

## LO "REAL MARAVILLOSO" COMO CATEGORIA LITERARIA

Jorge Marcone

*Pontificia Universidad Católica del Perú*

### 1. EL "REALISMO MAGICO" Y LO "REAL MARAVILLOSO" EN LA CRITICA LITERARIA

Si bien estos dos términos no fueron acuñados por los críticos y estudiosos de la narrativa hispanoamericana contemporánea, sino por M.A. Asturias y A. Carpentier respectivamente, han sido aquéllos los que han fijado su uso en el ámbito de sus estudios. Sin embargo, el contenido y el alcance de estos términos no ha sido siempre el que estos novelistas propusieron. El "realismo mágico", especialmente, es, hoy por hoy, una confusión de conceptos. Algunos plantean su proximidad a la narrativa fantástica y otros, en cambio, su oposición. Por esta razón, este trabajo no se inicia con una introducción a las reflexiones de A. Carpentier o M.A. Asturias, sino con el análisis crítico de los conceptos de "real-maravilloso" y "realismo mágico" tal como se han utilizado hasta el momento. Como posible vía para solucionar la confusión y redefinir lo "real maravilloso" y/o "realismo mágico" volveremos sobre esos autores.

1.1. El antecedente de la actual noción de "realismo mágico" se encuentra en el libro *Nachexpressionismus (Magische Realismus)* del crítico de arte alemán Franz Roh, publicado en 1925. Dos años más tarde, la editorial Revista de Occidente, que dirigía Ortega y Gasset, publicó en castellano la obra de Roh con el título de *Realismo mágico. Post Expresionismo*.

Cuando A. Carpentier respondía la pregunta “¿qué diferencia hay entre el realismo mágico y lo real maravilloso?”, tenía en mente el libro de Roh —y no, significativamente, la definición de M.A. Asturias. De acuerdo con el novelista cubano, pensamos que la denominación de “realismo mágico” hecha por la crítica a determinada realidad literaria de los últimos veinte años estuvo motivada por las reflexiones de Franz Roh.

(. . .) lo que él llamaba *realismo mágico* era sencillamente una pintura donde se combinan formas reales de una manera no conforme a la realidad cotidiana. Y en la portada del libro aparecía el cuadro famoso del Aduanero Rousseau en que vemos a un árabe durmiendo en el desierto, plácidamente, al lado de una mandolina, con un león que se asoma y una luna por fondo (. . .) Otro pintor que gustaba mucho a Franz Roh (sic) y que él situaba en el realismo mágico, era el pintor Balthus, que pintaba unas calles perfectamente realistas, desprovistas de toda poesía, de todo interés: casas sin carácter, tejaditos, paredes blancas, y en medio de esas calles, sin atmósfera, sin aire, sin nada que recordara la lección impresionista, unos personajes enigmáticos que se cruzaban sin decirse nada, o estaban entregados a quehaceres diversos, sin relación unos con otros; representación de una calle llena de gente, pero calle desierta por la incomunicabilidad entre seres. También Franz Roth (sic) consideraba que el realismo mágico era representado por la figura de Chagall, donde se veían vacas volando en el cielo, burros sobre los techos de las casas, personajes con la cabeza para abajo, músicos entre nubes, es decir, elementos de la realidad pero llevados a una atmósfera de sueño, a una atmósfera onírica .  
(A. Carpentier, [1976]: pp. 71-72).

La variedad de situaciones contempladas en la cita anterior y ciertas similitudes entre esta pintura y cierta narrativa contribuyeron a la confusión de un término que designaría a un nuevo movimiento literario o a un nuevo tipo de ficción:

(. . .) Que no estaba en los cálculos ni en los propósitos de Roh el identificar como *realismo mágico* un nuevo movimiento estético, y mucho menos con la amplitud que se le ha dado posteriormente al término, parece comprobarlo el hecho de que, muchos años después, cuando en 1958 se publica una nueva edición de su libro, se prescinde en el título de la referencia al *realismo mágico*, y se sustituye este término por el de *nueva objetividad*.  
(Márquez Rodríguez, 1981: p. 87).

1.2. La noción más al uso de “realismo mágico” recogió, entre los autores representativos de este movimiento, los nombres de Uslar Pietri, Asturias, Rulfo, García Márquez, Nicolás Guillén, y Borges y Cortázar (por algunos tex-

tos tales como “Funes el memorioso”, “El muerto” y “El zahir”; e “Instrucciones para subir las escaleras” y “Las armas secretas”, respectivamente).

Lo que llama más la atención de esta selección de autores y títulos es que incluye algunos cuya filiación como autores de textos fantásticos hoy nadie pone en duda. La confusión se origina en la utilización de un concepto reducido y estrecho de literatura fantástica. La noción de “realismo mágico” funcionó en la crítica literaria de hace veinte años, más o menos, a manera de “cajón de sastre” en donde guardaron todos aquellos textos que representaron de algún modo lo “irreal”, lo “anormal”, lo “extraño”, lo “sobrenatural”, lo “imposible”, pero que no fueron definidos como textos fantásticos por la equívoca noción de lo fantástico con la que fueron confrontados<sup>1</sup>.

La mayoría de los críticos utilizó la noción del “realismo mágico” como un tipo literario ficcional que se distinguía con claridad de la literatura fantástica, y entendió la diferencia en términos similares a como la planteó E. Anderson Imbert.

He distinguido (. . .) entre narraciones sobrenaturales y extrañas. En las primeras, el narrador permite que en la acción que narra irrumpa de pronto un prodigio. Se regocija renunciando a los principios de la lógica y simulando milagros que trastornan las leyes de la naturaleza. Gracias a su libertad imaginativa, lo imposible en el orden físico se hace posible en el fantástico. Ese narrador finge, como explicación de lo inexplicable, la intervención de agentes misteriosos. A veces lo sobrenatural aparece, no personificado en agentes, sino en un vuelo cósmico que, sin que nadie sepa cómo obliga a los hombres a posturas grotescas. (Anderson Imbert, 1976: p. 18).

En esta manera de definir la ficción fantástica, encontramos que Anderson Imbert incluye algunos rasgos propios de la ficción fantástica, según S. Reisz de Rivarola, tales como el conflicto del lector por explicar lo inexplicable (por hacer compatible la existencia de *posibles* e *imposibles* en el mundo ficcional) o la presencia de la modificación de hechos u objetos *imposibles* en

---

1. El marco teórico en el que se inscriben nuestras propuestas sobre lo “real maravilloso” y/o “realismo mágico” como un tipo literario ficcional, son las reflexiones de S. Reisz de Rivarola sobre la elaboración de una tipología de textos literarios ficcionales a partir del tipo de modificaciones de modalidades de los componentes del mundo ficcional, y de la combinación de distintos tipos de modificaciones que dé como resultado la coexistencia de objetos y hechos de diversos mundos dentro del mundo ficcional. Ver S. Reisz de Rivarola, 1979.

la noción de realidad del lector a *fácticos* o *posibles* en el relato<sup>2</sup>. En cambio, también podemos notar algunas deficiencias, tales como considerar sólo a lo “sobrenatural” como materia de una ficción fantástica y no a cualquier otro *imposible* que viole alguna legalidad de la noción de realidad vigente (psíquica o social, por ejemplo); pero, más importante aún, es que, si bien entiende como necesaria la modificación  $I \rightarrow F$  (o  $P$ ) no parece entender la necesidad de una combinación de modificaciones de modalidades. En otras palabras —de acuerdo a este autor—, la fantasticidad sería propia de los relatos en los que aparece la modificación de modalidades mencionadas antes, sin importar el contexto de normalidad en el que esos *imposibles* ocurren. De acuerdo a S. Reisz de Rivarola (1979), pensamos que este contexto de normalidad es imprescindible en las ficciones fantásticas y que es, en gran parte, el resultado de la modificación de modalidades  $Pv \rightarrow F$ . El texto fantástico se caracteriza, entonces, por una combinación de modificaciones de modalidades.

¿Qué es el realismo mágico para este autor y otros autores?

(. . .) Por lo contrario, en las narraciones extrañas el narrador, en vez de presentar la magia como si fuese real [ $I \rightarrow F$  (o  $P$ )], presenta la realidad como si fuese mágica [ $Pv \rightarrow Prv$ ] (. . .) El realismo mágico echa raíces en el Ser, pero lo hace describiéndolo como problemático. Las cosas existen, sí, y qué placer nos da el verlas emerger del fluir de la fantasía, pero ahora penetramos en ellas y en sus fondos y volvemos a tocar el enigma. (. . .) Visto con ojos nuevos a la luz de una nueva mañana, el mundo es, si no maravilloso, al menos perturbador. En esta clase de narraciones los sucesos, siendo reales, producen la ilusión de irrealidad. La estrategia del escritor consiste en sugerir un clima sobrenatural sin apartarse de la naturaleza y su táctica es deformar la realidad en el magín de personajes neuróticos.  
(Anderson Imbert; Op. Cit. p. 19)

- 
2. Entendemos por ‘noción de realidad’ un concepto en el que “habrá que renunciar a todo tipo de definición ontológica y basarse, más bien, en aquello que aceptamos cotidianamente, y por lo común sin cuestionarlo, como realidad, en aquello que aprehendemos y describimos como realidad y que al ser verbalizado es, si no constituido, al menos co-constituido por la lengua de que nos valemos para verbalizarlo (. . .) No hablaremos, por tanto, de la realidad *en sí* ni del mundo *en sí* sino de los modelos interiores del mundo exterior puestos en juego por los comunicantes en el acto de comunicación. (. . .) La realidad es no sólo el conjunto de todo lo efectivamente acaecido hasta un momento dado sino también ‘un conjunto de posibilidades de las que pueden resultar facta’ (H. Glinz, 1973, p. 112)”. (Reisz de Rivarola, 1979, pp. 120-121).
- Las modalidades que pueden asumir estas posibilidades son: lo posible según lo necesario ( $Pn$ ), lo posible según lo verosímil ( $Pv$ ) y lo posible según lo relativamente verosímil ( $Prv$ ). Además de éstas, se usarán las siguientes abreviaturas:  $I$  (imposible);  $F$  (fáctico). La flecha indica la dirección de la modificación de la modalidad.

(. . .) En la literatura fantástica lo sobrenatural irrumpe en un mundo sujeto a la razón. En el realismo mágico ‘el misterio no desciende al mundo representado, sino que se esconde y palpita tras él’. Para captar los misterios de la realidad el escritor mágicorealista exalta sus sentidos hasta un estado límite que le permite adivinar los inadvertidos matices del mundo externo, ese multiforme mundo en que vivimos. (Leal, 1967: pp. 234-235).

De las citas anteriores podemos deducir que el realismo mágico presenta, en cuanto tipo ficcional, las siguientes modificaciones de modalidades:

1) Acontecimientos y objetos de la realidad son revelados como sujetos a una causalidad diferente de la vigente para los receptores.

Corresponde a la modificación de modalidades  $Pv \rightarrow Prv$ . De ninguna manera debe presentarse como *fáctico* o *posible* algún tipo de *imposible* que viole el orden de la naturaleza.

2) Acontecimientos u objetos reales (*fácticos*) pero insólitos, ni esperables ni predecibles, son presentados como *fácticos* en el relato. Estos acontecimientos insólitos, que efectivamente han acaecido pero que son desconocidos para el lector, son considerados como *fácticos* por el productor y son presentados bajo esa modalidad en la ficción literaria. Efectos similares generaría la modificación de la modalidad  $Pvr \rightarrow F$ . Son la manifestación de posibilidades no contempladas o sólo contempladas como remotas por la noción de realidad de los comunicantes o, por lo menos, de los receptores. Tienen un efecto cuestionador, pero, en lugar de arruinar las legalidades de la noción de realidad vigente, amplían la misma al obligar a incluir un nuevo conjunto de posibilidades de las que son ejemplos concretos. Acontecimientos de este tipo son los del “real maravilloso americano” que llamaron la atención de A. Carpentier y que él introdujo en sus novelas.

