*, una novela que explora las prácticas culturales maravillosas de las comunidades mayas y sus descendientes modernos.<sup>14</sup> En 1946 había publicado *El señor presidente*, texto crucial en la genealogía de la novela latinoamericana sobre la figura del dictador. Pero en *Hombres de maíz* Asturias retoma la exploración del potencial estético y político que encierran las leyendas rituales de maravillas naturales, que había comenzado en *Leyendas de Guatemala*. También él presenta estas leyendas maravillosas como la

<sup>14</sup> La sincronización entre las publicaciones de *El reino de este mundo* y *Hombres de maíz* de alguna manera reprodujo lo ocurrido a comienzos de los años treinta, cuando Carpentier y Asturias publicaron *Ecué-Yamba-ó* y *Leyendas de Guatemala* con pocos años de diferencia, anticipando muchas de las características maravillosas y mágicas de lo que luego sería conceptualizado como real maravilloso y realismo mágico.

estructura constitutiva de la representación discursiva de la identidad cultural de una comunidad primigenia y ejemplar y como una alternativa al modernismo burgués occidental.

La trama de la novela aborda el impacto que tuvo el proceso de modernización colonial y neocolonial —entre 1899, año del nacimiento de Asturias, y la década de 1940— en la vida de personajes mayas que aparecen representados por elementos arquetípicos de la mitología indígena. Gaspar Ilóm, por ejemplo, el héroe de la primera parte de la novela, está dotado de poderes sobrenaturales que usa para defender las colinas y los bosques, donde vive su gente, de la invasión de los terratenientes capitalistas apoyados por el Estado. Al revés de lo que ocurre con la escena de Mackandal en *El reino de este mundo*, el narrador de *Hombres de maíz* no parece creer que la fuente psicológica, mitológica y cultural de esos poderes requiera de una explicación externa: adopta el punto de vista cultural de los personajes y nunca se aparta de él. La novela de Asturias no incluye un espacio de enunciación exterior al universo de los personajes indígenas; el lenguaje del narrador reproduce incluso un dialecto popular rural guatemalteco, muy distinto del tono barroco y erudito del narrador de Carpentier. Asturias muestra cómo incide el relato fundacional de los mayas —el texto sagrado del *Popol Vuh*— en la vida de los descendientes actuales de quienes fueron los soberanos de América Central. Así, por ejemplo, la caída del cartero rural Nicho Aquino en un pozo profundo, después de perder a su mujer, se representa como un descenso arquetípico al inframundo; durante el cual el personaje presencia la creación del primer hombre a partir del maíz, tal como se narra en el *Popol Vuh* y el *Libro de Chilam Balam*. Pero el de Asturias es un realismo mágico eminentemente moderno: el autor reescribe estos textos clásicos de los mayas guiado por teorías que son el epítome de la modernidad, desde el surrealismo hasta el marxismo y el psicoanálisis (Martin, 1988: xxiv).<sup>15</sup> René Prieto explica que los elementos centrales del relato —como el maíz, el agua y el fuego— están ligados a colores, animales y números

<sup>15</sup> Camayd-Freixas lee *Hombres de maíz* como una mezcla de Lautréamont y el *Popol Vuh* (1995: 176).

“en correspondencia con las esferas de acción que les adscribe la cosmogonía maya”, y estos materiales son, en realidad, “el principio unificador de una novela que no se desarrolla cronológicamente ni a través de sus protagonistas, sino más bien siguiendo un principio de sustitución de personajes que se basa en racimos de elementos entrelazados” (1996: 155).<sup>16</sup> Sin embargo, a diferencia de las versiones anteriores del *Popol Vuh* que Asturias incluyó en *Leyendas de Guatemala*, la especificidad de la novela revela la intención del autor de articular lo mítico y lo cultural en el contexto del doble desafío histórico que enfrentan los descendientes mayas: la pérdida de los vínculos con la tierra que garantiza su vitalidad y la disrupción social que ha causado el colonialismo del Estado nación.<sup>17</sup>

Después de que Carpentier y Asturias establecieran las prácticas teóricas y narrativas del realismo mágico como la política de identidad literaria de América Latina, el novelista haitiano Jacques Stéphen Alexis dio una conferencia en el primer Congreso de Escritores Negros, celebrado en la Sorbona en 1956, titulada “Du réalisme merveilleux des Haïtiens” [Sobre el realismo maravilloso de los haitianos]. Allí proponía una estética capaz de representar la totalidad social de una cultura caribeña, que para él estaba profundamente enraizada en la tradición viviente de lo mítico, lo legendario y lo maravilloso.<sup>18</sup> Amaryll Chanady señala que la diferencia crucial entre los enfoques de Car-

<sup>16</sup> En la misma línea, Gerald Martin describe la división de la trama en tres partes “expresadas esquemáticamente como tribal, feudal-colonial y neocolonial capitalista: un protagonista indígena pierde a su mujer y, separado de la tierra y de la *milpa* (maíz), se entrega a la bebida y a la desesperación. Cada uno está más alienado y distanciado que su predecesor. Las tres partes basadas en modos de producción se alinean en clave mitológica con el diseño tripartito del cosmos maya —inframundo, tierra, cielo (pasado, presente, futuro)—, que es la trayectoria de Quetzalcóatl, la serpiente emplumada y el héroe de la cultura mesoamericana para quien, como para Asturias, la irrupción desde la ‘prehistoria’ es el modelo de todos los procesos cognitivos” (1988: xi).

<sup>17</sup> Christopher Warnes señala que “no debe sobreestimarse la capacidad de Asturias para traducir a la ficción la cosmovisión de los pueblos indígenas de Guatemala. Asturias no hablaba lenguas indígenas y, cómo él mismo les dijo a Luis Harss y Barbara Dohman sobre sus conocimientos del mundo indígena, ‘oí decir mucho, supuse un poco más e inventé el resto’” (2009: 49).

<sup>18</sup> La conferencia fue publicada más tarde en *Présence Africaine*. Además de su crítica literaria sobre el realismo mágico, Alexis escribió tres novelas de este género. *Mi compa-*

pentier y Alexis es el énfasis del segundo en lo merveilleux como el lenguaje de los haitianos y latinoamericanos no europeizados. Mientras que Carpentier intentaba recrear la cosmovisión del Otro desde una posición de exterioridad, Alexis buscaba una forma expresiva que emanara de la cultura local (Chanady, 1999: 109-121). Inspirado en la formación que había adquirido en el contexto del Partido Comunista Francés, Alexis propuso que el realismo mágico podía ser el *réalisme social* caribeño, una forma narrativa capaz de revelar al pueblo sus propias luchas políticas (Chanady, 1999: p. 247). La contribución específica de Alexis a la teorización de lo real maravilloso americano consistió en reunir el potencial estético del género con un objetivo revolucionario explícito. El realismo mágico no era para Alexis un simple discurso de autoafirmación en busca de una nueva identidad estética. Era una forma estética sustancialmente poscolonial y emancipadora.<sup>19</sup>

#### ¿DENTRO O FUERA? LOS LÍMITES POSCOLONIALES DEL REALISMO MÁGICO

Si las primeras formulaciones europeas del realismo mágico se caracterizaron por su relación con la vanguardia histórica de los años veinte, fue en América Latina, entre 1949 y 1970, que el concepto quedó identificado como un discurso cultural emancipador capaz de expresar la particularidad histórica de la región y el deseo de establecer una retórica estética independiente del modernismo europeo. En muchos casos, estas propuestas se enunciaron en términos poscoloniales explícitos; en otros, la política cultural poscolonial apareció como atribución teórica retrospectiva; y, en un tercer grupo, el realismo mágico se describió solo en términos formales, sin alusiones a

*dre el general Sol* (1955) es la más importante; *Los árboles músicos* (1957) trata sobre los ritos vudú, que ocupan un lugar central en la cultura haitiana.

