



## Aviso Legal

### Artículo de divulgación

Título de la obra: El problema del realismo mágico en la literatura latinoamericana

Autor: Kofman, Andrei

Forma sugerida de citar: Kofman, A. (2000). El problema del realismo mágico en la literatura latinoamericana. *Cuadernos Americanos*, 4(82), 63-72.

Publicado en la revista: *Cuadernos Americanos*

Datos de la revista:

ISSN: 0185-156X

Nueva Época, Año XIV, Núm. 82, (julio-agosto de 2000).

Los derechos patrimoniales del artículo pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Excepto donde se indique lo contrario, este artículo en su versión digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial-Sin derivados 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0 Internacional). <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>



D.R. © 2021 Universidad Nacional Autónoma de México.  
Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, México, Ciudad de México.

Centro de Investigación sobre América Latina y el Caribe  
Piso 8 Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria, C.P. 04510,  
Ciudad de México. <https://cialc.unam.mx/>  
Correo electrónico: [betan@unam.mx](mailto:betan@unam.mx)

Con la licencia:



Usted es libre de:

- ✓ Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.

Bajo los siguientes términos:

- ✓ Atribución: usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.
- ✓ No comercial: usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.
- ✓ Sin derivados: si remezcla, transforma o crea a partir del material, no podrá distribuir el material modificado.

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal de la licencia completa disponible en:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

## El problema del realismo mágico en la literatura latinoamericana

Por Andrei KOFMAN

*Instituto de Literatura Universal  
de la Academia de Ciencias de Rusia*

**A**NTE TODO CREO NECESARIO ESBOZAR la historia del término *realismo mágico*, subrayando que la misma refleja un rasgo muy característico de la mentalidad artística latinoamericana: la búsqueda y la afirmación de “lo suyo” a través de “lo ajeno”, es decir la apropiación y paráfrasis de los modelos europeos para la expresión de su identidad.

El término *realismo mágico* nació en el seno de la cultura europea: fue inventado por el crítico de arte alemán Franz Roh en 1923, cuando por primera vez lo usó en su artículo sobre la obra de pintor postexpresionista Karl Haider. Dos años más tarde Roh editó un libro con el título *Postexpresionismo (realismo mágico): el problema de la nueva pintura europea*. Caracterizando el estilo de algunos pintores contemporáneos, el autor alemán señaló que éstos representaban objetos comunes de una manera extraña, como objetos trascendentes, revelando así su oculta esencia mágica. En 1927 el libro fue traducido al español y publicado por la Revista de Occidente dirigida por José Ortega y Gasset. Es por este camino que el término *realismo mágico* penetró en el mundo hispanohablante.

Mientras tanto la denominación se iba difundiendo rápidamente y al mismo tiempo ampliándose y conquistando el terreno de la literatura. En los años treinta fue adoptada por el grupo vanguardista italiano “900”; en Austria y Alemania unos escritores bastante conocidos se llamaron realistas mágicos, dando así origen a la respectiva vertiente literaria; por fin en los cuarenta, al terminar la guerra, surgió en Alemania una amplia discusión sobre el realismo mágico en la literatura nacional. Sin embargo, en las literaturas europeas el realismo mágico nunca se plasmó en una escuela literaria y nunca adquirió rasgos artísticos definitivos. Parece que lo único que lo caracteriza es la presencia vaga de una realidad esotérica trascendente oculta detrás de una realidad cotidiana, pin-

tada con objetividad; de resultas la acción de vez en cuando se hunde en un mundo fantasmagórico de ensueños. De este modo ya en un principio la noción tendía a interpretaciones bastante vagas y amplificadoras.