Los principales errores en estas definiciones del realismo mágico son las siguientes:

a) Engloban bajo una misma categoría modificaciones de modalidades diferentes —expuestas en 1) y en 2)— que son propias de distintos tipos ficcionales. Más adelante utilizaremos la segunda en nuestra definición de lo “real maravilloso” como tipo ficcional, pero descartaremos la primera.

b) La modificación de modalidades expuestas como propia del realismo mágico en 1) es admitida por el tipo ficcional fantástico. En la tipología de

textos fantásticos de A.M. Barrenechea (1972), estos relatos son considerados como aquellos en que “todo lo narrado entra en el orden de lo natural”, pero no por ello dejan de ser problemáticos para el lector. Es el caso de las ficciones fantásticas de Borges y de Cortázar que han sido utilizadas, erróneamente, como ejemplos del realismo mágico.

c) La modificación de modalidades  $P_v \rightarrow Pr_v$ , a pesar de lo expuesto por E. Anderson Imbert, no es incompatible con la presencia de sobrenaturales en la ficción. Esta modificación de modalidades se combina en las ficciones fantásticas con la modificación  $I \rightarrow Pr_v$ . Para postular la irrealidad de lo considerado real, no es suficiente la modificación  $P_v \rightarrow Pr_v$ . Más aún, es necesaria la modificación  $I \rightarrow Pr_v$ , aquella que pueda postular la realidad de lo considerado imaginario. Por esta razón, en muchos de los textos ubicados bajo el rótulo de “realismo mágico”, encontramos la representación de *imposibles* que sólo se explican por supersticiones populares o por creencias religiosas ni oficiales ni vigentes para el lector y que son consideradas, por lo tanto, como ilusorias.

Esta primera etapa en la definición del realismo mágico como un tipo ficcional adolecía de la falta de una más rigurosa definición de lo fantástico con la que se quiera contrastar a la primera.

1.3. Un análisis aparte y más detenido merecen las reflexiones de I. Chiampi (1980), que intentan la delimitación del *realismo maravilloso* (término que prefiere a “realismo mágico”) como un tipo literario ficcional, confrontando textos de esta modalidad con textos del tipo ficcional de lo fantástico de acuerdo a la definición todoroviana. Los textos real maravillosos sobre los que Chiampi reflexiona a manera de ejemplos son “Viaje a la semilla” y *El reino de este mundo* de A. Carpentier, *Los ríos profundos* de J.M. Arguedas, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo y *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez.

En la selección de los ejemplos, vemos que los dos tipos ficcionales se confunden puesto que “Viaje a la semilla”, por ejemplo, es considerado, por A.M. Barrenechea como exponente de la literatura fantástica.

Una vez más el origen del entrecruzamiento de lo fantástico y lo real maravilloso está en la noción de fantasticidad utilizada.

(. . .) La fantasticidad es, básicamente, un modo de producir en el lector una inquietud física (miedo y variantes), a través de una inquietud intelectual (duda). (. . .) El miedo es entendido aquí en su acepción intratextual, es decir, como un *efecto de discurso* (un modo de produ-

cir. . .) elaborado por el narrador, a partir de un acontecimiento de valor referencial doble (natural y sobrenatural).  
(Chiampi, 1980: p. 80).

Siguiendo a Todorov (1970), Chiampi sostiene que el miedo provocado por seres y objetos carentes de explicación racional, y que sólo tienen una "explicación" sobrenatural, no es condición suficiente para definir lo fantástico:

(. . .) Conforme a la teoría de Todorov, lo fantástico se produce por la vacilación del lector entre una explicación racional de los hechos narrados (el fantasma como alucinación, por ejemplo) y una explicación sobrenatural (los fantasmas existen).  
(Op. Cit. p. 82).

Si los lectores pueden atribuir el acontecimiento a alguna legalidad de lo sobrenatural en la que creen, entonces el texto cae dentro de la literatura maravillosa (coexistencia no problemática para el lector de *posibles* e *imposibles* en el mundo de la ficción, según S. Reisz de Rivarola). Si pueden explicarlo, al final de cuentas, de acuerdo a la legalidad de lo natural, el texto cae en el ámbito de lo extraordinario.

(. . .) El miedo surge, por eso, de la percepción de la amenaza tanto al sistema estable de la naturaleza, como al de la sobrenaturaleza.  
(Op. Cit. p. 82/83).

El *imposible* fantástico escapa a las legalidades de lo natural y sobrenatural admitidas por el lector. No hay explicación alguna para el *imposible* y, por lo tanto, la noción de realidad queda suspendida.

A.M. Barrenechea ya criticó los postulados de Todorov sobre lo fantástico que Chiampi acepta. Si bien podemos admitir que el *imposible* fantástico debe escapar a las legalidades de lo natural y lo sobrenatural vigente para una comunidad, no podemos admitir que lo fantástico radique en el desconcierto o la incertidumbre sobre la naturaleza de los acontecimientos.

(. . .) Un gran sector de obras contemporáneas no se plantea siquiera la duda y ellos admiten desde la primera línea el orden de lo sobrenatural, sin por eso permitir que se las clasifique como maravilloso.  
(Barrenechea, 1972: p. 295).

En cambio, A.M. Barrenechea sostiene que lo fantástico se caracteriza por la problematización de la coexistencia de *posibles* e *imposibles* en el mun-

do ficcional. De tal manera que —adelantando parte de nuestra argumentación en contra de la definición de Chiampi de realismo maravilloso— podemos decir lo siguiente: si en un texto, un hecho *imposible* sólo explicable por creencias religiosas o supersticiones populares es presentado como si fuese real (*fáctico* o *posible*), es un texto de lo maravilloso si es que tales creencias o supersticiones son legalidades de lo sobrenatural para los lectores (coexistencia no-problemática de *posibles e imposibles*); pero es un texto fantástico si es que tales creencias religiosas o supersticiones no son legalidades de lo sobrenatural para los lectores (coexistencia problemática de *posibles e imposibles*). No hay, en este caso vacilación o desconcierto en el lector sobre a qué mundo pertenece lo narrado, pero la noción de realidad comunitariamente aceptada aún se ve amenazada.

No basta, por supuesto, una explicación de los condicionamientos culturales para delimitar lo fantástico. Un hecho *imposible*, explicable en supersticiones o creencias religiosas populares en las que los receptores no creen, puede ser materia de ficciones fantásticas sólo si convive con *posibles* que puedan llegar a ser facta, que de alguna manera representen el contexto de normalidad. Sólo en este caso la coexistencia mencionada anteriormente es problemática.

Volviendo a las reflexiones de Chiampi sobre el realismo maravilloso, debemos tener en cuenta que la definición que propone se opone al concepto todoroviano de literatura fantástica en todo momento. Los seres, objetos o acontecimientos narrados en el realismo maravilloso, que en lo fantástico exigen la proyección de dos probabilidades —una natural y otra sobrenatural— pero que escapan a ellas, están desprovistas de misterio. El realismo maravilloso desaloja cualquier efecto emotivo de escalofrío, miedo o terror y en su lugar coloca el *encantamiento* como efecto del discurso.

(. . .) El efecto de encantamiento del lector proviene de la percepción de la contigüidad de las esferas de lo real y lo irreal —por la revelación de una causalidad omnipresente, aunque velada y difusa.  
(Chiampi, 1980: pp. 88-89).

En la literatura fantástica, según Todorov, la causalidad es conflictiva en la medida en que su formulación plantea abiertamente un no-sentido. En el realismo maravilloso, según Chiampi, esta causalidad ha sido restablecida sin caer en el ámbito de la literatura maravillosa. A diferencia de ésta, en el realismo maravilloso hay representación “tética” (y por lo tanto efecto de lo real). No hay fórmulas de rechazo a la realidad. No hay indeterminación temporal y



espacial. No hay oposiciones bien marcadas entre los personajes, sino ambigüedad de los caracteres. En otras palabras, no hay elementos que funcionen como instrumentos de distanciamiento del contexto de normalidad. En la literatura maravillosa lo “anormal” es lo natural, los prodigios se suceden unos a otros sin requerir una explicación de los personajes o de los lectores. ¿Cuál es esa causalidad restablecida, velada y difusa?

¿Cuál es esa causalidad restablecida, velada y difusa?

(. . .) El régimen causal del realismo maravilloso está dictado por la *discontinuidad entre causa y efecto* (en el espacio, en el tiempo, en el orden de grandeza).  
(Op. Cit. pp. 87-88).

El procedimiento del realismo maravilloso, según Chiampi, consiste en presentar lo real (*posible* o *fáctico*) para hacerlo, luego, legible como sobrenatural. Una vez más esta definición puede traducirse como la modificación de modalidades de  $P_v$  (o  $F$ )  $\rightarrow$   $P_{rv}$ . Pero, a diferencia de otros autores, incluye también la modificación  $I \rightarrow F(P)$ : “los *mirabilia* se convierten en *naturalia*”.

Se suspende la duda por la revelación de la causalidad. Los hechos *posibles* e *imposibles* no entran en contradicción. La causalidad deja de ser conflictiva, para Chiampi, desde el momento en que se suspende la duda sobre la naturaleza de los acontecimientos.

(. . .) No son dudosos en cuanto al universo de sentido a que pertenecen —es decir, tienen probabilidad interna, tienen causalidad en el propio ámbito de la diégesis y no apelan, por lo tanto, a cualquier actividad de desciframiento por parte del receptor.  
(Op. Cit. pp. 86-87).

Podríamos pensar que al resolverse la duda se resuelve todo carácter conflictivo del texto y que, por lo tanto, los textos del realismo maravilloso no tendrían por objetivo problematizar la coexistencia de *posibles* e *imposibles*. Pero Chiampi reconoce, acertadamente, que a pesar de no existir la duda sobre los acontecimientos narrados, esto no resuelve la coexistencia problemática de *posibles* e *imposibles*, aunque en su definición esto ya no es literatura fantástica.

En el realismo maravilloso, el objetivo de problematizar los códigos sociocognitivos del lector, sin instaurar la paradoja, se manifiesta en las referencias frecuentes a la religiosidad, en cuanto modalidad cultural capaz de responder a su aspiración de verdad supraracional.  
(Op. Cit. p. 91).

Las causalidades de las que los prodigios son manifestaciones se fundamentan en una dimensión “metaempírica” (creencias religiosas populares y supersticiones, por ejemplo). Sin embargo, la dimensión metaempírica en que se fundamentan los *imposibles* de un relato de este tipo de mundo ficcional, no tiene por qué ser una modalidad cultural religiosa aceptada por los receptores. Al presentar estas creencias religiosas populares, supersticiones o mitos como verdaderos, se postula la realidad de lo considerado “ilusorio” y, probablemente, por contagio la irrealidad de lo considerado real.

En conclusión, si ampliamos la noción de lo fantástico de Todorov (como lo hace A.M. Barrenechea) que Chiampi utiliza, lo definido como realismo maravilloso es en realidad literatura fantástica. Supone otra combinación de modificaciones de modalidades ( $I \rightarrow F + P \rightarrow F$ ) que la implicada en la argumentación de Todorov ( $I \rightarrow Prv + Pv \rightarrow Prv$ ) y supone la utilización de creencias populares sobre lo sobrenatural no vigentes para los receptores como *imposibles* fantásticos.

Pero creemos también que, a pesar de esta aclaración conceptual sobre el realismo maravilloso según Chiampi, no hemos delimitado el tipo ficcional al que pertenecen algunos textos utilizados como ejemplos en su artículo. *El reino de este mundo*, *Cien años de soledad*, *Pedro Páramo* y *Los ríos profundos* no sólo no son textos ficcionales fantásticos (real maravilloso según Chiampi) sino que tampoco se adecúan a su propia definición. Las modificaciones de modalidades y la constitución del mundo ficcional de estos relatos están aún por ser explicados.

1.4. Nuestras objeciones a las propuestas de los primeros estudiosos que reflexionaron sobre el tema y a las propuestas de Chiampi son las siguientes:

1) La oposición entre la literatura fantástica y la literatura real maravillosa ha sido el resultado de contrastar algunos textos con una noción limitada de lo fantástico. Debido a esto, se ha considerado como textos no-fantásticos a textos que sí lo son, como, por ejemplo, “Viaje a la semilla” de A. Carpentier. Esta primera aclaración implica la operación de excluir de lo real maravilloso a un número considerable de textos que se dejan incluir sin obstáculos en nuestra noción de lo fantástico en general.

2) En sus reflexiones no sólo confundieron lo fantástico con lo no fantástico, sino que sus propuestas tampoco lograron definir el tipo ficcional al que pertenecerían los textos que quedan como saldo después de restar a lo real maravilloso aquellos que se dejan incluir en nuestra noción de lo fantástico.