<sup>19</sup> Alexis también se cuida de separar su propuesta del surrealismo. Lo hace poniendo en primer plano el potencial político —en verdad, revolucionario— de su *réalisme merveilleux* (Ashcroft, Griffiths y Tiffin, 2002: 148). Sobre el *réalisme merveilleux* de Alexis como forma de oposición y antagonismo al movimiento de la *négritude*, véase Dash (1974).

una potencial relación con los proyectos políticos y culturales de una comunidad determinada. Fue un académico, Ángel Flores, en una célebre conferencia de 1954 publicada un año más tarde —“El realismo mágico en la narrativa hispanoamericana”—, quien retomó una definición estructuralista del realismo mágico que valoraba el concepto por sus “méritos intrínsecamente estéticos” (1995: 109) como “amalgama” formal “de realismo y fantasía” (1995: 112). Esta tendencia a definir el realismo mágico desde una perspectiva estrictamente formal, pasando por alto sus determinaciones históricas, culturales y políticas, ha llevado a muchos críticos a incluir dentro de las elásticas fronteras de este realismo mágico formalista casi cualquier texto donde aparezca un episodio cuya causalidad no pueda ser explicada de acuerdo con las leyes de la física, sin importar su momento o lugar de producción. Despojado del contexto histórico específico y de la política cultural particular que lo diferencian del mero relato fantástico y otras formas de narrativa que desafían la “cosmovisión racional y lineal de la ficción realista de Occidente” (Ashcroft, Griffiths y Tiffin, 2007: 133), el realismo mágico se convirtió en un significativo vacío que servía para describir casi cualquier texto que objetara la estabilidad del mundo referencial y la posibilidad de acceder a él de manera transparente y directa.

Esta definición ahistórica del concepto llevó a Flores a establecer una genealogía latinoamericana del realismo mágico muy poco feliz, que incluía autores cuyos textos no podrían estar más lejos de la propuesta de Carpentier o de la práctica de Asturias. La genealogía de Flores comienza, increíblemente, con *Historia universal de la infamia* (1935) y *El jardín de los senderos que se bifurcan* (1941), de Jorge Luis Borges, y continúa con *La última niebla* (1935), de María Luisa Bombal, *Viaje olvidado* (1937), de Silvina Ocampo, *La invención de Morel* (1942), de Adolfo Bioy Casares, *Sombras suele vestir* (1944), de José Blanco, y otros textos que de ninguna manera se pueden inscribir dentro del realismo mágico.<sup>20</sup> El paso en falso de Flores plantea un inte-

<sup>20</sup> La inclusión de Borges en algunas listas de escritores del realismo mágico deriva de la caracterización formalista del género que ya critiqué, porque hace desaparecer la diferencia entre el realismo mágico y lo fantástico. El primero en censurar la redefinición for-

rrogante crítico acerca de los límites de una retórica mágico-realista que ha sido puesta a prueba desde los años cincuenta por textos liminares cuya inclusión en el género es, cuanto menos, dudosa. Tal es el caso de *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo: la historia de Juan Preciado, un campesino pobre cuya madre moribunda lo manda a su pueblo natal de Comala, en el desierto de Jalisco, a reclamar lo que le debe su padre, el rico hacendado rural y cacique local Pedro Páramo (“exígele lo nuestro” [1994: 7]). Preciado recoge las historias que le cuentan los habitantes del pueblo acerca del sufrimiento causado por Pedro Páramo, pero después se da cuenta de que todos están muertos. ¿Podría acaso decirse que una novela cuyo protagonista habla con los muertos sin darse cuenta es un ejemplo inconfundible de realismo mágico? Sería fácil (aunque definitivamente apresurado) leerla de esta manera, sobre todo si se concibe el realismo mágico como un discurso que emerge de la experiencia histórica de un drama colectivo. Por otra parte, un relato tan arraigado en la tradición mexicana de comunión con los muertos (el Día de los Muertos, o de Todos los Santos, se celebra entre el 1° y el 2 de noviembre), cuyo telón de fondo es un tapiz de meticulosas referencias históricas al universo social del México posrevolucionario, también puede ser leído como una alegoría.

En la década de 1980, esta misma iniciativa deshistorizante dominó la noción de realismo mágico en el mundo de habla inglesa. Después de que Gabriel García Márquez ganara el Premio Nobel en 1982, David Young y Keith Holloman editaron la antología *Magical Realist Fiction* [Ficción mágico-realista], que enseguida se convirtió en un libro de texto de referencia en las aulas de todo el mundo anglófono, a pesar de la vaguedad con que definía el concepto de realismo mágico:

malista y universalista del concepto de realismo mágico propuesto por Flores fue Luis Leal, quien en un ensayo de 1967 circunscribió el realismo mágico a través de la primera definición posterior al concepto de lo *real maravilloso* de Carpentier: “En el realismo mágico hay acontecimientos de importancia clave que no tienen explicación lógica ni psicológica. El realismo mágico no trata de copiar la realidad circundante (como los realistas) ni de lesionarla (como los surrealistas), sino que intenta captar el misterio que respira detrás de las cosas” (1995: 123). Aunque Leal no acota explícitamente el realismo mágico a la cultura latinoamericana, todos sus ejemplos provienen de la literatura regional. Chanady (1985) también ha criticado a Flores por mezclar el realismo mágico con lo fantástico.



Cualesquiera sean sus limitaciones –y todos estos términos las tienen–, tanto el término como lo que este sugiere nos resultan muy útiles para definir una categoría de ficción que podría distinguirse, por un lado, de la ficción realista y naturalista, y por el otro lado, de las categorías reconocidas de lo fantástico: los cuentos de aparecidos, la ciencia ficción, la novela gótica y los cuentos de hadas [...] La creciente popularidad que ha adquirido últimamente este término nos ha corrido de un lugar defensivo en cuanto a la decisión de atenernos a él, pero también es cierto que cualquier otra denominación, como “ficción de lo maravilloso” o “ficción de realidades contradictorias”, sería más aparatosa y menos expresiva (1984: 1).

Esta ampliación conceptual del realismo mágico, junto con el desinterés respecto de sus determinaciones culturales, históricas y geopolíticas, permitió la inclusión de 35 autores (entre ellos, Gógol, Tolstói, Mann, Kafka, Mandelstam, Nabokov, Faulkner, Borges, Cheever, Reyes, Cortázar, Calvino y Kundera), de los cuales solo dos –Carpentier y García Márquez– podrían enmarcarse productivamente dentro del realismo mágico y lo real maravilloso. La afirmación de la diferencia que existe entre el realismo mágico y lo meramente fantástico, que determinaría una antología mucho más rigurosa, es a la vez formal e histórica. Ato Quayson brinda la definición más convincente de la especificidad formal que distingue el realismo mágico, describiendo la relación diferencial que el género establece entre lo real y lo extraordinario como un “principio de equivalencia”: “Aunque es innegable que el realismo mágico comparte elementos de lo fantástico con otros géneros, lo cierto es que además confunde toda percepción simple y clara de las jerarquías espaciales, éticas o motivacionales entre lo real y lo fantástico, hasta el punto de generar una escrupulosa equivalencia entre ambos dominios” (2006: 728). El principio de equivalencia de Quayson –que evoca la ya citada idea de Chiampì sobre la desnaturalización de lo real y la naturalización de lo maravilloso– no funciona en el relato fantástico, donde lo anormal y lo maravilloso nunca se normalizan. Por el contrario, en textos como *La metamorfosis*, de Kafka, y *What the Crow Said* [Lo que dijo el cuervo], de Robert Kroetsch (así como la mayoría de las novelas y los cuentos incluidos en la antología de Young y Holloman), un omnipre-

E. Wages # lo fantástico

sente “sentido de lo siniestro” impregna toda la narración: lo mágico y lo fabuloso nunca se despojan de su extrañeza y alteran para siempre lo real. Sin embargo, la hipótesis principal de este capítulo es que la delimitación formal del realismo mágico no alcanza para entender un género que es el resultado de una compleja interacción entre las formas estéticas y su historicidad. Es que, como ha argumentado Zamora, el realismo mágico funciona “borrando y volviendo a trazar los límites entre la ficción y la historia con propósitos políticos particulares” (1990: 31). En otras palabras, el realismo mágico no debe considerarse una forma estética que pueda forjarse en cualquier parte, dentro de cualquier contexto sociocultural, porque su discurso se caracteriza por surgir en formaciones culturales marcadas por la percepción de una falta (en el sentido lacaniano) y por el reconocimiento de deseos de emancipación que dislocan y reconfiguran las cartografías hegemónicas de la literatura mundial. De hecho, podría decirse que el principal aporte de los escritores latinoamericanos que reinventaron la categoría y la práctica del realismo mágico fue imprimir en el ADN del género una conciencia de la relación indisoluble entre su forma estética y la especificidad de las determinaciones históricas que lo separan de otros discursos narrativos fronterizos. Como señala Christopher Warnes en el que tal vez sea todavía el estudio más riguroso de la relación entre realismo mágico y poscolonialismo, “el realismo mágico desarrolla al máximo su potencial creativo y crítico” en condiciones poscoloniales de enunciación (2009: 28 y 29). O para decirlo de otra manera, entre los años cuarenta y la primera mitad de los ochenta, el realismo mágico dio lugar a un discurso crítico (que en ciertos contextos responde a la política discursiva del poscolonialismo) que trabaja sobre las relaciones sociales y epistemológicas que sustentan modos hegemónicos de simbolizar lo real en los márgenes de la modernidad global.

