

# Macabéa

Revista Eletrônica do Netlli, Volume 1, Número 2, Dez. 2012

## LA MODULACIÓN MÁGICO-REALISTA: DE LO MARAVILLOSO EN *CIEN AÑOS DE SOLEDAD* A LO EXTRAÑO EN *DOCE CUENTOS PEREGRINOS*



## A MODULAÇÃO MÁGICO-REALISTA: DO MARAVILHOSO EM *CEM ANOS DE SOLIDÃO* AO ESTRANHO EM *DOZE CONTOS PEREGRINOS*

Carolina Sanabria  
Universidad de Costa Rica

[RESUMO](#) | [INDEXAÇÃO](#) | [TEXTO](#) | [REFERÊNCIAS](#) | [CITAR ESTE ARTIGO](#) | [O AUTOR](#)  
RECEBIDO EM 15/08/2012 • APROVADO EM 22/10/2012

---

### Resumen

---

El realismo mágico ha sido un movimiento literario asociado con el boom de la literatura latinoamericana y con Gabriel García Márquez en particular. La formalización del narrador colombiano se consolida con la publicación de la novela **Cien años de soledad** (1967), donde grosso modo se asume como el resultado del encuentro con una realidad descomunal, excesiva, acorde con la tradición fantástica del surrealismo, de una situación al fin de cuentas híbrida. No obstante, transcurridas ya dos décadas de la publicación de **Doce cuentos peregrinos** (1992) – y a pesar de la advertencia de que su escritura se inició, según el mismo autor, en los años 70 –, la visión del realismo mágico se reformula. La presente participación procura desarrollar los argumentos para evitar una misma e invariable comprensión del movimiento del realismo mágico en su expresión y estética en las artes.

---

## Resumo

---

O realismo mágico é um movimento literário associado com o boom da literatura da América Latina e, em particular, de Gabriel García Márquez. A formalização do narrador colombiano se consolida com a publicação do romance **Cem Anos de Solidão** (1967), donde se presume ser mais ou menos o resultado de um encontro com uma realidade descomunal, excessiva, condizente com a tradição fantástica do surrealismo, de uma situação, em derradeira análise, híbrida. No entanto, duas décadas se passaram desde a publicação de **Doze contos peregrinos** (1992) - e apesar da advertência de que a sua escrita começou, de acordo com o mesmo autor, na década de 70 -, a visão do realismo mágico reformulou-se. Este artigo visa desenvolver os argumentos para evitar uma mesma e inalterada compreensão do movimento do realismo mágico em sua expressão e estética nas artes.

---

## Entradas para indexação

---

**PALAVRAS-CHAVE:** Realismo. Maravilhoso. Estranho. Mágico. Sobrenatural. Morte.

**PALABRAS CLAVE:** Realismo. Maravilloso. Extraño. Mágico. Sobrenatural. Muerte.

---

## Texto integral

---

### Introducción

El movimiento literario del realismo mágico supone una elaboración estilística que está contenida en una ideología que, como lo señala Mignolo (1986, p. 153), corresponde a la búsqueda de rasgos de “americanidad”. Este fenómeno se ha venido tratando a partir del impacto de un encuentro que desde mediados del siglo XX fabularan escritores como Miguel Ángel Asturias y Alejo Carpentier. El mismo García Márquez hace breve recuento de ello en su discurso de aceptación del Premio Nobel de 1982 que una década después ilustrara Rojas Mix (2010, p. 33) en el riguroso y documentado estudio de *América imaginaria*.

Ya se sabe que el realismo mágico popularizó al autor y permitió la proyección mundial de la narrativa latinoamericana, que por lo demás daría pie para llevarse hasta los extremos de la mercantilización exótica –cuestionada, bien

se sabe, por la corriente literaria conocida como macOndismo-. Es entonces que la riqueza ideológica de *Cien años de soledad* corría el peligro de quedar absorbida por momentos casi anecdóticos –como las comilonas pantagruélicas de Aureliano Segundo o los 32 levantamientos promovidos y perdidos por el Coronel Aureliano Buendía-. De elevada complejidad, la construcción alegórica y simbólica (numérica, mitológica, temporal...) quedaba sometida a la poderosa y simplificadora impresión de lo maravilloso –con posibilidades limitadas en la expresión de sus formas-. El riesgo que corría el movimiento era entonces una negociación irregular de poder, verse opacado por una suerte de folclorismo blando, susceptible de ser reducido, mercadeable, y de paso inevitablemente condicionar al resto de la producción latinoamericana, con la amenaza de funcionar como un límite para el mismo autor también.