El “realismo mágico” y/o “real maravilloso”, a pesar de nuestras críticas a las definiciones utilizadas durante los últimos veinte años, amenaza con seguir siendo el “cajón de sastre” donde se guardan los textos que, teniendo similitudes con la literatura fantástica, no se dejan clasificar como tales.

## 2. LO “REAL MARAVILLOSO” SEGUN A. CARPENTIER

En base a lo expuesto en la sección anterior, sostenemos la evidencia de que la noción de “realismo mágico” y/o “real maravilloso” no ha logrado definir cabalmente un tipo literario ficcional. Más aún, durante mucho tiempo incluyó bajo el rótulo del “realismo mágico” a un conjunto de textos literarios que hoy reconocemos como fantásticos. Pero quedan todavía muchos textos cuya correspondencia con un tipo ficcional específico no ha sido establecida satisfactoriamente y, sin embargo, seguimos caracterizándolos con el término “real maravilloso” o con alguna denominación equivalente, como si existiese en ellos un vínculo que los uniese.

Desprovistos de una definición sustancial de estas categorías, intentaremos ahora redefinirlas como un tipo ficcional —si es posible hacerlo así— a partir de las propuestas de A. Carpentier sobre lo “real maravilloso americano”. Los críticos y estudiosos de estos temas han considerado que lo “real maravilloso” de A. Carpentier y el “realismo mágico” de M.A. Asturias son equivalentes, basándose para afirmar esto en la similitud de sus experiencias con el surrealismo francés y en declaraciones y escritos sobre la naturaleza de la realidad americana.

A estas alturas de la exposición, podemos aclarar bajo qué condiciones los términos “realismo mágico” y “real maravilloso” son equivalentes o no. Son equivalentes —aparentemente— al compararse la obra de M.A. Asturias con la de A. Carpentier. No son equivalentes si entendemos por “realismo mágico” la definición de Franz Roh. Tampoco lo son si entendemos esta noción como una variante de la literatura fantástica que no se ha reconocido así misma como tal.

### 2.1. *Hacia una revalorización de lo americano:*

En sus novelas y cuentos, Carpentier, al igual que todo creador literario, propone a sus lectores un modelo particular y subjetivo del mundo. Específicamente, Carpentier ofrece una “visión nueva” de la cultura americana y de la historia de este continente. Este modelo del mundo se encuentra en el lenguaje que cada artista construye y propone a sus receptores. Este lenguaje y el modelo del mundo propuesto a través de él son el resultado de la aplicación,

la modificación o la transgresión de un conjunto de sistemas normativos. En el caso de Carpentier, el sistema normativo en cuestión es el del surrealismo.

Lo “real maravilloso carpenteriano” es producto y síntesis de las ideas de distintos pensadores que trataron de contraponer durante los años cuarenta las esencias americanas a las limitaciones del surrealismo europeo y, en general, a las ideas que sobre la realidad americana se tenía en ese continente durante ese período. El intento de estos pensadores es proyectar lo “autóctono” americano a la pantalla universal, y superar la concepción sobre la realidad americana propia de los europeos y los americanos educados en la cultura occidental.

(. . .) Vi la posibilidad de establecer ciertos sincronismos posibles, americanos, recurrentes, por encima del tiempo, relacionando esto con aquello, el ayer con el presente. Vi la posibilidad de traer ciertas verdades europeas a las latitudes que son nuestras, actuando a contrapelo de quienes, viajando contra la trayectoria del sol, quisieron llevar verdades nuestras a donde, hace todavía treinta años, no había capacidad de entendimiento para verlas en su justa dimensión.  
(Carpentier, 1958 [1949] p. 94)

En el año 1943 visita Haití y queda sorprendido del mundo mágico, sincrético donde hallaba en estado vivo todo lo que los surrealistas habían intentado fabricar en base a artificios. En 1945 llega a Venezuela y su conocimiento de América se amplía al contacto con la geografía y pueblos venezolanos.

La percepción de Carpentier de la realidad maravillosa americana pareciera estar confirmada por las declaraciones que el propio André Breton hizo mientras estuvo en América:

. . . concede una entrevista al escritor e historiador hondureño Rafael Heliodoro Valle en la cual respondiendo a la pregunta ‘¿existe un México surrealista?’ declara: ‘México tiende a ser el lugar surrealista por excelencia. Encuentro México surrealista en su relieve, en su flora, en el dinamismo que le confiere la mezcla de sus razas, así como en sus aspiraciones más altas’.  
(Sánchez, 1978: p. 79).

La experiencia carpenteriana que lleva a proponer una concepción de la realidad americana como una alternativa a la concepción vigente en los códigos culturales no artísticos, y una alternativa, también, a lo maravilloso surrealista, es una experiencia común a otros artistas americanos.

El cubano Wilfredo Lam, quien había pintado “La selva” en 1943, también había tenido contacto con el surrealismo en París, pero se independizó de la escuela de Breton para dar al mundo antillano una dimensión universal. M.A. Asturias publicó *Leyendas de Guatemala*, en 1946 *El Señor Presidente* y en 1949 *Hombres de maíz*, su obra más importante del realismo mágico.

Por lo tanto, esta cuestión de superar a tal movimiento artístico es un asunto candente hacia los años cuarenta. Todos buscan una síntesis artística que supere la síntesis malograda del surrealismo, una síntesis en que lo fantástico coexista con lo cotidiano así como ocurrió en la Edad Media. Siendo América fruto de los mitos europeos y siendo mezcla perceptible de lo maravilloso y lo real, es natural que llame la atención de Carpentier.  
(Sánchez, 1978: p. 85).

¿En qué puntos, específicamente, pretende Carpentier superar las limitaciones del surrealismo? El surrealismo no buscó lo maravilloso en la realidad misma; no buscó hechos u objetos maravillosos o insólitos que efectivamente hubiesen acaecido. Lo real maravilloso, sí. Pero, paradójicamente, su modelo no es “autóctono” porque continúa con una tradición subyacente en la cultura occidental que considera a América la tierra donde los prodigios de las ficciones europeas (literarias y no literarias) son reales.

(. . .) Parte del problema reside en el hecho de que este tipo de ideología literaria nacionalista (aquella que consiste en volver a valorizar lo que precisamente el colonizador deseaba destruir), solamente parece revelarse en el contacto con la cultura misma del Colonizador. Carpentier, Asturias y Césaire ‘optan’ por un retorno a sus legados culturales autóctonos, a partir de un largo aprendizaje y ‘exilio’ voluntario en Europa (. . .) Sin embargo, esta nueva ‘concientización’ que se está formulando entonces, aparece necesariamente diluida por los valores de la metrópoli europea y refleja —a menudo inconscientemente— sus prejuicios.  
(Karp-Toledo, 1982: p. 101).

## 2.2. *Lo “real maravilloso americano”:*

Lo primero que hay que señalar es que Carpentier en ningún lugar define explícitamente el término “real maravilloso” como un tipo ficcional literario. No lo opone, como otros autores, a lo fantástico. “Real maravilloso” sirve para denominar algunos objetos y hechos de la realidad americana. Relatos de lo “real maravilloso” serían aquellos que refieren con fidelidad fáctica esta realidad americana.

¿En qué consiste lo maravilloso?

. . . todo lo insólito, todo lo asombroso, todo lo que se sale de las normas establecidas es maravilloso.  
(Carpentier, 1984 [1976]: p. 73).

“Real maravilloso” es lo maravilloso, lo insólito (ni esperable, ni predecible) que se encuentra como real (*fáctico* o *posible*) en América:

Lo real maravilloso, en cambio, que yo defiendo, y es lo real maravilloso nuestro, es el que encontramos al estado, bruto, latente, omnipresente en todo lo latinoamericano. Aquí lo insólito es cotidiano, siempre fue cotidiano.

(Ibid.)

¿A qué tipo de acontecimientos se refiere específicamente Carpentier?

. . . nuestra naturaleza es indómita, como nuestra historia, que es la historia de lo real maravilloso y de lo insólito en América, y que para mí se manifiesta en hechos como estos que voy a recordar rápidamente: el rey Henri Christophe, de Haití, cocinero que llega a ser emperador de una isla, y que pensando que un buen día Napoleón va a reconquistar la Isla, construye una fortaleza fabulosa donde podría resistir un asedio de diez años con todos sus dignatarios, ministros, soldados, tropas, todo, y tenía almacenadas mercancías y alimentos, para poder existir diez años como país independiente (hablo de la Ciudadela de Laferriere). Y que para que esa fortaleza tenga paredes que resistan el ataque de los hombres de Europa, hace fraguar el cemento con sangre de centenares de toros. Eso es maravilloso.

(Ibid.)

Sin lugar a dudas, este acontecimiento histórico, que efectivamente ha acaecido (*fáctico*), es, para la versión oficial aceptada comunitariamente de la historia, un acontecimiento insólito, vale decir, ni esperable ni predecible.

(. . .) Creo no malentender a Glinz al añadir la siguiente precisión: ‘todo nuevo hecho fáctico modifica la realidad o, más exactamente, la amplía al incrementar el conjunto de hechos fácticos que la integran; ciertos hechos fácticos, aquellos que tienen más marcado el rasgo de lo único y casual, los menos predecibles (‘insólitos’, ‘extraños’, ‘increíbles’, pero al final de cuentas posibles en tanto han acaecido), modifican la realidad en el sentido de que transforman el contexto de causalidad en el que uno se fía al actuar’ al incorporar a dicho contexto nuevas posibilidades no contempladas antes. Tales hechos conllevan, por tanto, el cuestionamiento de una certeza previa y la reestructuración de los juicios de probabilidad ligados a ella.

(S. Reisz de Rivarola, 1979: p. 121).

Esta definición da cuenta perfectamente del acontecimiento presentado por Carpentier como “real maravilloso”. Es un hecho que, a pesar de haber ocurrido en el pasado, es nuevo para una conciencia que por primera vez lo registra. No integra el conjunto de hechos  *fácticos*  incluidos en la noción de realidad. A pesar de su facticidad, la representación de tales hechos en un relato literario ficcional es problemática para los receptores. El conflicto no radica en que una determinada comunidad cultural haya ignorado su ocurrencia —la noción de realidad de una comunidad es necesariamente reductora y parcial— sino en que tales hechos son la realización de posibilidades no contempladas o sólo contempladas como remotas. El contexto de causalidad en el que uno se fía al actuar es resultado del conjunto de hechos y objetos  *fácticos*  que integran la noción de realidad. Los más insólitos (ni esperables ni predecibles) modifican necesariamente el contexto de causalidad.

En este caso, los acontecimientos “real maravillosos” amplían o reestructuran el conjunto de posibilidades de la noción de realidad de una comunidad cultural de europeos y americanos, en los años cuarenta y cincuenta. Ciertos conocimientos históricos “oficiales” de la realidad americana que afirman y confirman la validez del contexto de causalidad, se ven cuestionados y modificados ante lo “real maravilloso americano”.

Es importante no confundir la modalidad de estos hechos “real maravillosos” con la que corresponde a otro tipo de objetos o acontecimientos ‘insólitos’. Nos referimos a los  *imposibles*  de las ficciones fantásticas que también tienen un carácter problemático para los receptores:

(. . .) los imposibles cumplen una función (. . .): la de atacar, amenazar, arruinar el orden establecido, las legalidades conocidas y admitidas, las ‘verdades’ recibidas, todos los presupuestos no cuestionados en que se basa nuestra seguridad existencial (por más que se los pueda sentir inmorales).

(S. Reisz de Rivarola; Op. Cit. p. 153).

Entre los ejemplos más citados por Carpentier en los que se manifiesta lo “real maravilloso americano” podemos mencionar:

(. . .) La revuelta de Mackandal, que hace creer a millares y millares de esclavos, en Haití, que tiene poderes licantrópicos, que puede transformarse en ave, que puede transformarse en caballo, en mariposa, en insecto, en lo que quiera, y promueve con ello una de las primeras revoluciones auténticas del Nuevo Mundo.

(Carpentier, 1984 [1976]: p. 75)

(. . .) El cochecillo negro de Benito Juárez, en que Benito Juárez lleva a toda la nación de México sobre cuatro ruedas, a través de las carreteras de la nación, sin despacho, sin lugar donde escribir, sin palacios, sin descanso, y desde ese cochecito logra vencer los tres imperios más poderosos de la época.