Este potencial poscolonial adquiere mayor sustancia en la descripción que hace Michael Taussig del realismo mágico como un género que interroga “la persistencia de formas de producción tempranas en el desarrollo del capitalismo”, a fin de generar un discurso “que entremezcla lo viejo y lo nuevo como ideales que transfiguran la promesa ofrecida y a la vez bloqueada por el presente” (1986: 167). Taussig ve en el

realismo mágico la posibilidad de “rescatar la ‘voz’ indígena de la oscuridad del tiempo y el dolor. Del representado vendrá lo que desbarata la representación” (1986: 135). Aunque él ve en el realismo mágico un potencial subversivo para sentar las bases discursivas de nuevas prácticas y políticas culturales, advierte sobre el peligro de que el género se convierta en un instrumento estético de reapropiación hegemónica, “una reelaboración neocolonial del primitivismo” (1986: 172). De todas formas, esto no anularía, para Taussig, el potencial latente del realismo mágico como proyecto político y cultural capaz de restaurar la voz de lo popular, lo subalterno y lo premoderno. Coincide en este punto con quienes consideran que el realismo mágico no solo emerge de sociedades estructuradas en torno a imaginarios poscoloniales, sino que produce esos imaginarios: “El realismo mágico crea para la narrativa un espacio nuevo y descolonizado, uno no ya ocupado por los supuestos y las técnicas del realismo europeo” (Faris, 2004: 135); o bien, como dice Faris en otro texto, el realismo mágico representa una “poética liberadora” cuya eficacia deriva de la adopción de una forma de representación antagónica a la narrativa realista, que se ve apenas como una “importación europea” (Faris, 2002: 103). Más allá de las coincidencias y disidencias respecto del potencial emancipador del realismo mágico tal como lo describen Taussig, Faris y otros, o aun cuando se opte por enfatizar la celeridad con que la promesa de emancipación estética queda clausurada a partir de la fetichización (y, desde los años setenta, mercantilización) de su forma estética, no hay que perder de vista las determinaciones históricas en relación con las que el realismo mágico forjó, con notable eficacia, la percepción generalizada de su propio potencial para crear las condiciones necesarias para reparar los daños históricos provocados por diferentes formas de opresión y exclusión.

#### GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ Y LA GLOBALIZACIÓN DEL REALISMO MÁGICO

Ni el *boom* de la literatura latinoamericana, que cobró una visibilidad sin precedentes gracias a la sinergia de su proceso colectivo —con *Cien*

*años de soledad* (1967) a la cabeza—, ni la articulación latinoamericana del realismo mágico pueden entenderse fuera del espacio político y cultural creado por la Revolución Cubana en 1959. Durante los años sesenta, y en buena parte en concordancia con el contenido antiimperialista de la vida político-cultural cubana, predominaban en el campo literario los discursos que expresaban el deseo de lograr una identidad latinoamericana autodeterminada, de embarcarse en un proceso de modernización que se mantuviera fiel a las particularidades culturales de la región. El *boom* en general y la novela de García Márquez en particular fueron recibidos de inmediato como la respuesta más perfecta a estos dilemas político-culturales.<sup>21</sup> El intento de negociar la universalidad de las técnicas narrativas modernas con la particularidad de la historia latinoamericana es el hilo invisible que mantiene unida una genealogía de escritores —desde Carpentier, Asturias y Rulfo hasta García Márquez— muy comprometidos con alguna manera de entender el proyecto de la modernización socialista en América Latina, antes y después de la llegada de Fidel Castro en 1959.

García Márquez había estado trabajando desde 1948 en las ideas, los personajes y las ambientaciones de un libro titulado *La casa*, que luego sería *Cien años de soledad*. Hasta mediados de los años sesenta, el proyecto consistía en poco más que un puñado de historias familiares y descripciones del pueblito colombiano donde él había crecido con sus abuelos o en una versión ficcional de la historia colectiva de sus ancestros. Además de su trabajo como periodista, desde 1948, García Márquez había publicado tres novelas cortas —*La hojarasca* (1955),

<sup>21</sup> Como era de esperar, el texto crítico más brillante y representativo de esta operación crítica lo escribió Ángel Rama; *Edificación de un arte nacional y popular. La narrativa de Gabriel García Márquez*. Allí, y en otros discursos críticos que presentaban *Cien años de soledad* como un momento de resolución dialéctica de la región, el realismo mágico era caracterizado como un fenómeno estético casi exclusivamente latinoamericano. Esta *latinoamericanización excluyente* (una suerte de *excepcionalismo latinoamericano poscubano*) del género olvidaba de manera deliberada y estratégica la prehistoria europea del realismo mágico y anticipaba la marca latinoamericanista que iba a determinar los circuitos y las rearticulaciones poscoloniales del género en diferentes periferias del mundo (de las que me ocupo en esta sección del capítulo), a partir del proceso que llamo “la globalización de *Cien años de soledad*”.

*El coronel no tiene quien le escriba* (1961) y *La mala hora* (1962)—, una colección de cuentos —*Los funerales de Mamá Grande* (1962)— y varios relatos sueltos que se recopilarían después de 1967, entre los que se destaca “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo” (1955). Muchos críticos han leído estos relatos anteriores a *Cien años de soledad* como laboratorios protomágico-realistas en los que García Márquez experimentó con formas de transmitir lo maravilloso que después perfeccionaría en su novela mayor. Esto es, claramente, una exageración. *La hojarasca* y *El coronel no tiene quien le escriba* experimentan con el tiempo, estirando narrativamente la duración de un instante al modo modernista europeo (sobre todo de Joyce, pero también de Woolf y Faulkner) más que como el resultado de una concepción mágica de la temporalidad propia de América Latina. Si estas narraciones se leen como pre-textos, lo que debe destacarse es la aparición de ciertos espacios físicos —incluidos Macondo y la casa— y algunos miembros de la familia Buendía, así como la referencia a episodios traumáticos que más tarde serían parte de la novela (la violenta llegada de la empresa bananera, la experiencia de un aguacero que parece interminable). Sin embargo, todavía está ausente en ellos la evidente articulación retórica del realismo mágico: la naturalización de los aspectos mágicos, tanto en los sucesos cotidianos como en los acontecimientos sociohistóricos.

“Mi problema más importante era destruir la línea de demarcación que separa lo que parece real de lo que parece fantástico. Porque en el mundo que trataba de evocar esa barrera no existía”, explicaba García Márquez (citado en Palencia-Roth, 1983: 69). En *Cien años de soledad*, encontró una retórica capaz de introducir los relatos que le contaba su abuela, vinculados a una región específica de Colombia, en una estructura narrativa que reflejara lo que para él era la experiencia histórica de América Latina como totalidad indiferenciada: la productiva ambigüedad de ese “mundo que trataba de evocar”.<sup>22</sup> Macondo es el

<sup>22</sup> García Márquez se explayó sobre el contenido de la experiencia histórica diferencial de América Latina en la conferencia que dio en 1982 al recibir el Premio Nobel de Literatura, titulada “La soledad de América Latina”. Allí describe en detalle la “realidad descomunal” de “esa patria inmensa de hombres alucinados”: “Cerdos con el ombligo en el lomo y unos pájaros sin patas cuyas hembras empollaban en las espaldas del ma-

espacio que media entre el hiperlocalismo idiosincrático de la selva tropical colombiana y la situación general del continente. Macondo es la aldea-significante que nombra la diferencia de América Latina y, más tarde, de buena parte del Tercer Mundo.