Con respeto a la literatura latinoamericana, el término realismo mágico lo usó por vez primera en 1948 el escritor y crítico venezolano Arturo Uslar Pietri, quien enfocó el criollismo definiéndolo como la "adivinación poética de la realidad", lo que en su opinión, por falta de otra palabra, se podría llamar realismo mágico. Pero el impulso principal a la difusión de dicho término en América Latina lo dio Alejo Carpentier, quien en 1949 formuló su concepción de lo real maravilloso. Por ser muy conocida no hace falta exponerla en detalle; basta destacar sus puntos clave que son tres: 1) la propia realidad de América Latina es maravillosa; 2) esta realidad maravillosa se manifiesta de modo natural en la cultura latinoamericana, constituyendo su peculiaridad más definitoria; y 3) lo maravilloso del arte latinoamericano, por ser verdadero y auténtico, difiere radicalmente de lo maravilloso en el arte europeo, que es lo irreal. Hay que aclarar que Carpentier siempre delimitaba rigurosamente lo real maravilloso del realismo mágico, concibiendo este último como invención europea y no más; pero a pesar de todos sus esfuerzos estas dos nociones se confundieron en la mente de los críticos y escritores hasta resultar indivisibles. No podía ser de otra forma porque en ambos casos se trataba de dos planos de la realidad; un objetivo más o menos deformado por el escritor, y otro oculto, ligado a la magia y la maravilla.

Con la aparición y el florecimiento de la nueva novela latinoamericana surgió el problema de un análisis adecuado de su novedad artística. Parece que los críticos de ningún modo estaban preparados para cumplir esta tarea, no disponiendo ni de la metodología correspondiente, ni de un aparato terminológico propio. Es entonces cuando el término de realismo mágico fue proyectado a la literatura latinoamericana y muy pronto se hizo usual, aunque cada crítico lo entendía a su manera. Unos lo conciben en el sentido más amplio, denominando así cualquier combinación del realismo con elementos fantásticos. Claro está que este concepto, relacionado con muchísimas obras de la literatura mundial desde la Antigüedad, no tiene ninguna utilidad, porque, en efecto, no define nada. Otros iban desarrollando las ideas de Carpentier y representaban el realismo mágico como una constante y el rasgo pecu-

liar de la literatura latinoamericana en conjunto. De nuevo surge la cuestión: ¿qué puede definir y aclarar este concepto si una obras tan heterogéneas como las realistas y las románticas, las costumbristas y las vanguardistas? Hubo por fin quienes, por el contrario, trataron de disminuir el sentido del término lo más posible, relacionándolo solamente con la influencia del surrealismo en la literatura latinoamericana. En este caso el término de nuevo pierde sentido, viéndose reducido a unas escasas obras latinoamericanas de influencia surrealista.

Entonces, la investigación sobre el problema del realismo mágico en la literatura latinoamericana incluye las siguientes tareas: 1) deslindar el fenómeno literario latinoamericano de su análogo europeo, revelando las diferencias esenciales; 2) definir los rasgos peculiares artísticos y las bases conceptuales del realismo mágico latinoamericano; 3) trazar el círculo de las obras latinoamericanas, correspondientes al realismo mágico, concretizando así el término; 4) revelar las raíces culturales y la esencia profunda de dicho fenómeno latinoamericano.

Para cumplir estas tareas creo necesario dirigir la mirada a las dos obras que justamente se consideran como las iniciales y al mismo tiempo las más representativas del realismo mágico latinoamericano. Se trata de las novelas *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier y *Hombres de maíz* de Miguel Ángel Asturias, ambas publicadas en 1949.

¿Cuál era la novedad en estas obras que tanto asombró a los lectores? ¿Acaso fuera la combinación de lo real con lo fantástico? De ningún modo, ya que tal combinación se ejercía en literatura mucho antes del nacimiento de la literatura latinoamericana. Lo novedoso de estas obras consistía en que la fuente de lo fantástico era la conciencia mitológica del hombre primitivo. Esto es un punto clave de la demarcación del realismo mágico europeo frente a su "tocayo" latinoamericano. Es esto lo que a fin de cuentas define la esencia, la idiosincrasia y la funcionalidad específica de un fenómeno literario latinoamericano que fue designado con el término de realismo mágico.