(Ibid.)

(. . .) Juana de Azurduy, la prodigiosa guerrillera boliviana, precursora de nuestra guerra de independencia, que un día toma una ciudad para rescatar la cabeza del hombre amado que estaba expuesta en una pica, en la Plaza Mayor, y a quien había dado dos hijos que había tenido en una caverna de los Andes.

(Ibid.)

(. . .) El hecho de que Augusto Comte, fundador del positivismo, tenga hoy templos donde se le rinde culto, en el Brasil. El hecho de que mientras el *Emilio* de Rousseau no propició nunca la fundación de una escuela en Europa, Simón Rodríguez fundó en Chuquisaca una escuela basada en los principios del libro famoso, es decir, realizó en América lo que no realizaron los europeos admiradores de Rousseau. El hecho de que yo, una noche, en Barlovento, me tropezara con un poeta popular llamado Ladislao Monterola, que no sabía ni leer ni escribir, y cuando le pedí que me recitara una composición suya, me contó en décimas de su hechura la *Canción de Rolando*, la historia de Carlomagno y los pares de Francia.

(Ibid.)

Además de estos hechos citados, también son “real maravillosos” los buscadores de la Fuente de la Eterna Juventud, la búsqueda de El Dorado, la búsqueda de la Ciudad Encantada de los Césares, el arte mexicano no figurativo precolombino, etc. Los ejemplos pueden sumar decenas. Pero tienen en común ser la manifestación de posibilidades remotas (o no contempladas) en los contextos históricos, sociales o políticos de la noción de realidad. De no haber ocurrido realmente, los productores y los receptores les atribuirían las modalidades de lo *imposible* o de lo *posible relativamente verosímil*.

A continuación queremos presentar la definición que apareció en el Prólogo a *El reino de este mundo*, en su primera edición de 1949, y que fue mantenida con ciertos agregados durante mucho tiempo, pero que abre un nuevo frente en la interpretación de lo “real maravilloso” según Carpentier.

(. . .) Lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), 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’. Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos. . . (Carpentier, 1958 [1949]: p. 7)

Esta definición no está reñida con lo propuesto en las citas anteriores, pero introduce un nuevo elemento que suscita una interpretación distinta: la fe.

Para percibir lo maravilloso, según esta cita, es necesario creer en alguna realidad de lo sobrenatural en la que el prodigio sea real (*fáctico* o *posible*). A diferencia del surrealismo, no se llega a la percepción de lo maravilloso gracias a la libertad de un juego individual imaginativo, sino que lo maravilloso se percibe como *posible* o *fáctico* en la realidad, a través de una determinada fe religiosa colectiva en la que se cree. Esto es el surrealismo ‘viviente’ y ‘activo’, americano, del que hablan A. Carpentier y M.A. Asturias.

En términos de la delimitación de un tipo ficcional, estas afirmaciones son bastante ambiguas. Especialmente con respecto a las modificaciones de modalidades realizadas por los receptores. Si el lector cree en una legalidad de lo sobrenatural —que es lo menos probable en los receptores de las obras de Carpentier— el prodigio, aunque sometido a una causalidad desconocida, es aceptado y no cuestiona su noción de realidad. Si los receptores asumen sin problemas una legalidad de lo sobrenatural en la que no creen, el texto pertenece al ámbito de lo maravilloso y no cuestiona su noción de realidad. Por último, si los receptores, forzados por la coexistencia problemática de *posibles* e *imposibles* en el mundo ficcional, ven arruinada su noción de realidad y perciben, en cambio, como real una legalidad de lo sobrenatural que consideraba ilusoria, el texto cae en el ámbito de lo fantástico.

### 3. LAS MODIFICACIONES DE MODALIDADES Y EL MUNDO FICTICIO EN *EL REINO DE ESTE MUNDO* DE A. CARPENTIER

Lo que pretendemos establecer en esta sección es en qué medida a partir de las declaraciones de Carpentier y lo realizado en sus novelas se puede delimitar lo real maravilloso como un tipo ficcional literario.

En el “Prólogo” a *El reino de este mundo*, Carpentier nos dice lo siguiente sobre el mundo en ese relato:

(. . .) En él se narra una sucesión de hechos extraordinarios, ocurridos en la isla de Santo Domingo, en determinada época que no alcanza el lapso de una vida humana, dejándose que lo maravilloso fluya libremente de la realidad estrictamente seguida en todos sus detalles. Porque es menester advertir que el relato que va a leerse ha sido establecido sobre una documentación extremadamente rigurosa que no solamente respeta la verdad histórica de los acontecimientos, los nombres de los personajes —incluso secundarios—, de lugares y hasta de calles, sino que oculta, bajo su aparente intemporalidad, un minucioso cotejo de fechas y cronologías. Y sin embargo, por la dramática singularidad de los acontecimientos, por la fantástica apostura de los personajes que se encontraron en determinado momento, en la encrucijada mágica de la Ciudad del Cabo, todo resulta maravilloso en una historia imposible de situar en Europa, y que es tan real, sin embargo, como cualquier suceso ejemplar de los consignados, para pedagógica edificación, en los manuales escolares. ¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso? (Carpentier, 1958 [1949]: p. 11).

Lo maravilloso no surge, entonces, de la combinación de modificaciones de las zonas de referencia sino de la fidelidad del texto a una realidad que de por sí es maravillosa para los receptores. En términos de las modificaciones intencionales de modalidades realizadas por el productor del texto, estas afirmaciones sobre el mundo narrado en *El reino de este mundo* implican que los hechos y objetos de referencia presentados por el narrador en el texto como *fáctico* son reales (*fácticos*) para el productor del texto. No hay modificación de las modalidades atribuidas por el productor a los objetos y hechos de referencia. Sin embargo, su representación es problemática para la noción de realidad de los receptores. En este relato se narra hechos *fácticos* ni esperables ni predecibles que, al producirse contra toda expectativa, amplían la noción de realidad, ya que obligan a incluir en ella hechos considerados antes como *posibles según lo relativamente verosímil* o hasta *imposibles*, por los receptores.

Interpretando este “Prólogo” podemos concluir que propone un tipo ficcional que admite en sus zonas de referencia elementos no-modificados pero que, a pesar de ello, exige el cuestionamiento implícito de los objetos y hechos de referencia *fácticos* pero inverosímiles con un mundo de *posibles según lo necesario o lo verosímil*. Sin lugar a dudas, en este aspecto los textos ficcionales carpenterianos muestran coincidencias —y así lo ha entendido el propio Carpentier— con cierto tipo de crónicas escritas por los conquistadores españoles en el siglo XVI.

Cabe preguntarse si el relato mismo responde a esta propuesta. Debemos revisar especialmente la siguiente cuestión: ¿hay necesidad o posibilidad

de combinar distintos tipos de modificaciones de modalidades que supongan la coexistencia problemática de elementos de distintos mundos en el interior del mundo ficcional?

### 3.1. Lo “real maravilloso americano” en El reino de este mundo

Considerando que el productor considera *fácticos* algunos hechos ni esperables ni predecibles (hechos real maravillosos) que son narrados junto con otros no problemáticos y cuya *facticidad* nadie pone en duda, ¿cómo podemos sostener que el texto es ficcional y, al mismo tiempo, aceptar la *fidelidad fáctica* del texto a ciertos objetos y hechos de referencia, sean inquietantes o no? Podemos decir de las menciones o representaciones de zonas de referencia de las que los lectores tienen conciencia de su realidad lo siguiente:

(. . .) Las referencias en cuestión no constituyen ni relevan pero tampoco disimulan o anulan el carácter ficcional de un texto concebido como tal por el productor.  
(S. Reisz de Rivarola, 1979: p. 111).

Detengámonos un momento en este problema. Los objetos y hechos de referencia sobre cuya realidad se tiene conciencia —sean o no inquietantes para la noción de realidad— y que aparecen en un texto ficcional son componentes del mundo ficcional a pesar de que se mantenga, durante la recepción, la conciencia de su realidad. ¿Cómo es posible esto?.

Tanto los acontecimientos, personajes y objetos históricos, como los inventados por Carpentier son *imaginarios*. *Imaginario*, en el sentido en el que Sartre definió este término, significa negar la existencia del objeto fuera de la imagen o negar su presencia actual.

Las imágenes de la Ciudad del Cabo y de la ciudadela Laferriere —que el productor y los receptores saben que existen o existieron, pero que no son datos actualmente presentes— son tan *imaginarios* como la aparición del fantasma de Cornejo Breille en la iglesia de la Limonade. La diferencia entre estos objetos *imaginarios* —y aquí está la explicación de la aparente contradicción— está en la modalidad que los receptores les atribuyen en su noción de realidad, modalidad que puede ser modificada o no en el texto.

En este relato, no hay por parte del productor modificación de la modalidad de lo *fáctico* atribuida a las zonas de referencia real-maravillosas mencionadas, algunas de ellas, por Carpentier en el “Prólogo”. Pero esta permanencia de la modalidad no impide que formen parte del mundo ficcional y ni

disimulan ni anulan el carácter ficcional del texto que se ha constituido como tal por la fictividad del constituyente 'rol de productor'.

En general, este tipo de referencias contribuyen a verosimilizar la ficción. Tal como habíamos sostenido en un principio, de acuerdo a las afirmaciones del "Prólogo", en este relato son presentados como *fácticos* elementos reales que, paradójicamente, por su carácter maravilloso exigen el cuestionamiento de su coexistencia con un mundo que está de acuerdo con el contexto de normalidad en base a la modificación  $P_v \rightarrow F$ . Las 'partes de la realidad', que son los objetos y hechos de lo real maravilloso americano, cumplen aquí una función muy especial: cuestionan una certeza sobre el conjunto de posibilidades de la noción de realidad y, al mismo tiempo, al mostrarse como *posibles* en la medida en que llegaron a ser *fácticos*, amplían la noción de realidad. La principal consecuencia de la referencia a objetos y hechos de la realidad en esta novela, no es simplemente contribuir a la verosimilitud del relato, sino motivar una ampliación de la noción de realidad de los receptores.

Tales "partes de la realidad" son, fundamentalmente, el reino de esclavos negros que Henri Christophe estableció en Haití y que gobernó desde su palacio de Sans-Souci; la Ciudadela de La Ferrière que mandó construir para defenderse de un hipotético ataque de los franceses, utilizando para ello a millares de esclavos negros del antiguo régimen; el palacio de cantería habitado antaño por Paulina Bonaparte, hermana del Emperador, en la misma isla y la sangrienta revolución de esclavos negros dirigida por el mesiánico Mackandal.

El hecho de que el productor del texto —Carpentier— califique a tales acontecimientos y objetos reales como "maravillosos" en el "Prólogo" que introduce el relato, anticipa el asombro que causarán en los receptores, que desconocen su existencia o la enorme trascendencia que tienen en la definición de la historia de la realidad americana. Receptores con estas características son ubicables, como hemos tratado de demostrar en la sección anterior, en las décadas de 1940 y 1950 en América y en Europa. La lógica modificación de modalidades de acontecimientos supuestamente 'insólitos' es  $P_{rv} \rightarrow F$ , pero presumimos que no es la que efectivamente se generalizó para los textos carpenterianos debido a ese mismo "Prólogo" que afirma para los receptores que los hechos "maravillosos" no son posibilidades remotas sino hechos efectivamente acaecidos.

3.2. En esta novela existe otra forma más de revelar aspectos desconocidos de la realidad. En algunos pasajes de *El reino de este mundo* el narrador representa o menciona percepciones de personajes para quienes están vigentes

modelos del mundo distintos a los vigentes para los receptores. El modelo del mundo impuesto a los receptores en su proceso de socialización es, inevitablemente, un modelo reductor y parcial. Confrontado con otros modelos que proceden de otros horizontes culturales, este modelo deja al descubierto sus vacíos y simplificaciones. Las percepciones y comparaciones de estos personajes muestran aspectos *posibles* de la realidad, pero que no son fundamentales en el conjunto de valores impuestos en el proceso de socialización.