*Cien años de soledad* cuenta la fundación mítica de Macondo y cómo su traumática historia social —que García Márquez inscribe deliberadamente en la formación de los estados nacionales en América Latina— destruye a la familia Buendía. La especificidad del realismo mágico de Macondo reside en la tensión entre mito e historia o, mejor dicho, en la manera en que los mitos, las leyendas y las creencias —es decir, la cultura en su inflexión más particularizada— interpelan a la historia moderna y a las heridas que su politicidad violenta abrió en el cuerpo social de la región. La diferencia entre el relato fantástico y el realismo mágico se vuelve evidente en la novela de García Márquez e ilumina los límites del género en el mundo entero. A lo largo de toda la novela hay episodios maravillosos: José Arcadio Buendía encuentra el esqueleto de un viejo galeón en plena selva; los muertos acosan a los vivos en busca de redención; todo el pueblo padece una peste de insomnio, seguida de una pérdida de la memoria colectiva que solo Melquíades puede curar cuando vuelve de la muerte por puro aburrimiento; el día en que muere el patriarca, llueven minúsculas flores amarillas; Remedios, la bella, asciende al cielo envuelta en sábanas, y una nube de mariposas amarillas persigue a Mauricio Babilonia, que está loco de amor por Meme. No se trata de episodios mágicos, maravillosos o extraños que

cho, y otros como alcatraces sin lengua cuyos picos parecían una cuchara [...] un engendro animal con cabeza y orejas de mula, cuerpo de camello, patas de ciervo y relincho de caballo. [...] La independencia del dominio español no nos puso a salvo de la demencia. El general Antonio López de Santana, que fue tres veces dictador de México, hizo enterrar con funerales magníficos la pierna derecha que había perdido en la llamada Guerra de los Pasteles. El general García Moreno gobernó al Ecuador durante dieciséis años como un monarca absoluto, y su cadáver fue velado con su uniforme de gala y su coraza de condecoraciones sentado en la silla presidencial. El general Maximiliano Hernández Martínez, el déspota teósofo de El Salvador que hizo exterminar en una matanza bárbara a 30 mil campesinos, había inventado un péndulo para averiguar si los alimentos estaban envenenados e hizo cubrir con papel rojo el alumbrado público para combatir una epidemia de escarlatina. La crónica continúa hasta el presente, y el escritor termina diciendo que “no hemos tenido un instante de sosiego”.

ocurren ante los ojos de individuos delirantes o proféticos (como en el caso de D. M. Thomas en *El hotel blanco* [1981]) ni de colectividades inespecíficas o indeterminadas. Por el contrario, su naturaleza mágica es una "afirmación categórica. No hay duda de que Remedios, la bella, asciende al cielo entre sábanas blancas; no hay duda de que mariposas amarillas siguen siempre a Meme y Mauricio Babilonia" (Rama, 1991: 125). En otras palabras, la magia es estructural: la comunidad donde ocurren estos sucesos está políticamente mediada por la experiencia traumática de un choque entre la modernización y la tradición, entre la opresión y una demanda de justicia, típico de la cultura latinoamericana desde el siglo XIX. La novela destaca la naturaleza política de esta contradicción al incorporar la guerra civil entre facciones de un Estado fallido y la masacre de trabajadores en huelga a manos de un ejército nacional que interviene en defensa de una empresa bananera estadounidense. Puesto que los acontecimientos mágicos de la novela están sobredeterminados por el viento que borra Macondo de la faz de la Tierra, y también el pasado, el presente y el futuro de los Buendía, la inexistencia de "la separación entre lo que parecía ser real y lo que parecía ser fantástico" está siempre teñida de un destino trágico: la historia latinoamericana —parece decir la novela— inflige heridas que la razón hegemónica y las formas realistas de la representación literaria no pueden suturar.<sup>23</sup>

En buena medida, la importancia de *Cien años de soledad* en la historia de la globalización poscolonial del realismo mágico tiene que ver con el horizonte narrativo e interpretativo que García Márquez abre al hacer visible el vínculo entre la universalización de la historia moderna (colonial, poscolonial, capitalista) y la particularidad de las formas locales de opresión. Sería difícil leer los productivos usos del realismo mágico en *Hijos de la medianoche* (1980) de Salman Rushdie, *Sevgili Arsız Ölüm* [Querida muerte sinvergüenza] (1983) de Latife Te-

<sup>23</sup> De más está decir que disiento por completo con el universalismo abstracto de Zamora en mi manera de ver la índole política del realismo mágico: "Lo que argumento, entonces, es que la efectividad del disenso político del realismo mágico depende de su previa (tácita, entendida) arquetipificación del sujeto, y sus consecuentes alegorizaciones de la condición humana" (1995: 498).

kin, *Beloved* (1987) de Toni Morrison, *El camino hambriento* (1991) de Ben Okri, *Tierra sonámbula* (1992) de Mia Couto, y *Grandes pechos, amplias caderas* (1996) de Mo Yan, sin dar cuenta de la historia material de la globalización del realismo mágico y, en particular, de la novela de García Márquez.<sup>24</sup> La deuda de la mayoría de estas novelas con *Cien años de soledad*, con su práctica del "realismo mágico como medio para interrogar ideas acerca de la historia, la identidad y la cultura" (Warnes, 2009: 96), es evidente en dos aspectos complementarios y, de hecho, necesarios: uno es formal; el otro, político-cultural. En primer lugar, estas novelas siguen a García Márquez en su postulación de una narrativa cuyo punto de vista objetivo (o mejor, *objetivado*) es idéntico al de una cultura que naturaliza lo maravilloso y desnaturaliza la dominación social, las masacres, las guerras y otros traumas históricos. En segundo lugar, cada una de ellas lo hace según su propia manera de concebir y articular lo maravilloso y lo fantástico, no tanto como una forma de reflejar pertenencias y "múltiples influencias culturales" (Bowers, 2004: 58), sino en relación con experiencias culturales subalternas específicas que son consecuencia del colonialismo y otras formas de opresión local o global.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> De acuerdo con un interesante argumento de Gerald Martin, "desde los años sesenta, muchos de los escritores más importantes —Italo Calvino, Milan Kundera, Salman Rushdie, Umberto Eco— han tenido que convertirse en novelistas 'latinoamericanos'" (1989: 7). Ser *latinoamericano*, en la observación de Martin, implica volverse menor, subalterno y poscolonial, tal como lo expresa la ficción del realismo mágico.