En efecto, todas las peculiaridades artísticas de las obras pertenecientes a dicha vertiente están ligadas de uno u otro modo con la conciencia mitológica y se manifiestan en el héroe nuevo y en el nuevo enfoque del escritor. No era novedoso que los escritores magicorrealistas representaran en sus obras a los indios y los negros, quienes poblaron la literatura latinoamericana desde su naci-

miento. Lo esencial consiste en la interpretación de tales héroes. El cronista de los siglos xvi, xvii y xviii, así como los escritores costumbristas y románticos, perciben al indio como un objeto etnológico, estudiándolo solamente en sus manifestaciones externas, tales como su ambiente, sus costumbres, su folklore. El escritor indigenista del siglo xx tiende a penetrar en la esfera de las relaciones sociales y trata de mostrar al indio como un individuo no menos complicado que los representantes de capas civilizadas. Lo que une a todos estos escritores es su interpretación de los indios y negros como hombres mentalmente parecidos a los blancos. De la subyacente fórmula "son semejantes" resulta la posibilidad de contacto humano entre las razas y comprensión mutua.

Los fundadores del realismo mágico prosiguen la investigación sobre los indios y dan el paso definitivo tratando de penetrar en las honduras de su conciencia. Pero no les interesa la conciencia individual de un indio o un negro en toda la plenitud de sus manifestaciones. Destacan y acentúan todo lo primitivo, lo irracional, lo mitológico de su mente. Como todo ello se realiza exclusivamente en la esfera de la conciencia colectiva, el héroe se representa como portavoz de una multitud. En efecto, la individualidad de un héroe semejante está reducida, no tiene cosmovisión propia, sino que está sometido totalmente a la cosmovisión colectiva, actúa bajo la presión del mito. Es por eso que tales héroes se perciben como las faces múltiples del héroe único que es el colectivo.

Acentuando lo irracional de la conciencia mitológica, los representantes del realismo mágico latinoamericano la contraponen a la conciencia racional de un hombre civilizado y cambian radicalmente la premisa "son semejantes" de los cronistas románticos y realistas, adoptando una nueva fórmula: "son otros". Interpretan a los indios y a los negros como pertenecientes a otra cultura, otra civilización que difiere esencialmente de la civilización europea, y por eso el contacto entre las razas se hace difícil o imposible. Realmente el lector de las obras magicorrealistas a menudo percibe la conducta de unos héroes como irracional y absurda, no viendo la motivación lógica en sus acciones. Es que la causa de tal conducta no está en la ausencia de la motivación, sino en la presencia de otra motivación, inaccesible para un hombre racional.

Partiendo de la premisa "son otros" e intentando captar la esencia de la conciencia mitológica, el escritor sustituye sistemáticamente su visión de hombre civilizado por la visión de un hom-

bre "primitivo". Trata de reflejar la realidad a través de la conciencia mitológica, y de resultas la imagen de la realidad sufre variadas aberraciones fantásticas. Así, por ejemplo, en la escena de la ejecución de Macandal, Carpentier cambia su enfoque varias veces: el negro atado en el quemadero se convierte en un mosquito, luego arde hasta convertirse en una mariposa. En *Hombres de maíz* Asturias trata de sustituir completamente su cosmovisión civilizada por la de un hombre primitivo, aunque esto sea imposible, ya que lo individual y culto de su obra se manifiesta no solamente en el tema, estilo etc., sino en el mismo acto de crear una novela. Además la paradoja interna de este libro (como del realismo mágico latinoamericano en general) consiste en el hecho de que está destinada a un lector culto, mientras que los indios, si pudieran leer la novela, no entenderían nada. Entonces las obras del realismo mágico latinoamericano están construidas con base en una interacción de enfoques muy complicada: la mente civilizada refleja la realidad a través de la conciencia mitológica, al mismo tiempo estudiando la última.

Es aquí donde residen las diferencias principales entre el realismo mágico europeo y su "tocayo" latinoamericano. En el primero el vínculo entre el escritor y la realidad se ejerce directamente, y el autor deforma la realidad partiendo solamente de los caprichos de su imaginación. En el caso latinoamericano, entre el escritor y la realidad hay un intermediario que es un hombre "primitivo", y por eso el escritor no se siente libre en su fantasear, forzado a someter su imaginación a las reglas de la conciencia mitológica.