En el capítulo I de la parte I: “Las cabezas de cera”, el narrador ‘omnisciente’ resume e interpreta un proceso de conciencia del personaje Ti Noel, un esclavo negro de Lenormand de Mezy. Ti Noel compara a los reyes africanos de las leyendas que Mackandal le contaba con los reyes europeos de unas estampas. Los resultados de la comparación son insólitos. Presenta lo ridículos y débiles que pueden llegar a considerarse a los monarcas del absolutismo europeo y lo poderosos que son realmente los “primitivos” reyes africanos. La inversión de los juicios sobre la naturaleza de los reyes ha sido puesta en la conciencia de un esclavo negro africano.

En el capítulo V, parte II, Ti Noel encuentra parecidas la imaginería de las iglesias católicas de Santiago de Cuba con la imaginería del vudú y de los dioses africanos. En el capítulo I, parte IV, en una noche de juerga, Solimán, quien había sido masajista de Paulina Bonaparte, encuentra en un palacio en Roma una estatua en la que cree reconocer las formas de su antigua ama y, pensando que se trata de su cadáver, intenta retornarla a la vida por medio de su magia. Tal comparación y tal actitud sólo son posibles en personajes con una experiencia casi nula en el arte figurativo.

Las actitudes extrañas y las comparaciones insólitas ante lo considerado normal no sólo son habituales en personajes de procedencia africana. La cultura europea, por lo menos la vigente durante el período histórico en el que se desarrolla la historia de este relato, se muestra como un modelo del mundo distinto al vigente para los americanos, y particularmente incapaz de entender algunos aspectos de la realidad de este continente. América es, para los europeos, el lugar donde se realiza lo que es propio de las ficciones o donde la cultura europea recupera la mentalidad mágica perdida. En el capítulo I de la parte IV, Solimán desata la admiración de los italianos que lo ven deambular por las calles de Roma y para quienes un negro es tan sólo una fantasía de los libros de viaje. Para los americanos, esta percepción de algo que es cotidiano en América es tan insólita como la percepción de Ti Noel de las Iglesias de Santiago de Cuba para la civilización de cristiano-occidentales. En el capítulo VII, parte II, la desesperación de Paulina Bonaparte ante la epidemia de peste

que ni los mejores médicos pudieron controlar ni la religión cristiana derrotar, la lleva a someterse a los ritos mágicos de Solimán. El contacto de esta europea con la realidad americana es lo suficientemente traumática para despertar en ella la mentalidad mágica, mal reprimida en la época, por siglos de civilización occidental.

Estas percepciones son acontecimientos Prv (sólo explicables por los condicionamientos histórico-culturales de los personajes) presentados como F, (Prv  $\rightarrow$  F). En estos pasajes, el contexto de causalidad en el que uno se fía al actuar no queda arruinado porque no se postula otro como verdadero. El que un personaje, en virtud de su formación cultural, perciba un acontecimiento real como mágico, es siempre extraño, pero no es por sí mismo motivo suficiente para que los receptores consideren como mágico a ese acontecimiento.

### 3.3. *Lo fantástico en El reino de este mundo:*

A pesar de que las características expuestas sobre el mundo ficcional de *El reino de este mundo* revelan que éste es inquietante para la noción de realidad de los receptores, es evidente que no hemos comprobado aún si existe la posibilidad o la necesidad de combinar distintos tipos de modificaciones de modalidades que dé como resultado la coexistencia de distintos mundos ficcionales y el cuestionamiento (explícito en el texto o implícito en los lectores) de esa coexistencia. En otras palabras, no hemos realizado aún la labor que es casi una constante en los estudios de lo real maravilloso: cotejar el relato con el tipo ficcional de lo fantástico.

En este aspecto, *El reino de este mundo* no es similar a otras novelas de lo real maravilloso de Carpentier, como *Los pasos perdidos* o *El siglo de las luces* por ejemplo. Lo expuesto hasta el momento sobre la narración de los hechos insólitos de lo real maravilloso americano y sobre la representación o la mención de una confrontación entre dos nociones de realidad diferentes (africana y europea) con la noción de realidad de los receptores, parece ser común a estas tres novelas. Sin embargo, la presencia de lo fantástico en la primera la hace distinta a las demás.

El productor de este texto realiza la modificación de la modalidad de algunos objetos y hechos de referencia considerados *imposibles* en la noción de realidad que comparte con los receptores. Los presenta, a través del narrador, como *fácticos* o *posibles* en el texto, para que los receptores realicen las mismas modificaciones. La coexistencia de mundos contradictorios en el mundo

ficcional cuestiona la frontera entre lo *posible* y lo *imposible*, pero este cuestionamiento no se realiza explícitamente en el texto puesto que o algunos personajes son ‘ciegos’ ante los prodigios y otros creen en ellos, o el narrador utiliza indistintamente y sin diferenciarlas las perspectivas de personajes con nociones de realidad disímiles. Los *imposibles* que son presentados como reales pertenecen al mundo ilusorio del vudú, vodú o vaudou, conjunto de supersticiones vigentes para un amplio sector de población negra en Haití.

En este relato existe un narrador exterior a la historia que narra (no participa en ella como personaje), que realiza una narración no-focalizada. Es el clásico narrador ‘omnisciente’ que tiene acceso a la conciencia perceptiva y reflexiva de uno o varios personajes, pero que nunca ‘cede’ la focalización a uno de ellos sino que resume, reordena o interpreta los procesos interiores y los refiere con sus propias palabras.

Este tipo de focalización le permite utilizar sin restricciones las perspectivas culturales implícitas en las conciencias de los personajes. Presenta los objetos y hechos de referencia desde un horizonte cultural con interferencias del de los colonos blancos y del de los esclavos negros. Una focalización diferenciada para cada personaje, que atribuye a cada quien el punto de vista que le corresponde, presentaría con mayor nitidez las diferencias culturales de los sujetos focalizadores. Pero en este texto se busca, precisamente, la interferencia, para postular las limitaciones de la perspectiva cultural considerada correcta e introducir otros valores culturales al conjunto de valores de los receptores.

Nos referimos específicamente a situaciones como las del capítulo VIII de la parte I: “El gran vuelo”. Monsieur Lenormand de Mezy y los demás colonos y habitantes de la Ciudad del Cabo jurarían haber visto morir quemado en la hoguera al esclavo rebelde Mackandal. Ti Noel, su esclavo, juraría, en cambio, haberlo visto elevarse desde la hoguera hasta perderse en la masa de esclavos que asistieron al ajusticamiento a manera de escarmiento.

En un primer momento el narrador pareciera presentar como *fáctico* el “vuelo” de Mackandal que, por supuesto, es *imposible* en la noción de realidad que comparten productor y receptores. Esta interpretación inicial se desvanece por dos factores: en primer lugar, ni Lenormand de Mezy, ni su esposa, ni ningún otro blanco ha visto el tal “vuelo” de Mackandal; más bien todo lo contrario, lo han visto consumirse en la hoguera. En segundo lugar —y esto es más definitivo— el narrador mismo presenta como si fuese *fáctica* la muerte

del negro mandinga, a pesar de que instantes antes había presentado de la misma forma el “vuelo”:

(. . .) 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 conminatorio 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 espigó en el aire, volando por sobre las cabezas, antes de hundirse en las ondas negras de la masa de esclavos. Un solo grito llenó la plaza.

—¡*Mackandal sauvé!*

Y fue la confusión y el estruendo. Los guardias se lanzaron, a culatazos, sobre la negrada aullante, que ya no parecía caber entre las casas y trepaba hacia los balcones. Y a tanto llegó el estrépito y la grito de la turbamulta, que muy pocos vieron que Mackandal, agarrado por diez soldados, era metido de cabeza al fuego, y que una llama crecida por el pelo encendido ahogaba su último grito. Cuando las dotaciones se aplacaron, la hoguera ardía normalmente, como cualquier hoguera de buena leña, y la brisa venida del mar levantaba un buen humo hacia los balcones donde más de una señora desmayada volvía en sí. Ya no había nada que ver.

(Carpentier, 1958 [1949], p. 42)

Es obvio que los negros vieron un acontecimiento y los blancos vieron otro, pero aquí no se ha representado las distintas perspectivas, es decir, no se ha cedido la focalización en ningún momento a los personajes. Si así hubiese ocurrido sería muy fácil reconocer lo que efectivamente ocurrió y rechazar las ilusiones de las mentes supersticiosas de los esclavos.

El lector no puede tener seguridad de cuál de las dos versiones es correcta y verdadera. ¿Qué sucedió realmente? El acontecimiento *imposible* empieza a ser presentado como *fáctico* para terminar asumiendo definitivamente la modalidad de lo *posible*:  $I \rightarrow Prv$ . Para alcanzar esta modificación de modalidades, el narrador introduce la duda sobre la facticidad de tal metamorfosis sin llegar a denunciarla como una “ilusión óptica” colectiva o algún fenómeno similar que niegue categóricamente su ocurrencia. Al realizar esta modificación  $I \rightarrow Prv$ , el relato *posible según lo verosímil* del ajusticiamiento de Mackandal en la hoguera se modifica de  $Pv \rightarrow Prv$ . El texto presenta una combinación de modificaciones de modalidades propia del tipo ficcional fantástico:

$Pv \rightarrow Prv + I \rightarrow Prv$



Así como el pasaje que hemos analizado, hay otros más en *El reino de este mundo* en los cuales los *imposibles* son presentados como *fácticos* o *posibles según lo relativamente verosímil*. Por ejemplo en el capítulo III, parte I: ante el asombro de Ti Noel y la calma de Mackandal, la hechicera Mamá Loi hunde sus brazos en una olla con aceite hirviendo sin que esto le produzca dolor o daño alguno: I → F. Las historias de licantropías que en el mismo lugar Mackandal había contado anteriormente son consideradas, a partir de este momento, como *posibles*: I → Prv. Capítulo IV, parte I: Mackandal, considerado a estas alturas por los negros como el Señor del Veneno, desaparece durante cuatro años sin que los destacamentos militares puedan hallarlo en ningún rincón de la isla porque, según los esclavos negros, se transforma en distintos seres para escapar de sus enemigos: I → Prv.

Capítulo I, parte III: Ti Noel aprende a conversar con las cosas: I → Prv. Capítulo V, parte III: Cornejo Breille, a quien Henri Christophe había mandado emparedar, se aparece ante él, la reina María Luisa y el padre Juan de Dios González y causa la parálisis del rey: I → F. Capítulo III, parte IV: Ti Noel, a quien el pueblo venera como un “rey”, se transforma en ave, garañón, avispa, hormiga y ganso: I → Prv.

Para afirmar que en *El reino de este mundo* hay pasajes que corresponden al tipo ficcional fantástico, no basta con hacer un inventario de los *imposibles* que aparecen modificados. Es necesario mostrar que tales objetos y acontecimientos ocurren en un mundo que está sujeto a una causalidad rigurosa, se ubican en un marco de normalidad. La manera habitual de representarlo, que es la fundamental en este texto, es la de modificar las modalidades de objetos y hechos *posibles* presentándolos como *fácticos* en el texto. Otro procedimiento, que ya hemos explicado anteriormente, es el de hacer referencia a hechos y objetos de los que los receptores tienen certeza que han ocurrido u ocurren. En este caso se menciona, por ejemplo, la Ciudad del Cabo, Santiago de Cuba y otros lugares de Haití, y la rebelión del jamaíquino Bouckman.

(. . .) Cuando el texto está provisto de claras señales de su ficcionalidad, la representación de objetos y hechos de cuya realidad se tiene conciencia contribuyen a que el mundo ficcional sea recepcionado como un modelo de realidad compatible con el modelo vigente.  
(S. Reisz de Rivarola, 1979: p. 110).

Los hechos y objetos *fácticos* de lo real maravilloso americano contribuyen a constituir un marco de normalidad muy peculiar. Al mismo tiempo que

integran el conjunto de hechos fácticos que verosimilizan lo *posible* del mundo ficcional, contribuyen a verosimilizar la ficción fantástica en la medida en que, si han ocurrido hechos a los que normalmente se les hubiese atribuido la modalidad de lo *Prv* o inclusive lo *I*, entonces también es posible que ocurran otros más, como los *imposibles* fantásticos narrados en este relato. Al configurar un marco de normalidad hacen factible la inclusión de *imposibles* que lo arruinen.