<sup>25</sup> Estos criterios para describir la especificidad del realismo mágico poscolonial permitirían excluir obras que suelen considerarse parte de esta tradición. Es el caso del realismo mágico canadiense; Stephen Slemon admite que no encuentra en Canadá el tipo de situación cultural poscolonial que originó el realismo mágico en América Latina y lo produjo en África y el sur de Asia (1995: 407). Su solución al problema de leer novelas como *The Invention of the World* [La invención del mundo] (1977), de Jack Hodgins, y *What the Crow Said* (1978), de Robert Kroetsch, en clave de realismo mágico consiste en generalizar un rasgo formal específico de estas novelas para inscribirlas en el género. Slemon sostiene que en "el lenguaje narrativo de un texto mágico-realista se libra una batalla entre dos sistemas opuestos, cada uno de los cuales avanza hacia la creación de un mundo ficcional que difiere del otro. Puesto que las reglas básicas de estos dos mundos son incompatibles, ninguno de los dos llega a adquirir existencia plena y ambos permanecen en suspenso" (1995: 409). Slemon afirma que la sostenida contradicción escenificada por el discurso del género evoca la condición colonial: una suspensión entre dos códigos, dos lenguajes, dos culturas. Así, este autor concluye, de

Las novelas del realismo mágico poscolonial posterior a García Márquez —las que transformaron lo que por entonces era un género latinoamericano en una forma estética global— estaban muy arraigadas en la realidad social poscolonial que constituye su contexto de enunciación. Por ejemplo, en *Hijos de la medianoche*, Rushdie rebate la narrativa histórica colonial de la India mediante el relato *contrarrealista* (porque es difícil verlo como realismo mágico liso y llano) de Saleem Sinai sobre la transición poscolonial y la partición del país durante buena parte del siglo xx (Saleem es un niño de la medianoche porque nace exactamente a las doce de la noche del 15 de agosto de 1947, el día y hora exacta de la independencia de la India del Imperio británico). En las novelas de Rushdie, el realismo mágico poscolonial está atravesado por los dispositivos constructivos de la literatura posmoderna: para Saleem (así como para Rushdie, que retoma este recurso estético en *Los versos satánicos*), la historia no es más que un conjunto de relatos contados desde posiciones socioculturales particulares, históricamente determinadas. Warnes dice que la especificidad del realismo mágico de Rushdie radica en el hecho de que “lo sobrenatural de esta novela parece emanar de la imaginación ecléctica de Rushdie, alimentada por amplias lecturas y una productiva mezcla de culturas. [Este realismo mágico] no surge etnográficamente, desde la cosmovisión de una cultura específica, sino lingüísticamente, desde el detalle del lenguaje” (2005: 10). Aunque la valoración de Warnes podría abrir una brecha entre Rushdie y Carpentier y García Márquez, por su relación diferencial con una condición cultural generalizada, la historia enajenada de la India en *Hijos de la medianoche* es contada desde la

---

manera interesante, que la articulación entre realismo mágico y poscolonialismo está mediada por una relación alegórica. En este argumento está implícita la brecha radical y en apariencia irreconciliable entre los realismos mágicos de los así llamados “Primer Mundo” y “Tercer Mundo”: mientras que el realismo mágico de la periferia parece emerger de situaciones socioculturales poscoloniales en coyunturas históricas específicas, lo que produce una evocación estética eficaz en el realismo mágico del centro es la apropiación de los restos formales de lo poscolonial. En consecuencia, dichas ficciones canadienses solo pueden incluirse en la genealogía estética trazada en este capítulo si se deja de lado el aspecto traumático de la experiencia poscolonial/periférica que aborda el realismo mágico.

perspectiva de un sujeto marcado por el deseo de autodeterminación, autoafirmación y superación de condiciones sociales que percibe como una carga, es decir, desde las determinaciones poscoloniales que definen la corriente particular del realismo mágico que analizo acá.

De la misma manera, en *Grandes pechos, amplias caderas*, Mo Yan reescribe, con buen ojo para lo extraño, la agitada historia de la China del siglo xx —desde el final de la dinastía Qing, la República y la invasión japonesa, hasta la Larga Marcha de Mao, la Revolución Cultural y las reformas capitalistas de los años ochenta—, observando su impacto en una pequeña y también ficticia Macondo china, el condado nordestino de Gaomi. Mediante el uso de cuentos folclóricos, leyendas y mitos, Mo Yan “deconstruye” con eficacia “la grandilocuente narrativa histórica del siglo revolucionario de China” (Teng, 2011). En el caso de *Beloved* de Morrison, la protagonista aparece frente a su madre Sethe (y su familia) por haberla matado cuando tenía dos años, mientras intentaba escapar de los hombres que la llevarían de regreso a la plantación de Kentucky, de donde Sethe había huido con ella. El acoso fantasmal y maravilloso de *Beloved* a Sethe y a los suyos permite volver a contar las inefables historias de la esclavitud. En este sentido, *Beloved* funciona como el significante de todas las mujeres esclavizadas y del sufrimiento esclavo en general y facilita la sanación. Tanto *Sevgili Arsiz Ölüm*, de Latife Tekin, como *Tierra sonámbula*, de Mia Couto, articulan una visión de las dimensiones mágicas de los mundos de Anatolia, Turquía y Mozambique desde la perspectiva infantil del ensamblaje de experiencias históricas traumáticas. En la novela de Tekin, los espíritus, los fantasmas, la bruja y “el niño burro” (mitos tomados del folclore de Anatolia) habitan el mundo rural donde vive Dirmit. Estas amenazas reales puntúan la experiencia de una modernización angustiante en el interior de Turquía y las aterradoras migraciones internas a los centros urbanos. El relato de Couto sobre la prolongada guerra civil de Mozambique —desde mediados de los años setenta hasta 1992— llega a través de Muidinga, un huérfano que emprende la búsqueda de su familia perdida con la ayuda de un viejo que lo guía a través de un paisaje de terror, recuerdos alucinatorios y acontecimientos mágicos suscitados por sujetos colectivos traumatizados y deseantes. El punto

cúlmine de sus andanzas (en un momento ambos advierten que están viajando sin moverse, gracias a un manuscrito que los introdujo en esta dimensión maravillosa) es la búsqueda de un río que conduce al mar, donde el chico espera encontrar a su madre. En la novela de Couto, publicada poco después de terminada la guerra civil de Mozambique, el realismo mágico funciona como una intervención política en el campo discursivo de un presente asolado por las atrocidades de la guerra.<sup>26</sup>

E incluso en el caso de las novelas cuyo vínculo con el realismo mágico de *Cien años de soledad* es solo negativo, como *El camino hambriento*, de Okri, lo irreal se construye como resultado de los efectos internos y geopolíticos de las heridas que inflige la historia. Ato Quayson, uno de los más lúcidos intérpretes de Okri, describe su ficción valiéndose de un concepto que toma de Harry Garuba: "realismo animista" (Quayson, 1997: 148). Si bien este concepto coloca la novela de Okri más cerca de Carpentier, Asturias y Rulfo que de García Márquez, no cabe duda de que el texto se encuadra en la práctica del realismo mágico tal como la delinea en el presente capítulo. Azaro, el protagonista de la novela, deambula por un espacio vital indeterminado, suspendido entre los muertos y los vivos (el espacio de lo indecible desde el punto de vista ético y político), que él experimenta como "problemáticamente equivalentes" (Quayson, 1997: 136). Junto con la representación de la oralidad, esta característica inscribe la novela de Okri tanto en una tradición literaria nigeriana (de la que son parte Amos Tutuola y Wole Soyinka) como en la cosmovisión tradicional yoruba y sus mitos sobre los orígenes. Intercalando técnicas modernistas y experimentales con materiales provenientes de la cultura popular, Okri vuelve visible el trauma histórico moderno de África y también las dimensiones maravillosas de las culturas tradicionales locales que no podrían amoldarse a una representación realista de la existencia social.

<sup>26</sup> El verdadero nombre de Mía Couto es António Emílio Leite Couto; el de Mo Yan es Guan Moye. Mo Yan (que significa "no hables") es un seudónimo que el autor adoptó poco antes de publicar su primer libro.

La deuda directa o referencial de estas novelas con *Cien años de soledad* —su concepto de lo mágico en conjugación con lo histórico— es evidente en la obra que ha pasado a ser el epítome de la ficción poscolonial: *Hijos de la medianoche*. A pocas páginas del comienzo, el lector se encuentra con una paráfrasis de la célebre oración que abre el libro de García Márquez. Aadam Aziz, el abuelo del narrador, vuelve a Cachemira después de estudiar medicina en Alemania; al ver su hogar "con ojos viajados", lo percibe como un "entorno hostil". Y después, evocando la fuente literaria de sus propias operaciones retóricas ("Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo" [García Márquez, 1967: 9]), el narrador inscribe su relato, superpuesto con la historia de la India, en la tradición del realismo mágico: "Muchos años después, cuando el agujero que había en su interior se había taponado de odio y él vino a sacrificarse en el santuario del dios de piedra negra del templo de la colina, intentaría recordar las primaveras de su infancia en el Paraíso, tal como eran antes de que los viajes y las matas de pasto y los tanques del ejército estropearan todo" (Rushdie, 2011).