Los rasgos aquí destacados del realismo mágico latinoamericano permiten sacar dos conclusiones, que son necesarias para establecer los límites de este fenómeno literario. Primero: el realismo mágico no es ni una calidad, ni una peculiaridad de la nueva novela latinoamericana. Es solamente una vertiente entre otras no menos significativas. Por ejemplo, Borges, Cortázar, Sábato, Donoso, Lezama Lima, Fernando del Paso y muchos otros nunca tuvieron ninguna relación con esta vertiente. Y segunda conclusión: con la única excepción del peruano Manuel Scorza, no hay escritores magicorrealistas, sino obras magicorrealistas. En efecto, Carpentier desde que compuso *El reino de este mundo* en adelante no utilizó este método. Semejante es el caso de Augusto Roa Bastos, quien cultivó el realismo mágico solamente en su primera novela. Hay escritores que recurrieron a dicho método de vez en cuan-

do, como por ejemplo Mario Vargas Llosa en su *Hablador* o Carlos Fuentes en *Aura* y algunos de sus cuentos.

Al concretar el realismo mágico latinoamericano podemos atribuir con relativa precisión las obras pertenecientes a este fenómeno. Hay que aclarar que en América Latina esta vertiente nació en los años treinta en el seno de la prosa telúrica o criollista, y entre los antecedentes del realismo mágico latinoamericano es válido mencionar novelas tales como *El Tigre* (1932) del guatemalteco Flavio Herrera, *Don Goyo* (1933) de Demetrio Aguilera Malta y *Los Sangurimas* (1934) de José de la Cuadra, ambos ecuatorianos. Entre las obras más representativas de esta vertiente se pueden nombrar, además de la ya mencionada *Trilogía de Asturias*, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, *Cien años de soledad* y *El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez, la *Tetralogía* de Manuel Scorza, *Hijo de hombre* de Roa Bastos y otras. En algunos casos justo sería hablar de obras con elementos sueltos del realismo mágico. En general se puede constatar que el realismo mágico latinoamericano, siendo una vertiente literaria con parámetros definidos, resultó transitorio y se marchitó cuando agotó sus posibilidades artísticas.

El realismo mágico, que dejó su huella profunda en la historia de la literatura latinoamericana, es además de gran interés desde el punto de vista de la tipología de la cultura. En este sentido dicho fenómeno acumula algunos rasgos peculiares de la mentalidad latinoamericana, representando así un modelo ejemplar para la investigación culturológica. Estos rasgos se revelan al analizar las raíces culturales del realismo mágico y al descifrar las significaciones profundas de este fenómeno.

Con respecto a las fuentes del realismo mágico latinoamericano se establecieron en la crítica dos conceptos contrapuestos. Un sector, partiendo de las ideas de Carpentier sobre “lo real maravilloso”, señaló el sustrato folklórico y mitológico de América Latina, que es de veras más rico y mejor conservado que el de Europa. De ello resulta que el realismo mágico no es otra cosa que el reflejo directo de esta viviente cultura mitológica. Esta concepción, un poco ingenua, no tiene en cuenta los hechos de que la cultura “primitiva” no se encuentra por doquier en América Latina y de que los autores de las obras magicorrealistas no vivían en el medio folklórico. Entonces los escritores buscaron y eligieron el material artístico, y lo depuraron conforme el mensaje de la obra. Todo eso

muestra que el realismo mágico latinoamericano no es ni una visión ni una sensación, sino una aspiración.

Otro sector de la crítica en busca de las fuentes del realismo mágico latinoamericano miraba hacia Europa, encontrando sus raíces en el surrealismo francés. Para ellos la significación decisiva viene del hecho de que los iniciadores de la vertiente, Carpentier y Asturias, viviendo en París en los años veinte participaron en el movimiento surrealista francés. Es obvia la huella del surrealismo en la formación del realismo mágico latinoamericano, aunque sería más conveniente hablar de la influencia de la vanguardia europea en general, incluyendo el futurismo, cubismo, negrismo, dadaísmo. Fue en el seno de la vanguardia donde nació el interés inagotable hacia lo primitivo que estimuló a los escritores de América Latina; fue la vanguardia que les dio nuevos medios estilísticos junto con la libertad de la composición de un texto artístico y de la manera de autoexpresión. Pero, por otra parte, hay que tener en cuenta que los iniciadores del realismo mágico latinoamericano nunca fueron discípulos fieles de los maestros de la vanguardia. Adoptando los impulsos y descubrimientos de la cultura europea los transformaron por completo conforme con las exigencias de su propia cultura. Sería interesante analizar con este enfoque los rasgos principales del realismo mágico latinoamericano destacados antes.