#### 4. LO “REAL MARAVILLOSO” O “REALISMO MÁGICO” COMO TIPO LITERARIO FICCIONAL

Para definir lo “real maravilloso” o “realismo mágico” como un tipo literario ficcional, hay que tomar en cuenta las modificaciones de modalidades que se presentan en *El reino de este mundo*, *Los pasos perdidos* y *El siglo de las luces* de A. Carpentier y en *Hombres de maíz*. Hemos escogido estos textos porque los consideramos representativos de las diversas tendencias dentro de este tipo ficcional.

##### 4.1. *Condicionamientos histórico-culturales de lo real maravilloso:*

Es conveniente, en primer lugar, tener en cuenta los condicionamientos histórico-culturales de la noción de realidad que compartieron los productores y receptores de estos textos cuando surgió este tipo ficcional.

La noción de realidad que nos interesa es determinable históricamente en las décadas que se iniciaron con 1940 y 1950, en Europa y América. Es una comunidad cultural compuesta por individuos con un conocimiento limitado de la realidad americana debido a su instrucción escolar y hasta universitaria (especialmente en el caso de los europeos) o con un desconocimiento de la significación y trascendencia de algunos pasajes insólitos de la historia del continente y de algunos aspectos sorprendentes de su realidad social y geográfica. Para estos receptores, lo excepcional que se encuentra en América es un rasgo típico pero no fundamental del verdadero ser de la realidad americana contemporánea.

Esta noción de realidad mantiene, por otra parte, una rígida frontera entre lo considerado real (*fáctico* y *posible*) y lo considerado irreal (*imposible*) y una estricta jerarquía en el ámbito de lo *posible* (Pn, Pv y Prv), que pretende tener validez para todas las realidades sociales y geográficas del orbe. El contexto de causalidad en el que se fían al actuar los miembros de esta comunidad está sustentado en un conjunto de hechos *fácticos* en donde no están incluidos los hechos “insólitos” de lo real maravilloso americano. O, si son

conocidos, estos hechos se consideran como excepciones que expresan *posibilidades relativamente verosímiles*.

Los miembros de esta comunidad cultural acuden a esta narrativa, entre otras razones, para satisfacer necesidades ideológicas vinculadas con la búsqueda de una identidad cultural. El desfase entre el modelo artístico del mundo que el código ficcional de lo real maravilloso propone y el modelo vigente para los receptores, conduce al reconocimiento de las limitaciones y deficiencias de sus concepciones sobre la realidad, las normas de conducta y los juicios de valor que les han sido impuestos en el proceso de socialización.

Los productores pertenecen a esta misma comunidad cultural y comparten, por lo tanto, la misma noción de realidad, pero esto no impide que realicen modificaciones en ella. El conjunto de hechos *fácticos* que sostienen el contexto de causalidad en el que uno se fía al actuar es más amplio para los productores de estos textos, e incluye en él como “normal” los acontecimientos y objetos real maravillosos americanos; son manifestación de posibilidades *verosímiles* y no *relativamente verosímiles*. Los objetos y acontecimientos, presentados como *fácticos* en el texto, a los que los receptores les atribuyen la modalidad *Prv* en su noción de realidad, son considerados como *Pv* por los productores. Para la recepción plena de este tipo ficcional es necesario que el receptor conozca la modalidad que los productores atribuyen a estos elementos.

#### 4.2. *Tipos de modificación de las modalidades atribuibles a los componentes del mundo ficcional:*

1) Productor y receptor realizan cointencionalmente la modificación de modalidades  $Pv \rightarrow F$ . A ciertos objetos y hechos presentados por el narrador como *fácticos*, el productor y los receptores les atribuyen la modalidad de lo *posible según lo necesario* o lo *verosímil*. Con esta modificación de modalidades son presentados los elementos que conforman el marco de normalidad, suscitan la ilusión de que el mundo ficcional es, al menos en parte, representación directa del mundo de la experiencia de los receptores.

2) En este tipo ficcional, la modificación de modalidades anterior representa un mundo *posible* que coexiste problemáticamente con un mundo de hechos y objetos *fácticos* pero inverosímiles. Lo real maravilloso como tipo literario ficcional admite en sus zonas de referencia elementos no modificados (*fácticos* en el texto y en la noción de realidad del productor y los receptores) pero que, a pesar de ello, exigen el cuestionamiento implícito de su coexistencia con un mundo de *posibles*.

Estos acontecimientos y objetos son los que Carpentier denominó como lo “real maravilloso americano”. Si los receptores les atribuyen la modalidad de lo *fáctico*, no es porque realmente formen parte de su noción de realidad, sino porque son impelidos a ello por alguno de estos condicionamientos: a) la lectura del “Prólogo”, para el caso de *El reino de este mundo*, o de la nota final “Acerca de la historicidad de Víctor Hugues”, en el caso de *El siglo de las luces*, o de algún otro texto carpenteriano o asturiano (y los hay en gran número) que afirme la facticidad de lo “real maravilloso americano”, y/o b) su coherencia en el interior de un conjunto de hechos *fácticos*, presentados como tales en el relato, sobre los cuales los receptores no tienen dudas.

El hecho de que los receptores se vean obligados a considerar como *fáctico* a lo real maravilloso americano, no quiere decir que dejen de ser insólitos. Recordemos que todo nuevo hecho *fáctico* amplía la noción de realidad al incrementar el conjunto de hechos *fácticos* que la integran. Los hechos *fácticos* más “insólitos” modifican el contexto de causalidad porque hay que incorporar a él nuevas posibilidades no contempladas anteriormente. Si tales hechos son considerados por la noción de realidad como una posibilidad remota (Prv), la frecuencia con la que ocurren en estos relatos contradice esta modalidad y los torna problemáticos.

La inclusión de estos elementos en un discurso constituido por muchos otros elementos modificados, en cierta medida, acarrea un cambio de estatuto similar a una modificación, puesto que de ser considerados *fácticos* pero inverosímiles pasan a ser considerados *fácticos* y verosímiles de acuerdo con un conjunto de posibilidades nuevas que tales hechos sostienen.

3) La combinación de modificaciones de modalidades  $Pv \rightarrow F + F' \rightarrow F''$  no es la única aceptada en este tipo ficcional como capaz de cuestionar y ampliar la noción de realidad de los receptores. En el caso de relatos como *Los pasos perdidos* de A. Carpentier y *Hombres de maíz* de M.A. Asturias encontramos la combinación de modificaciones de modalidades  $Pv \rightarrow F + Prv \rightarrow F$ .

La geografía de grandes ríos y espesas selvas, los diversos personajes nativos y no nativos que aparecen, las manifestaciones culturales de los pueblos selváticos y las terribles y emocionantes aventuras que sufre el protagonista, en la primera novela; el pueblo de Santa Cruz de las Cruces, personajes como el herbolario, los Tecún, los soldados del Coronel Chalo Godoy, los sincretismos religiosos y otros desconcertantes aspectos de la realidad guatemalteca, en la segunda novela, son objetos y acontecimientos *Prv* en la noción de realidad de los receptores que cuestionan y modifican este contexto de causalidad.

dad a partir de su coexistencia en el texto con el mundo de lo *posible*, y por el conocimiento de que el productor considera tales objetos y acontecimientos como *Pv* (las cosas como pueden ocurrir cotidianamente en América).

4) En el tipo ficcional real maravilloso es necesario alguno de los dos tipos de combinación de modificaciones de modalidades presentados en 2) y en 3). En cambio, es una posibilidad, como ocurre en *Hombres de maíz* y *El reino de este mundo*, la combinación de estas modificaciones con la modificación  $I \rightarrow F$  o  $I \rightarrow Prv$ . Lo habitual es encontrar que los *imposibles* que son presentados como *fácticos* o *posibles* son objetos y acontecimientos posibles en alguna legalidad de lo sobrenatural de las creencias populares y supersticiones americanas que no están vigentes para los receptores. Las metamorfosis del Gaspar Ilom, la del hechicero en su “nahual”: el venado de las siete rozas, la del correo Nicho Aquino en coyote, la de María Tecún en piedra, la emboscada de los brujos al Coronel Godoy y sus soldados, son *posibles* en las creencias sobrenaturales de los antiguos pueblos guatemaltecos, especialmente en las sostenidas en los textos mayas arcaicos.

La presencia de este tipo de modificaciones en lo real maravilloso ha motivado la confusión de considerar como pertenecientes a este tipo ficcional a textos fantásticos que representan *imposibles* vigentes en alguna legalidad de lo sobrenatural que sea originaria de América. Creemos que la utilización de mitos americanos, actuales o pasados, no define el tipo ficcional real maravilloso. Pueden estar presentes tanto en una ficción fantástica como en una ficción maravillosa o en una ficción real maravillosa.

Estos pasajes fantásticos están convenientemente integrados a la historia real maravillosa. El mismo contexto de normalidad coexiste problemáticamente con estos *imposibles* que, curiosamente, son versomilizados por la presencia de los objetos y hechos *fácticos* de lo real maravilloso americano.

4.3. El tipo ficcional real maravilloso, tal como ha sido definido aquí, es subsumible en el tipo ficcional de lo extraño que presenta T. Todorov:

En las obras pertenecientes a este género, se relatan acontecimientos que pueden explicarse perfectamente, por las leyes de la razón, pero que son, de una u otra manera, increíbles, extraordinarios, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos y que, por esta razón, provocan en el personaje y el lector una reacción semejante a la que los textos fantásticos nos volvió familiar.  
(Todorov, 1980: p. 40).

En términos de los criterios clasificatorios para una tipología de textos literarios ficcionales que han sido utilizados en este trabajo, podemos precisar algunas de las nociones de la propuesta de Todorov. Los acontecimientos “increíbles, extraordinarios, chocantes, . . .” que pueden explicarse por las leyes de la razón, son, en otras palabras, acontecimientos que en la noción de realidad de los receptores pertenecen al ámbito de lo *Prv*. A pesar de que no estamos de acuerdo con T. Todorov en que la reacción del “miedo” sea definitoria del tipo ficcional fantástico y menos aún de lo extraño, su inclusión conlleva la afirmación implícita de la necesidad de la combinación de modificaciones de modalidades  $I \rightarrow Prv + Pv \rightarrow Prv$ , para lo fantástico, y  $Pv \rightarrow F + Prv \rightarrow F$  para lo extraño. El “miedo” es una reacción esperable en los personajes sólo si lo *imposible* o lo *Prv* coexisten, en el mundo ficcional, con lo *Pv*.

La combinación de modificaciones de modalidades  $Prv \rightarrow F + Pv \rightarrow F$ , propia de lo extraño —esto está implícito en T. Todorov— y propia de lo real maravilloso, según nuestros análisis, ratifican la inclusión del segundo en el primero, pero no su igualdad.

A diferencia de lo fantástico, lo extraño no es un género bien delimitado; dicho con más exactitud, sólo está limitado por el lado de lo fantástico; por otro lado, se disuelve en el campo general de la literatura. . . . (Ibid.)

La preocupación de Todorov es delimitar las fronteras entre lo fantástico y lo extraño y, de acuerdo a su definición de fantasticidad, la posible combinación entre ellos. Por esta razón los ejemplos de lo extraño utilizados por él son textos próximos a lo fantástico —por los temas o las técnicas—, como las narraciones de E.A. Poe, o textos que, además de estas similitudes, combinan los dos tipos ficcionales de lo fantástico y lo extraño, como los pertenecientes a la novela negra inglesa, o textos donde compiten las explicaciones sobrenaturales (I) y las explicaciones naturales pero inverosímiles (*Prv*), triunfando éstas últimas, como las novelas policiales de enigma.

Nuestra propuesta de lo real maravilloso como tipo literario ficcional se ubica al otro lado del ámbito de lo extraño —que puede incluir por ejemplo según Todorov, las novelas de Dostoievski o la pura literatura de horror—, en una zona donde los acontecimientos *Prv* no están en la periferia de lo considerado “normal” en las legalidades de lo natural de una comunidad cultural muy amplia sino en los límites de lo considerado *posible* en la noción de realidad social y geográfica de esa misma cultural.

## 5. LAS MODIFICACIONES DE MODALIDADES Y EL MUNDO FICCIONAL EN *CIEN AÑOS DE SOLEDAD* DE G. GARCIA MARQUEZ

En la sección anterior hemos propuesto una definición de lo real maravilloso como tipo literario ficcional basada en las reflexiones carpenterianas sobre lo “real maravilloso americano” y en las modificaciones de modalidades realizadas en algunos de sus relatos, especialmente en *El reino de este mundo*, y en *Hombres de maíz* de M.A. Asturias.