Las fechas de publicación de los textos recién analizados revelan que las reelaboraciones locales del realismo mágico en diferentes periferias poscoloniales, más allá de América Latina, comenzaron durante la segunda mitad de los años setenta y adquirieron especial intensidad después de 1982. Entonces, una vez más: ¿cómo viajó el realismo mágico desde América Latina hacia los confines del mundo poscolonial?

Entre los argumentos más comunes con que se intenta explicar la ubicuidad global de la retórica mágico-realista, se destaca la afirmación de su universalidad como forma estética. Seymour Menton, uno de los primeros críticos en historizar y teorizar este género en la academia estadounidense, ha presentado la premisa formalista que sustenta la mayoría de las lecturas de los realismos mágicos de otras partes del mundo: "Creo que el realismo mágico es una tendencia universal, que no ha sido engendrada en suelo americano" (1998: 10). Mucho más convincente que esta afirmación de universalidad es la hipótesis que desarrollaron Doris Sommer y George Yúdice para explicar por qué los

relatos latinoamericanos del realismo mágico fueron rápidamente comprendidos y adoptados en todo el mundo:

Sin duda, los lectores extranjeros se sintieron atraídos porque les resultaban familiares esas estribaciones latinoamericanas de una tradición literaria europea que en ocasiones se considera universal, y estaban preparados para recibirlas. Fue esta familiaridad lo que les permitió apreciar cuán impredecibles y estimulantes eran los suplementos de aquella tradición (2000: 860 y 861).

De todas maneras, los autores explican que el atractivo del realismo mágico tal vez no se debiera solo a que "los hispanoamericanos aprovecharon las lecciones del modernismo para sus propios fines", sino quizá también a que estas novelas articulaban con gran eficacia "un equilibrio tenue o paradójico entre la experimentación estética y la motivación ético-política" (2000: 860 y 861). Si bien Sommer y Yúdice se refieren al éxito de García Márquez y otros escritores en los mercados editoriales del mundo, su hipótesis es muy útil para dilucidar por qué se tomó el realismo mágico de América Latina como matriz estética productiva para renovar los imaginarios culturales de literaturas periféricas donde la escritura modernista intentaba "desestabilizar el binarismo de la novela imperial —colonizador y colonizado, conocimiento e inescrutabilidad, Occidente y otredad— que subyacía a las ficciones coloniales" (Warnes, 2009: 39). Y aun así, esta significativa hipótesis que da cuenta del *porqué* no explica *cómo* el realismo mágico se convirtió en una forma narrativa global. Para abordar esta cuestión, es preciso distinguir entre la supuesta universalidad del realismo mágico y su *universalización* real y concreta a través de procesos históricos puntuales.

La pregunta por la universalidad del realismo mágico se responde reconstruyendo la historia material de la globalización de *Cien años de soledad*, que comenzó con el inusitado y explosivo éxito crítico y comercial que tuvo luego de su aparición en 1967. La publicación de la novela había sido cuidadosamente orquestada por tres personas a ambos lados del Atlántico: en Barcelona, la agente literaria de García Már-

quez, Carmen Balcells; y en Buenos Aires, Paco Porrúa, editor de Sudamericana, la editorial que lanzó el libro, y Tomás Eloy Martínez, director de la revista *Primera Plana*, uno de los más importantes "vectores de diseminación" de la nueva industria cultural latinoamericana (Sorensen, 2007: 109 y 115). En la década de 1960, América Latina y España, como el resto de Europa y Estados Unidos, experimentaban un crecimiento económico que expandió sus clases medias y propagó el consumo de todo tipo de bienes materiales y culturales. Esta expansión tuvo un impacto evidente en la producción cultural: "Una renovación de la industria editorial; la movilización a través de las fronteras nacionales de un público lector que hasta entonces se fragmentaba en mercados locales; el establecimiento de una sensación de modernidad [...] y por último, la distensión de las normas lingüísticas y poéticas" (Santana, 2000: 156). El *boom* de publicación, consumo y demanda de una literatura que declaraba representar las experiencias, las aspiraciones y los imaginarios locales debe pensarse en el marco de esta transformación de la estructura social de la región. La promoción de *Cien años de soledad* a través de la revista, la inversión en publicidad y una coordinación de esfuerzos sin precedentes confluieron para su éxito inmediato: las primeras dos tiradas de ocho mil ejemplares se vendieron en dos semanas y las tres ediciones siguientes se agotaron en dos meses. La editorial argentina no daba abasto para imprimir las decenas de miles de ejemplares que pedían los libreros de España, México, Colombia y otros mercados regionales. Balcells aprovechó el éxito de la novela para alterar las relaciones de poder entre autores y editores: negoció acuerdos que liberaron los derechos del libro en el extranjero y le permitieron independizarse de Sudamericana para tratar directamente con editores europeos y estadounidenses. En consecuencia, la novela se tradujo casi de inmediato y se publicó en italiano y en francés en 1968, por Feltrinelli (traducida por Enrico Cicogna con el título *Cent'anni di solitudine*) y por Éditions du Seuil (traducida por Claude y Carmen Durand con el título *Cent ans de solitude*); en alemán, en 1970, editada por Kiepenheuer und Witsch (traducida por Curt Meyer-Clason con el título *Hundert Jahre Einsamkeit*); y en inglés, también en 1970, editada por Harper & Row en Estados Unidos y por Jonathan

Cape en el Reino Unido (traducida por Gregory Rabassa con el título *One Hundred Years of Solitude*).

Nunca antes de García Márquez un escritor latinoamericano había sido traducido a las lenguas que determinaban la consagración literaria internacional con tanta urgencia, tan poco tiempo después de la primera edición local. Hacia mediados de los años setenta, y más aún después de que García Márquez ganara el Premio Nobel en 1982, los lectores de Europa y Estados Unidos (pero también los de Europa Oriental, la Commonwealth británica y Oriente Medio) devoraban *Cien años de soledad*. Para la mayoría de estos públicos, el atractivo del libro estaba ligado al interés por América Latina que habían suscitado la Revolución Cubana y la iconografía del Che Guevara en los años sesenta y setenta, y la obra era recibida a la vez como prodigio técnico y mercancía exótica (Kennedy, 1970). Pero gracias al inédito alcance de sus traducciones, los intelectuales poscoloniales angloparlantes fueron los primeros y los más interpelados por el realismo mágico. Vieron en la novela un espejo de lo que percibían como su propia realidad poscolonial, y la posibilidad de usar la retórica de García Márquez como un recurso para expresar sus ansiedades estéticas, culturales y políticas específicas. En un tributo al escritor colombiano, organizado por PEN International en Nueva York, Salman Rushdie recordó la oportunidad en que un amigo le preguntó en 1975 si había leído *Cien años de soledad*. Como él respondió que nunca había oído hablar de la novela, su amigo le hizo llegar un ejemplar.

Y cuando finalmente la leí, claro, tuve la experiencia que muchos ya describieron de perderme para siempre dentro de aquella gran novela. Inolvidable. Creo que todos recordamos el día en que leímos a Gabriel García Márquez por primera vez: fue un acontecimiento colosal. Una cosa que me impactó —y también lo primero que me impactó cuando fui a América Latina— fue la increíble semejanza entre el mundo que él describía y el mundo que yo conocía en India y en Pakistán. Era un mundo donde la religión y la superstición dominaban la vida de las personas; también un mundo con una potente y compleja historia de colonialismo; también un mundo en el que había diferencias colosales entre los muy pobres y los muy ricos, y no

mucho en el medio; también un mundo atormentado por los dictadores y la corrupción. Y por eso, lo que a otros les parecía “fantástico” para mí era completamente naturalista (Rushdie, 2003).