La noción de maravilla, que era muy importante para los surrealistas, fue entendida al modo de una epifanía, y como el medio de concepción de las esencias ocultas trascendentes. Lo maravilloso del surrealismo funciona en oposición a lo cotidiano, lo externo, lo profano. Esta noción Carpentier la transmite del plano fenomenológico al plano ontológico. ¿De qué normas habla Carpentier? ¿Es que existen algunas normas establecidas para todos? Claro está que habla de las normas europeas. Lo maravilloso, identificado con el mundo latinoamericano, se opone a la realidad europea, percibida como la realidad normal, cotidiana, profana. Una persona enraizada en su propio medio, lo percibe como el medio normal, ordinario. Otro es el caso del escritor latinoamericano que experimenta ante su realidad sentimientos de éxtasis y admiración, percibiéndola como un mundo extraordinario, anómalo, contrapuesto a la norma europea. Resulta pues, que el escritor latinoamericano refleja su realidad comparándola con la de Europa, que además de su propia norma tiene en cuenta la otra y crea sus obras en el diálogo constante con ella.

Las fuentes de esta “visión doble” las vemos en las peculiaridades tipológicas de la cultura latinoamericana, las que se revelan en la esfera de sus relaciones con la cultura europea. No teniendo una tradición antigua propia, la literatura hispanoamericana se desarrolló sobre la base de la literatura española. Usó activamente los géneros, modelos y vertientes de la literatura europea, modificándolos y adaptándolos para la representación de su propia realidad. Así fue definida la dirección principal de su desarrollo, que era la revelación y la definición de su identidad cultural. No vale la pena caracterizarlo detalladamente, porque dicho problema fue investigado con brillantez en el libro de Fernando Ainsa *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Despojados del apoyo en las mitologías indígenas, así como en el folklore español, los escritores latinoamericanos se apropiaron de las constantes y mitologemas de la cultura europea, digámoslo así, los limpiaron, eliminando todo lo específicamente europeo o nacional, los modificaron y los llenaron de un nuevo contenido. A menudo invirtieron conscientemente los motivos europeos. Por ejemplo, se nota en la literatura hispanoamericana (y especialmente en las obras del realismo mágico) la tendencia a subvertir el sentido de las oposiciones europeas tradicionales, tales como “arriba/abajo”, “recto/curvo”, “día/noche”, “blanco/negro” y otros. En estos casos las imágenes negativas de “abajo”, “curvo”, “noche”, “negro” se reaprecian como positivas y se corresponden con el mundo latinoamericano, mientras que las imágenes contrarias son identificadas con la ajena y tecnocrática civilización europea. De este modo, la nueva lengua artística iba elaborándose a través de variaciones semánticas de los modelos apropiados. Además, el proceso de identificación tenía como base la contraposición interna de la realidad americana a la realidad europea. De todo esto proviene la peculiaridad muy importante del realismo mágico latinoamericano que es su profundo polemismo.