No es nuestro propósito, ahora, revisar su aplicabilidad a todos aquellos textos que han sido considerados tradicionalmente como real maravillosos. Pero sí, por lo menos, verificar si es aplicable a un “clásico” de lo real maravilloso: *Cien años de soledad*, o si el mundo ficcional de esta novela está constituido de una manera distinta.

### 5.1. *Los imposibles en Cien años de soledad:*

Aprovecharemos el inventario de prodigios que de esta novela hizo M. Vargas Llosa en *Historia de un deicidio* (1971), para, reinterpretándolo, demostrar que en ella se presentan como *fácticos* una serie de *imposibles* que pertenecen a mundos diversos.

Lo *milagroso* según M. Vargas Llosa es lo mismo que lo *imposible* que viola la legalidad de lo natural y que sólo es considerado *posible* en un sistema religioso determinado. En el caso de esta novela, los prodigios ‘milagrosos’ son *posibles* en un sistema de creencias religiosas populares que no está vigente para los receptores del texto. No se trata solamente de que el productor y los receptores acepten —como una legalidad de lo sobrenatural— ciertas creencias cristianas, sino que acepten creencias populares de una tradición que no es siempre compatible con la tradición oficial. Inclusive algunos prodigios remiten a otras religiones: re-encarnaciones, espiritismo, esoterismo, etc.

Un momento —dijo—. Ahora vamos a presenciar una prueba irrefutable del infinito poder de Dios.

El muchacho que había ayudado a misa le llevó una taza de chocolate espeso y humeante que él se tomó sin respirar. Luego se limpió los labios con un pañuelo que sacó de la manga, extendió los brazos y cerró los ojos. Entonces el padre Nicanor se elevó doce centímetros sobre el nivel del suelo. Fue un recurso convincente. Anduvo varios días por entre las casas, repitiendo la prueba de la levitación mediante el estímulo del chocolate, mientras el monaguillo recogía tanto dinero en un talego, que en menos de un mes emprendió la construcción del templo. Nadie puso en duda el origen divino de la demostración.

(García Márquez, 1972: p. 77).

Acabó de decirlo, cuando Fernanda sintió que un delicado viento de luz le arrancó las sábanas de las manos y las desplegó en toda su amplitud. Amaranta sintió un temblor misterioso en los encajes de sus pollerinas y trató de agarrarse de la sábana para no caer, en el instante en que Remedios, la bella, empezaba a elevarse. Ursula, ya casi ciega, fue la única que tuvo serenidad para identificar la naturaleza de ese viento irreparable, y dejó las sábanas a merced de la luz, viendo a Remedios, la bella, que le decía adiós con la mano, entre el deslumbrante aleteo de las sábanas que subían con ella, que abandonaban con ella el aire de los escarabajos y las dalias, y pasaban con ella a través del aire donde terminaba las cuatro de la tarde, y se perdieron con ella para siempre en los altos aires donde no podían alcanzarla ni los más altos pájaros de la memoria. (Op. Cit. p. 205).

Tales prodigios, presentados como *fácticos* por el narrador, no se explican ni se justifican en las creencias cristianas oficiales. El padre Nicanor Reyna no es un santo varón, ni su causa terrenal justifica que realice milagros como quien realiza trucos de prestidigitación; ni la infinita inocencia de Remedios, la bella, es motivo suficiente para que una tarde suba al cielo. Tales prodigios, en resumidas cuentas, son *imposibles* incluso para el sistema religioso dominante. Los personajes, en cambio, sí les atribuyen causalidad divina. Pero que éstos los reconozcan como tales no quiere decir que lo sean igualmente para los receptores. No basta saber que determinado objeto o acontecimiento es ‘milagroso’ en otras creencias para que los receptores lo acepten como tal.

Otros *imposibles* de esta naturaleza son la mención de que Francisco el Hombre derrotó al diablo en un duelo de improvisación, de que Fernanda del Carpio, cuando era niña, vio el fantasma de su bisabuela, de la cruz de ceniza que quedó indeleblemente marcada en la frente de los diecisiete Aurelianos, las continuas apariciones de muertos: Prudencia Aguilar, Melquíades, José Arcadio Buendía, etc., las apariciones de la muerte disfrazada de mujer, la muerte como “otra vida” con su espacio y su tiempo, etc.

También en *El reino de este mundo* encontramos, *imposibles* milagrosos” que, en ese caso, participaban en la constitución de pasajes narrativos fantásticos. Para afirmar que en *Cien años de soledad* estos *imposibles* cumplen con la misma función, es necesario determinar si éstos coexisten, como *fácticos* o *posibles*, en el mundo ficcional con *posibles según lo verosímil* que suscitan la ilusión de que es un mundo similar al de la experiencia de los receptores. Antes de realizar esta operación, continuemos presentando los distintos tipos de *imposibles* presentados en esta novela.

Lo ‘mágico’ se diferencia de lo ‘milagroso’ en que el segundo está sacralizado en alguna tradición religiosa mientras que el primero no. Son también,



por lo demás, *imposibles* que violan la legalidad de lo natural. Son *posibles* sólo en las supersticiones populares que no se identifican con un sistema religioso particular: clarividencia, magia, desapariciones, etc.

(. . .) Por último llegó hasta el lugar donde Melquíades solía plantar su tienda, y encontró un armenio taciturno que anunciaba en castellano un jarabe para hacerse invisible. Se había tomado de un golpe una copa de la sustancia ambarina, cuando José Arcadio Buendía se abrió paso a empujones por entre el grupo absorto que presenciaba el espectáculo, y alcanzó a hacer la pregunta. El gitano lo envolvió en el clima atónico de su mirada, antes de convertirse en un charco de alquitrán pestilente humeante sobre el cual quedó flotando la resonancia de su respuesta: 'Melquíades murió'. Aturdido por la noticia, José Arcadio Buendía permaneció inmóvil, tratando de sobreponerse a la aflicción, hasta que el grupo se dispersó reclamado por otros artificios y el charco del armenio taciturno se evaporó por completo.  
(Op. Cit. p. 22)

Postular tales acontecimientos como *fácticos*, implica postular también la vigencia de lo considerado oficialmente como superstición. Si la noción de realidad se ve afectada o no por esta modificación de modalidades depende de que el mundo en el que se producen estos *imposibles* sea compatible con el de la noción de realidad de los receptores.

Acontecimientos y objetos *imposibles* de este tipo son: el imán de Melquíades que tiene poderes tan extraordinarios como para sacar los clavos y los tornillos de las casas, la estera voladora de los mercachifles gitanos, las lecturas del porvenir de Pilar Ternera, la fertilidad de los animales de Petra Cotes, las aptitudes adivinatorias del coronel Aureliano Buendía, las mariposas amarillas que se pasean con Mauricio Babilonia y, entre otros más, la lluvia de flores que cayó cuando José Arcadio Buendía murió.

Por último, los *imposibles* que Vargas Llosa llama 'fantásticos' también rompen el orden reconocido como natural, pero se diferencian de los anteriores en que no son aceptados por ninguna legalidad oficial o no oficial que acepte lo sobrenatural. Su postulación implica que es *posible* que ocurra lo *imposible* sin mayores explicaciones. Son aptos para ficciones fantásticas en la misma medida en que los otros *imposibles*; si coexistiesen con el mundo apropiado de la normalidad.

(. . .) En cierta ocasión, meses después de la partida de Ursula, empezaron a suceder cosas extrañas. Un frasco vacío que durante mucho tiempo estuvo olvidado en un armario se hizo tan pesado que fue imposible

moverlo. Una cazuela de agua colocada en la mesa de trabajo hirvió sin fuego durante media hora hasta evaporarse por completo. José Arcadio Buendía y su hijo observaban aquellos fenómenos con asustado alborozo, sin lograr explicárselos, pero interpretándolos como anuncios de la materia. Un día la canastilla de Amaranta empezó a moverse con un impulso propio y dio una vuelta completa en el cuarto, ante la consternación de Aureliano, que se apresuró a detenerla. Pero su padre no se alteró. Puso la canastilla en su puesto y la amarró a la pata de una mesa, convencido de que el acontecimiento esperado era inminente. (Op. Cit. pp. 37-38)

Entre los *imposibles* de este tipo podemos mencionar los nacimientos de los niños con una cola de cerdo, la peste del insomnio y la peste del olvido, los huesos humanos que cloquean como una gallina, sueños en que se ven las imágenes de los sueños de otros hombres, un tesoro cuyo resplandor atraviesa el cemento, un huracán que arranca a todo un pueblo o la lectura de la novela como el desciframiento de los pergaminos de Melquíades.

5.2. Entre los elementos de esta novela que más llaman la atención se encuentra el hecho de que los personajes, en su mayoría, apenas si se sorprenden ante los *imposibles* de cualquier tipo que se encuentran a cada paso. Cuando asisten a un prodigio, los personajes o no se asombran o pasan por el asombro fugazmente para terminar aceptando el prodigio como real, sin modificar en absoluto su noción de realidad. Aparentemente, entonces, los habitantes de Macondo aceptan la existencia de poderes y objetos sobrenaturales aunque no comprendan la causalidad que los rige. Los incluyen en su vida cotidiana, los toman con naturalidad a pesar de que los reconocen como acontecimientos sobrenaturales.

### 5.3. *Lo posible y lo imposible en Cien años de soledad:*

Esta novela no es un libro en el cual el lector sienta que se le presenta algo “extraño”, en el sentido con el que Todorov utiliza este término, para su noción de realidad. No hay nada que le obligue a ampliarla a la manera de las novelas de Carpentier y Asturias, a pesar de la presencia en esta novela de lo “real maravilloso americano”. En *Cien años de soledad* lo “real maravilloso americano” no está representado en el mundo ficcional, sino que está presente en la medida en que es fuente de inspiración de ficciones maravillosas. Es “real maravilloso americano” que pueblos de este continente, no necesariamente indígenas, crean en supersticiones y milagros; es “real maravilloso americano” que esta mentalidad esté “viva” aún. Pero lo “real maravilloso americano” no es una noción que afirme que estas creencias son verdaderas. La utilización de estas creencias en una ficción literaria sólo puede llevar a escribir

ficciones fantásticas o ficciones maravillosas. García Márquez realiza una operación de dos niveles distintos: recoge mitos y supersticiones de la realidad americana y utiliza un narrador con una perspectiva cultural que acepta como dadas las maravillas de esas creencias.

Los *imposibles* ‘milagrosos’, ‘mágicos’ y ‘fantásticos’ que son presentados como *fácticos*, no coexisten con un mundo que suscite la ilusión de que se trata de un mundo acorde con el real. El mundo de los macondinos no es similar al de los lectores. No es un mundo de *posibles* que puedan llegar a ser *fácticos* fuera de la ficción literaria. Como en la narrativa feérica o en las novelas de caballerías existe una indeterminación espacial y temporal, a pesar de la mención de algunas ciudades y regiones de las que los receptores tienen conciencia de su realidad, como La Riohacha y La Guajira —igual ocurre en las novelas de caballerías cuando se menciona Grecia, Constantinopla, Bretaña, Escocia o Inglaterra—, o a pesar de que la historia pueda ser ubicada en un período que se inicia allá por los últimos años del siglo XIX y se pueda rastrear más allá del arribo del imperialismo representado por la compañía bananera. La historia de Macondo es una buena metáfora del proceso histórico de América Latina, pero no es la representación “realista” de este proceso.

No hay marcas claras que inscriban a ese mundo en el mundo de la normalidad. En cambio, es un mundo en el que predomina cierto exotismo, sin que lo exótico que en ella aparece pueda ser considerado como típicamente americano, ni siquiera en la ideología de lo “real maravilloso americano”.