En el mismo encuentro de PEN International, la escritora Edwidge Danticat expresó una sensación similar de familiaridad con lo maravilloso en Haití, donde Carpentier había identificado el caso más perfecto de lo real maravilloso latinoamericano: “Muchos de quienes venimos del Caribe nos quedamos pasmados cuando se dice que el realismo mágico describe algo ‘implausible’, ya que en nuestra cosmovisión, como en la de nuestro muy querido Gabriel García Márquez, gran parte de lo que se considera realista mágico nos parece mucho más realista que mágico” (2003). En su excelente ensayo “Streams Out of Control: The Latin American Plot” [Cauces fuera de control: la trama latinoamericana], Carlos Rincón revela la casi ignota circulación de ediciones pirateadas de *Cien años de soledad* en Irán y en los confines del mundo soviético. Tras la revolución de 1979, los libreros frente a las principales universidades de Teherán promovían la venta de ejemplares baratos con el eslogan “*Cien años de soledad*: ¡100 páginas por 100 tumanes!” (1997: 179), mientras que en el paisaje soviético de Samarcanda, Ereván, Tbilisi y Almaty, “la novela de García Márquez circulaba en *magnitisdats*, casetes clandestinos que eran la versión oral de los *samizdat* [publicaciones clandestinas que pasaban de mano en mano entre lectores ávidos de conseguir material prohibido]” (1997: 179). El análisis de Rincón es similar al que he tratado de articular en este capítulo:

Las posibilidades de apropiarse de esos textos de García Márquez según los códigos específicos de percepción y desciframiento del mundo musulmán poscolonial y de un Estado soviético multicultural y multiétnico [demuestran que] estos receptores disímiles poseían recursos culturales y simbólicos que serían revalorizados y activados gracias a una vasta transferencia de capital cultural Sur-Sur. [...] En virtud de esta relación, las culturas locales que están determinadas por su condición histórica específica, y que se inscriben en un proceso de globalización cultural que les da forma, autorizan su propia agencia en estos procesos de apropiación (1997: 180).

romanceso revalorado.  
ella, la historia...



En otras palabras, el realismo mágico es una forma global en función de un proceso de expansión marcado por sus apropiaciones y transformaciones en contextos locales diferentes, donde el género fue reinventado en relación con las condiciones históricas materiales que le confirieron la significación político-cultural que define su especificidad local y su circulación global.

#### EL FIN DE LA MAGIA: MERCANCÍAS Y RUINAS MODERNISTAS

Si, durante los años setenta, García Márquez fue un escritor de masas en América Latina y España, un *best seller* calificado, y en los centros metropolitanos de la literatura mundial, un escritor para escritores, las cosas cambiaron en 1982 con el Premio Nobel de Literatura. García Márquez se convirtió en una celebridad literaria mundial, y el realismo mágico pasó a ser el protocolo estético por excelencia para la representación del mundo subdesarrollado, y un género traducible a una enorme cantidad de locaciones culturales. La inusitada estabilidad del género más allá de América Latina, producto de su eficacia poscolonial y su rápida mercantilización, provocó usos y abusos: el realismo mágico volvió a circular entre públicos lectores europeos y estadounidenses, desacoplado ahora del desplazamiento histórico traumático que había constituido su contexto de surgimiento durante los años en que logró realizar su máximo potencial político-cultural. Este proceso transfiguró el valor del realismo mágico, convirtiéndolo en una mercancía cuyos contornos previsibles y trillados se moldeaban según las expectativas de los nichos de mercado, como ocurrió con *La casa de los espíritus* (1982) de Isabel Allende, *Noches en el circo* (1984) de Angela Carter, *El perfume* (1985) de Patrick Süskind, *Como agua para chocolate* (1989) de Laura Esquivel, y *Chanchadas* (1997) de Marie Darrieussecq, entre tantos otros casos.<sup>27</sup> Estas novelas ya no funciona-

<sup>27</sup> La novela de Allende es el ejemplo más perfecto de la sobrevivencia del realismo mágico como mercancía, en especial por la desacertada atención que ha recibido en los círculos académicos angloparlantes. Es una evidente imitación de la estructura genealógica de

ban dentro del terreno delimitado por Carpentier y Asturias, y más tarde reforzado por García Márquez —un realismo mágico definido por la interacción orgánica con su situación histórico-cultural, capaz de codificar tensiones e hibridaciones étnicas y raciales en el contexto del Caribe, América Central y el subcontinente indio—, ni estaban investidas de imaginarios políticos emancipadores y mesiánicos, poscoloniales o de otro tipo. Las novelas posmágico-realistas inscribieron su poética y circularon en un campo literario-mundial estructurado como mercado global, donde el realismo mágico había pasado a ser un nicho, un estante en las cadenas de librerías de *shopping centers* y aeropuertos.

Desde fines de los años setenta hasta la década de 1990, muchos escritores reaccionaron contra esta mercantilización *posmágico-realista* del género, dentro y fuera de América Latina. Cabe aclarar que su protesta no apuntaba al realismo mágico y sus *padres fundadores*; lo que criticaban ferozmente eran los usos y abusos del género tras su globalización; contra la identificación naturalizada del realismo mágico como único horizonte estético para la literatura narrativa latinoamericana, tanto por parte de los públicos lectores como de los mercados editoriales globales; y contra la reducción de la diferencia antagónica constitutiva del espacio literario regional a una única identidad estética esencializada y totalizada. Juan José Saer fue uno de los escritores más notables que articularon un discurso polémico sobre la imposición de expectativas mágico-realistas a los escritores latinoamericanos. Saer había dejado la ciudad argentina de Santa Fe para viajar a París con una beca para estudiar cine a fines de los años sesenta. No hay dudas de que su experiencia como escritor latinoamericano en Europa, forzado a dar cuenta de las demandas de realismo mágico en sus tratativas con los editores, la prensa y las instituciones que otorgan premios,

*Cien años de soledad* con un cambio significativo en el contexto histórico: de las guerras civiles y la agitación social de Colombia, se pasa a la dictadura de Pinochet en Chile. Aun cuando el libro de Allende sea leído como una reescritura chilena de la novela de García Márquez, resulta difícil defender su estatus poscolonial, a menos que los límites de la poscolonialidad latinoamericana se expandan para incluir las dictaduras de los años setenta y sus genocidios, posición que no es posible sostener de manera convincente. Lejos de ello, *La casa de los espíritus*, de Allende, parece un intento *fuera de contexto*, inorgánico (en el sentido lukacsiano), de producir efectos realistas mágicos como mero artificio estético.

no es esto lo mola  
de Allende!!

influyó en el tono polémico de su ensayo programático de 1979, "La espesa selva de lo real". Allí Saer defiende el proyecto de una literatura latinoamericana concebida —de acuerdo con el antinovelista Macedonio Fernández— como "una crítica de lo real" (1997a: 268), desposeída de una especificidad latinoamericana: "La tendencia de la crítica europea a considerar la literatura latinoamericana por lo que tiene de específicamente latinoamericano me parece una confusión y un peligro, porque parte de ideas preconcebidas sobre América Latina y contribuye a confinar a los escritores en el gueto de la latinoamericanidad" (1997a: 268 y 269). Según Saer, para los escritores latinoamericanos el realismo mágico era una trampa identitaria que los regresaba a un vínculo colonial con los públicos lectores metropolitanos y, por lo tanto, era una estética que debía evitarse:

El vitalismo, verdadera ideología de colonizados, basada en un sofisma corriente que deduce de nuestro subdesarrollo económico una supuesta relación privilegiada con la naturaleza. La abundancia, la exageración, el clisé de la pasión excesiva, el culto de lo insólito, atributos globales de lo que habitualmente se llama realismo mágico y que, confundiendo, deliberadamente o no, la desmesura geográfica del continente con la multiplicación vertiginosa de la vida primitiva, atribuyen al hombre latinoamericano, en ese vasto paisaje natural químicamente puro, el rol del buen salvaje (1997a: 270).

Abundancia, exageración, pasión excesiva y la soberanía de una naturaleza rebelde: ¿era ese el blanco de la crítica saeriana? ¿Era la representación que el realismo mágico hacía de la particularidad cultural latinoamericana, o la demanda europea de que los autores latinoamericanos produjeran una literatura vitalista, incluso aquellos que, como Saer, optaban por estéticas opuestas a la representación de un vínculo exotizante con la naturaleza? Desde 1979 (por usar la fecha arbitraria del ensayo de Saer), comenzó a resultar imposible distinguir entre el programa estético del género y las expectativas europeas (y estadounidenses) que marcan el último momento histórico de su globalización. En otras palabras, la crítica de Saer apunta a los dos frentes o, mejor

dicho, a la intersección y la superposición imaginarias entre ambos. Señala el punto donde una demanda hegemónica es satisfecha por una literatura latinoamericana dispuesta a asumir una identidad cultural que responda a la estética y a la política cultural del realismo mágico.