Se manifiesta, además, en la interpretación de los indios y los negros. El gran impacto sobre la conciencia artística latinoamericana la ejercían las nuevas interpretaciones del “salvaje” que se habían plasmado en la antropología y el arte del siglo xx. Si en la literatura científica y artística del periodo anterior el hombre “primitivo” era considerado, partiendo del sistema de los criterios europeos, digámoslo así, como un doble rebajado del europeo, los etnólogos del siglo xx empezaron a estudiar la mente primitiva como una conciencia integral cerrada, acentuando las diferencias

esenciales con la mente de un hombre “civilizado”. Este nuevo enfoque cambió radicalmente la interpretación del “salvaje” en la literatura del siglo xx. Si antes los escritores destacaron la “naturalidad” del “salvaje” como su rasgo más característico y atractivo, ahora acentúan lo irracional de su mente, lo mitológico y arcaico de su cosmovisión y lo ritual y arquetípico de su conducta. Así, se plasmó el modelo de un “salvaje irracional” o “bestial”, mentalmente contrapuesto al europeo. Este modelo niega posibilidad alguna de entendimiento mutuo entre los representantes de estas culturas diferentes. Hay que subrayar que dicha imagen del “salvaje” primordialmente contenía un marcado acento polémico contrapuesto a la civilización europea, que entre las guerras mundiales sufría una profunda crisis espiritual. Este acento correspondía al polemismo antieuropeo de la literatura latinoamericana de la que trataba antes.

Así, los vanguardistas europeos señalaron a los escritores latinoamericanos en qué dirección ir para buscar su identidad cultural. Además apreciaron las primeras obras del realismo mágico como las manifestaciones de la idiosincrasia de la cultura latinoamericana, lo que dio estímulos nuevos a los escritores de América Latina. A diferencia de los artistas europeos, para ellos, un “salvaje” no era algo lejano y exótico sino una parte de la realidad propia. Es por eso que en las obras del realismo mágico la imagen del “salvaje” se concretiza obteniendo rasgos étnico-culturales definidos, y lo mitológico de su mente se conforma de acuerdo con los mitos indios o afroamericanos.

Desde el descubrimiento, el “salvaje” americano fue percibido junto con la naturaleza virgen como el elemento más característico de la realidad del Nuevo Mundo. Así los perciben los iniciadores del realismo mágico latinoamericano, quienes identifican la imagen del indio con “lo maravilloso”, contraponiéndola a la “norma” europea. De resultas el indio se presenta como un portavoz de la quintaesencia de la cultura latinoamericana. La tentativa de sustituir la visión individual del escritor por la cosmovisión colectiva mitológica de sus héroes, es un rasgo estilístico muy peculiar del realismo mágico, que oculta el anhelo del autor de identificarse con lo aborígen. El héroe colectivo, hombre-multitud, funciona como el signo de la comunidad cultural a la cual ambiciona incorporarse el autor.

Al concretar la imagen europea del “salvaje”, los escritores latinoamericanos conservaron, y hasta acentuaron, la idea de las

diferencias esenciales entre el hombre “primitivo” y el hombre “civilizado”. Pero este concepto lo transmitieron en la esfera de la contraposición de la cultura latinoamericana a la europea. Eso es lo que se oculta bajo la premisa mencionada antes de que los indios “son otros”. Siendo portavoces de la cultura latinoamericana los héroes tienden a afirmar implícitamente la idiosincrasia de esta cultura; y el autor, al identificarse con su héroe, efectivamente sobrentiende otra premisa: “somos otros”.

La marcada irracionalidad de la conciencia del hombre “primitivo” también está relacionada con la negación de la norma europea. Las tendencias antiintelectualistas, tan difundidas en el arte de la vanguardia europea, sin duda ejercieron gran influencia en la cultura latinoamericana del siglo xx. Sin embargo, el irracionalismo latinoamericano difiere radicalmente del europeo. Tiene un acento antieuropeo, porque la conciencia europea se interpreta en la literatura latinoamericana como pragmática y racional. Claro está que no es verdad, siendo sólo un medio de definición de su propia verdad. Además, el irracionalismo latinoamericano tiene función de autoidentificación cultural que en total no es inherente para el de Europa. Para el artista europeo intuición, mito y arquetipo son medios para entender las esencias abstractas y la verdad humana; para el artista latinoamericano son el camino del conocimiento de su propio mundo, de su identidad cultural.

Entonces el realismo mágico latinoamericano, aunque se apoyó en los modelos europeos, fue un fenómeno esencialmente latinoamericano, estimulado por las exigencias de la cultura en formación, y como tal constituyó una etapa muy importante en el proceso cultural de autoidentificación.