(. . .) Melquíades es un fugitivo de cuantas plagas y catástrofes habían flagelado al género humano. Sobrevivió a la pelagra en Persia, al escorbuto en el archipiélago de Malasia, a la lepra en Alejandría, al beriberi en el Japón, a la peste bubónica en Madagascar, al terremoto de Sicilia y a un naufragio multitudinario en el Estrecho de Magallanes.  
(Op. Cit. pp. 12-13)

La actitud de los personajes frente a los *imposibles* no es, con todo, un *imposible* más de esta ficción literaria. Es una actitud *Prv* de acuerdo a los condicionamientos culturales propios de cualquier pueblo latinoamericano más o menos alejado de las metrópolis. Lo que es *posible*, aunque sea *relativamente verosímil*, es la fe de los personajes, no la verdad de los portentos en los que ellos creen, que caen dentro del ámbito de lo *imposible*. Lo “real maravilloso americano” está representado en la novela en esta medida. Pero no está al servicio de la configuración de un mundo ficcional como el de *El reino de este mundo*, porque Macondo rebasa los límites “maravillosos” de lo “real

maravilloso americano". Más adelante destacaremos de qué manera lo "real maravilloso americano" participa en la configuración de un mundo ficcional.

De acuerdo a los mismos condicionamientos, la actitud de los macondinos hacia los adelantos tecnológicos que llegan a Macondo desde que la compañía bananera se estableció allí, es también *Prv*. Consideran como sorprendentes y cuestionadores de su noción de realidad a objetos de la realidad cotidiana de los receptores.

Deslumbrada por tantas y tan maravillosas invenciones, la gente de Macondo no sabía por donde empezar a asombrarse. Se trasnochaban contemplando las pálidas bombillas eléctricas alimentadas por la planta que llevó Aureliano Triste en el segundo viaje del tren, y a cuyo obsesionalte tumtum costó tiempo y trabajo acostumbrarse. Se indignaron con las imágenes vivas que el próspero comerciante don Bruno Crespi proyectaba en el teatro con taquillas de boca de león, porque un personaje muerto y sepultado en una película, y por cuya desgracia se derramaron lágrimas de aflicción, reapareció vivo y convertido en árabe en la película siguiente.

(Op. Cit. p. 194)

(. . .) En cambio, cuando alguien del pueblo tuvo la oportunidad de comprobar la cruda realidad del teléfono instalado en la estación del ferrocarril, que a causa de la manivela se consideraba como una versión rudimentaria del gramófono, hasta los más incrédulos se desconcertaron. Era como si Dios hubiera resuelto poner a prueba toda capacidad de asombro, y mantuviera a los habitantes de Macondo en un permanente vaivén entre el alborozo y el desencanto, la duda y la revelación, hasta el extremo de que ya nadie podía saber a ciencia cierta dónde estaba los límites de la realidad.

(Op. Cit. p. 195)

Esta es la reacción que los receptores hubiesen esperado de los macondinos frente a los prodigios. En este aspecto que venimos describiendo, coincide *Cien años de soledad* con otras novelas, como *Hombres de maíz*: presenta como *fáctica* una realidad que los receptores consideran *Prv* pero que el productor considera *Pv* de acuerdo a su conocimiento de la realidad americana. Pero la noción de realidad de los macondinos termina por ser un constituyente más de un mundo que cada vez se vuelve más "exótico".

. . . objetos insólitos, seres pintorescos y extravagantes, gitanos aventureros, inventores, nómadas, practicantes de oficios extraños o anacrónicos. Lo 'exótico' tiene una vocación imaginaria inconfundible, su presencia en un texto es síntoma de una propensión de esa realidad ficticia

hacia lo milagroso, lo mágico, lo fantástico o lo mítico-legendario. Lo 'exótico' tiende a despegar de lo real objetivo, a ingresar en lo imaginario, pues es por definición *lo distinto y lo distante*, lo desconocido, lo que por venir de un lugar 'ajeno', difícil o imposible de identificar a través de la propia experiencia, está cargado de misterio, de imprevisibilidad, algo a lo que, por no poder verificar directamente, concedemos una libertad y posibilidades que no concederíamos a lo que nos es familiar y próximo.  
(Vargas Llosa, 1971: pp. 577-578).

El narrador contribuye mucho a la desrealización de ese mundo con la exageración, en su discurso, de las cualidades de ciertos objetos.

(. . .) La constante repetición del procedimiento tiene la virtud de hacerlo invisible. Para el lector, exageración significa excepcionalidad, marginalidad: 'exagerar' es arrancar algo de su estatuto normal y proyectarlo a una situación anormal y provisoria. Lo exagerado lo es porque rompe los límites de la realidad. Pero si en un mundo *todo* es exagerado, la noción misma de exageración desaparece de ese mundo: la desmesurada pasa a ser en él la medida, la anormalidad será allá la normalidad (. . .) En Macondo nadie ni nada es desmedido porque la desmesura es la norma de las cosas.

(Op. Cit. p. 580).

José Arcadio Buendía, hijo, tiene el tamaño del sexo desproporcionado; cuando él y su hermano se sientan en sus bacinillas después de tomar un laxante, tienen que hacerlo diez veces más después de la primera; es tan fuerte que puede él solo tumbar un caballo y sacar el mostrador de la tienda de Catarino a la calle; su cuello parece el de un bisonte y su cinturón es dos veces más grueso que la cincha de un caballo; y, por último, ha dado sesenta y cinco veces la vuelta al mundo.

El mundo de Macondo no es un mundo que pueda llegar a ser *facta*. Los objetos y acontecimientos "real maravillosos" narrados en *Hombres de maíz* son posibilidades remotas para los receptores en un primer momento, pero terminan por aceptar que no son tan remotas por su coexistencia con un mundo posible. Por más extraña que les parezca a los lectores la realidad rural guatemalteca, terminan por asumir que los objetos y acontecimientos narrados en la novela podrían haber ocurrido en la realidad. El contexto de causalidad en el que ocurren los *imposibles* en *El reino de este mundo* y en *Hombres de maíz* no es el de la cotidianidad, pero tampoco es un mundo *Prv* desrealizado y codificado como el de *Cien años de soledad*.

Simplificando y reduciendo el mundo ficcional de la novela, podemos decir que Macondo es un pueblo como muchos en Latinoamérica y la familia Buendía es una familia como tantas de las que viven en estos pueblos, pero lo ocurrido en este mundo macondino rebasa lo considerado verosímil en la realidad americana, aún para aquellos que se complacen en reconocer lo real maravilloso de la realidad americana. Lo real maravilloso que Carpentier pudo encontrar en la realidad americana ha sido asumido y ampliado en este relato. A las maravillas que son posibles en la realidad americana se han sumado elementos propios de los mitos y de la literatura oral popular: incestos, viajes, fundaciones, etc. Alteraciones del orden cronológico, acumulación de historias, repetición de historias de otros textos literarios y aun de *La Biblia*, *Las mil y una noches* y las novelas de caballerías.

5.4. En *Cien años de soledad* coexisten, sin problemas para los receptores, *imposibles* y *posibles* de su noción de realidad, debido a que estos últimos no logran conformar un marco de normalidad que suscite la ilusión de que está de acuerdo con el mundo de la experiencia de los receptores.

El contexto de causalidad en el que ocurren los *imposibles* es un mundo codificado con propiedad similares a los diversos mundos ficcionales 'maravillosos' consagrados por la tradición literaria "cultura" y "popular". La combinación de modificaciones de modalidades  $I \rightarrow F + P \rightarrow F$  no genera un texto ficcional fantástico sino un texto ficcional maravilloso.

Entre los acontecimientos insólitos narrados en esta novela, algunos son *Pv* de acuerdo a la teoría carpenteriana de lo real maravilloso americano: la geografía que circunda Macondo, la primitiva organización social de sus habitantes, las guerras civiles, las consecuencias de la instalación de la compañía bananera, la actitud de los macondos hacia lo *posible* y lo *imposible* de la noción de realidad de los receptores, etc. Pero están integrados, como en las novelas de caballerías, al mundo ficcional codificado. La realidad americana puede llegar a ser tan insólita como para proporcionar material a mundos ficcionales maravillosos. Para postular esta misma realidad americana como *posible* es necesario integrarla a un contexto de causalidad identificable con el mundo de la experiencia de los lectores.

En el sentido en el que hemos definido lo real maravilloso como un tipo literario ficcional, *Cien años de soledad* no pertenece a este tipo ficcional, a pesar de la presencia en el relato de objetos y hechos de lo real maravilloso americano.

6. Cabe preguntarse al final del análisis de la constitución de los mundos ficcionales de *El reino de este mundo* y de *Cien años de soledad* si la delimitación de un tipo ficcional real maravilloso es realmente necesaria en los estudios de la narrativa hispanoamericana contemporánea. ¿Existe un conjunto de obras cuyos mundos ficcionales puedan ser clasificados dentro de este tipo ficcional? o ¿hemos elaborado un modelo de análisis que sólo es pertinente para el conjunto de obras de un solo autor? Sólo futuros análisis podrán decirnos si la definición teórica de este tipo ficcional se ajusta a la realidad de los mundos ficcionales de mucha de la narrativa hispanoamericana.

Tal vez muchos piensen que en el intento de definir un tipo ficcional que clasifique a muchas ficciones literarias en base a características comunes de sus mundos ficcionales, sólo hemos hecho evidente que en realidad no pueden ser reducidas a un único tipo ficcional. Sin embargo, esta conclusión sería un paso adelante en los estudios de la narrativa hispanoamericana contemporánea que nos permitiría desechar la vieja noción de lo “real maravilloso”. Esta reúne en una misma categoría distintas ficciones sobre la base de criterios disímiles: el mundo ficcional representado en ellas, el horizonte cultural en el que se ubican sus autores, la revalorización de materias narrativas tradicionales y autóctonas, etc.

Tal vez el error más común, que ya hemos mencionado aquí anteriormente, ha sido no reconocer que muchos textos que utilizaron alguna legalidad de lo sobrenatural, de origen tradicional americano, son perfecta y necesariamente clasificables como ficciones fantásticas. Tal vez el error más grave es que, por esta imprecisión en la definición del supuesto tipo literario ficcional real maravilloso, hasta los mitos y las narraciones tradicionales han sido considerados como tales. Alguna actitud debemos tomar frente a una noción que, salvo algunos lugares comunes, ya no nos dice nada específico sobre el conjunto de la narrativa hispanoamericana contemporánea y que, más bien, tiende a confundirla.

## REFERENCIAS

- Anderson Imbert, E.  
1976 *El realismo mágico en la ficción hispanoamericana*. Caracas, Monte Avila.
- Asturias, M.A.  
1983 "Magia y política" en *Indice*, Núm. 226. Año 33, Madrid.
- Barrenechea, A.M.  
1972 "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica" en *Revista Iberoamericana*, Vol. XXXVIII, Núm. 80, pp. 391-403.
- Carpentier, A.  
1958 "Prólogo" a *El reino de este mundo*. Lima (aparecido por primera vez en 1949).
- 1984 *Razón de ser*. Letras cubanas, La Habana (aparecido por primera vez en 1976).
- Chiampi, I.  
1980 "Realismo maravilloso y literatura fantástica" en *Eco*, Núm. 299, pp. 79-101.
- Karp-Toledo, E.  
1982 "Transposición del Surrealismo francés al 'Real Maravilloso' Latinoamericano: El caso de Miguel Angel Asturias con *Hombres de maíz*" en *Lexis*, Vol. VI, Núm. 1, pp. 99-116.
- Leal, L.  
1967 "Realismo mágico en la literatura hispanoamericana" en *Cuadernos Americanos*, Vol. 153, Núm. 4, año 26, pp. 203-235.
- Márquez Rodríguez, A.  
1981 "Teoría carpenteriana de lo real maravilloso" en *Casa de las Américas*, Núm. 126, pp. 40-47.
- Reisz de Rivarola, S.  
1979 "Ficcionalidad, referencia y tipos de ficción literaria" en *Lexis*, Vol. 3, Núm. 2, pp. 99-170.



- Sánchez, N.  
1978 "Lo real maravilloso americano o la americanización del surrealismo" en *Cuadernos Americanos*, Núm. 4, pp. 69-95.
- Todorov, T.  
1980 *Introducción a la literatura fantástica*. México (aparecido por primera vez en 1970).
- Vargas Llosa, M.  
1971 *García Márquez. Historia de un deicidio*. Barcelona, Barral Editores.

#### OBRAS LITERARIAS CITADAS

- Carpentier, A. *El reino de este mundo*; Lima, 1958 (aparecido por primera vez en 1949); Editora Latinoamericana. Cuarto Festival del Libro.
- García Márquez, G. *Cien años de soledad*. Buenos Aires, 1972 (aparecido por primera vez en 1967); Sudamericana.