La oposición ideológica al realismo mágico dio un giro interesante y polémico en América Latina en 1996, cuando los novelistas chilenos Alberto Fuguet y Sergio Gómez convocaron a un grupo de jóvenes escritores de Chile, Argentina, Perú, Bolivia y México a publicar una colección de cuentos bajo el título *McOndo*, identificándose como una generación llamada a romper con García Márquez y la estética del realismo mágico.<sup>28</sup> En "I Am Not a Magic Realist" [No soy un realista mágico], Fuguet reescribe para el público lector angloparlante la "Presentación del país *McOndo*" (1996), el texto introductorio del volumen colectivo, que había redactado en coautoría con Gómez. Allí describe su traumática experiencia en el prestigioso Programa Internacional de Escritores de la Universidad de Iowa, donde le habían dicho que era un mal escritor latinoamericano porque "carecía de realismo mágico". Pero, más allá de esta anécdota, el ensayo que introduce *McOndo* se propone definir el horizonte estético de toda una generación literaria cuya obra se encuentra en las antípodas de la de los escritores del *boom*:

A diferencia del mundo etéreo de García Márquez y su imaginaria *Maccondo*, mi mundo está bastante más cerca de *McOndo*: un mundo de *McDonald's*, *Macintosh* y condominios. En un continente que supo ser ultrapolitizado, los jóvenes autores apolíticos como yo escriben hoy sobre sus propias experiencias, sin seguir un programa declarado. Viven en ciudades de toda Sudamérica, prendidos a la televisión por cable (CNN en español), adictos a películas y conectados con la Red. [...] Yo me sofoco con el aire espeso, dulce y húmedo que huele a mangos y me da hambre

<sup>28</sup> En 1993, Fuguet y Gómez habían publicado en Chile otra antología de escritores jóvenes —*Cuentos con walkman*— que definía un proyecto muy similar al de *McOndo*, pero solo como ruptura con la literatura chilena. En las publicidades para la promoción del libro, los autores explican que "la moral *walkman* es una nueva generación literaria que es post-todo: post-modernismo, post-yuppie, post-comunismo, post-babyboom, post-capa de ozono. Aquí no hay realismo mágico, hay realismo virtual".

cuando empiezo a volar entre miles de mariposas coloridas. No puedo evitarlo; soy urbano hasta la médula. Lo más cerca que puedo llegar a "Como agua para chocolate" es cuando busco títulos en mi Blockbuster local. [...] Los escritores actuales que siguen el ejemplo de los escritores latinoamericanos del *boom* de los años sesenta (García Márquez, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, por nombrar unos pocos) han transformado la escritura de ficción en un negocio de cuento de hadas, pergeñando descaradamente novelas folklóricas que ofrecen sus servicios a la imaginación de los lectores políticamente correctos: lectores que hoy ni siquiera están al tanto del realismo cultural latino. [...] Creo que el gran tema literario de la identidad latinoamericana (¿quiénes somos?) tiene que dejar paso al tema de la identidad personal (¿quién soy?). Los escritores de McOndo –como Rodrigo Fresán y Martín Rejtman, de Argentina; Jaime Bayly, de Perú; Sergio Gómez, de Chile; Edmundo Paz Soldán, de Bolivia, y Naief Yeyha, de México, por nombrar unos pocos– no basan sus relatos en épicas colectivas sino en vidas individuales. Tal vez este nuevo fenómeno sea uno de los subproductos de la economía de libre mercado y la fiebre privatizadora que ha arrasado a Sudamérica. [...] Como dijo un personaje de mi segundo libro, "quiero escribir una saga, pero sin caer en la fórmula del realismo mágico. Puro realismo virtual, pura literatura McOndo. Algo así como *La casa de los espíritus* sin los espíritus".

Fuguet cree que el realismo mágico ya ha muerto, pero la literatura mundial (que para él es un ámbito restringido a las fuerzas del mercado e instituciones literarias, de Europa y Estados Unidos a América Latina, y nada más) aún no lo ha reconocido. McOndo es un proyecto literario, pero también político-cultural, que intenta poner en primer plano el final de un pasado latinoamericanista (la Revolución Cubana, el *boom* y el realismo mágico) y la refundación de la literatura latinoamericana, ahora plenamente inscripta en los flujos globales del capital neoliberal. En este sentido, creo que la concepción que tiene Fuguet del realismo mágico como estigma, como peso muerto, como utopía

\* Fuguet se refiere a *Por favor, rebobinar* (1998: 144). En ese libro, el término McOndo figura como McCondo. [N. de la T.]

risible y como resto ruinoso de un momento histórico marcado por un delirio colectivo debe leerse como una intervención en el campo de la literatura mundial. Por un lado, Fuguet se dirige a públicos lectores extralatinamericanos y translatinamericanos: lectores mundiales "políticamente correctos" que "ni siquiera están al tanto" de que los tiempos han cambiado. La literatura mundial se ha transformado en un espacio donde las identidades se redefinen (de Macondo a McOndo) y donde su particularidad cultural se vuelve visible en el contexto de formas transnacionales de legibilidad. Por otro lado, McOndo señala una nueva relación latinoamericana con la literatura mundial como mercado global, donde la distancia estructural entre alta cultura y cultura popular ya no existe. Fuguet no tiene problemas con la circulación de la literatura como mercancía; lo que le preocupa es que los lectores y las instituciones literarias europeas y estadounidenses estén comprando antigüedades, reliquias sin valor de cambio en la actualidad. Su rechazo del realismo mágico es el síntoma latinoamericano de una ruptura neoliberal universal que para él es la condición de posibilidad de una nueva ideología estética, atravesada por la hegemonía de fuerzas económicas posnacionales y por nuevas subjetividades consumistas.

McOndo, con su alusión a una cadena de comidas rápidas y a una línea global de computadoras y unidades de vivienda que se producen en masa con materiales prefabricados, subvierte el lugar de la literatura como espacio privilegiado de la acción política y cultural, tal como la veían los escritores del *boom* en general y García Márquez en particular. Una vez más, como en el caso de la circulación desacralizada de mercancías, esta destrucción de las jerarquías y del elitismo de la tradición literaria latinoamericana se relaciona directamente, para Fuguet, con la disrupción creativa que provocan las fuerzas del mercado en el campo de la cultura y en la manera en que los escritores producen identidades culturales trabajando y dejándose moldear por esas fuerzas.<sup>29</sup>

<sup>29</sup> Esta relación cándida y transparente con la retórica y las figuras del mercado habría sido impensable para los escritores del *boom*, a pesar de su intensa interacción con todos los aspectos de la industria editorial y su adquisición de una identidad grupal (*boom*) a través de una operación de *marketing* cuidadosamente diseñada (Rama, 1984).

Fuera de América Latina, las opiniones están divididas respecto de si el realismo mágico todavía conserva o no algún poder para imaginar horizontes emancipadores para las periferias globales en las que las tensiones etnoraciales y las formas híbridas de subalternidad todavía buscan lenguajes estéticos capaces de articular su identidad cultural. Para mí, el realismo mágico es una conmovedora pila de escombros en medio de un paisaje de ruinas modernistas de las que todavía nos ocupamos los lectores profesionales y los estudiantes de colegio secundario. Más allá de que yo acuerdo con esta crítica de la inscripción voluntarista del realismo mágico dentro de imaginarios emancipatorios que asegurarían su eficacia político-cultural, reconstruir la historicidad de sus trayectorias globales es un paso indispensable para entender la formación material de los espacios literarios transculturales y las cartografías literario-mundiales que los escritores contemporáneos de América Latina y otras periferias globales aún intentan reformular.

## SEGUNDA PARTE

### COSMOPOLITISMO MARGINAL, MODERNISMO Y DESEO DE MUNDO