De este desbalance o desproporción de elementos en la negociación cultural da cuenta también la corriente literaria que se ha dado en conocer como realismo mágico<sup>1</sup>, definido como aquel en cuya visión “la realidad tiene una cualidad de ensueño que se capta con la presentación de yuxtaposiciones inverosímiles con un estilo muy objetivo, ultrapreciso y aparentemente sencillo” (MENTON, 1993, p. 36). Es una categoría susceptible de plantearse como elaboración de relaciones asimétricas propiciada por el contacto geográficamente determinado en esa zona. Pero en realidad, lo que García Márquez formaliza como mágico realista en *Cien años de soledad* no es sino un ejercicio que integra la senda de lo sobrenatural e hiperbólico abierta por *Los funerales de la Mamá Grande* (1962).

Esa eventual folclorización o conversión del realismo mágico en una suma de exotismos al fin de cuentas inocuos habría incidido en el anquilosamiento de la expresión literaria y requerido una evolución en la concepción misma de la tendencia literaria. La constatación, en la narrativa posterior de García Márquez, de que con su producción posterior no ocurre ese riesgo se aprecia a raíz del tratamiento comparativamente distinto de un recurso que no ha sido nunca el mismo ni siquiera en la misma producción inicial. Con mucha más razón, 20 años después: fuera del evidente desplazamiento físico, hay una superación del entendimiento racional. A lo que se apunta es que la narrativa que giraba en torno

a Macondo y la de los peregrinos en Europa no se maneja dentro del mismo plano de extrañamiento y procedimiento narrativo.

## De lo sobrenatural a lo extraño

Cabe proponer un planteamiento diferente en el uso de los movimientos estilísticos del realismo mágico si se considera la gran producción desde los primeros años a los últimos cuentos publicados, aun cuando no mediaran –si se atiende a ese decimotercer cuento que Vanden Berghe (2009) no sin acierto considera: el prólogo<sup>2</sup> – dos décadas de diferencia, pese a la fecha que sella cada relato. Uno de los más renombrados estudiosos de la literatura hispanoamericana, Menton (1993, p. 37), definía sus temas como cotidianos, pero con un elemento inesperado o improbable. Sería, por el contrario, preciso distinguir que lo inesperado/improbable concebido por Menton no conduce a una necesaria relación de correspondencia o consecuencia con respecto a lo extraño.

“En cambio”, continúa más adelante el crítico neoyorkino, “el realismo mágico, que utiliza elementos improbables más que imposibles, nunca trata de lo sobrenatural” (MENTON, 1993, p. 37). El hecho de que Menton no establezca lo sobrenatural con suficiencia dificulta su alcance. Ocurre que hay obras como *Cien años de soledad* que, considerando el amplísimo espectro de sucesos que trascienden el orden propiamente –convencional– realista, no permiten fijar la misma densidad o significado a nivel *intensional* de lo fantástico. A ese respecto parecería más oportuna la distinción general que propone Anderson Imbert (1992, p. 17) entre narraciones sobrenaturales y extrañas, si bien se trata de un ensayo precedente que tampoco muestra interés en solventar la distinción entre literatura fantástica y realismo mágico<sup>3</sup>. En ese sentido, Doležel (1998, p. 174) sistematiza variantes en tres categorías que dominan los mundos sobrenaturales: imposibilidad física (dioses, espíritus, monstruos), propiedades y capacidades de acción dotadas a personas del mundo natural, y personificación de objetos inanimados.

De modo que si bien son improbables pero no imposibles las lluvias de pájaros muertos, no se puede decir lo mismo con el temporal que se prolonga durante cuatro años, once meses y dos días, ni tampoco que la levitación de doce centímetros por el padre Nicanor Reyna tras beber chocolate caliente no sea un hecho sobrenatural. El problema está en la generalización de una heterogeneidad tal de acontecimientos que la crítica literaria ha simplificado a través de una categorización binaria en los polos denominados como lo sobrenatural (mágico) o lo cotidiano (realista). En otras palabras, la complejidad de posibilidades de elaboración queda resuelta a través de su reducción a una sola y misma escala –o marca, como dirían los macOndistas– de lo fabuloso, pues, siguiendo a Mignolo (1986, p. 152-153), es preciso limitar la amplitud que se le otorga.

*Cien años de soledad* es una novela desmesurada, excesiva, desbordante de hechos que se mueven entre lo excepcional y lo sobrenatural. El efecto mágico realista de la narración se había llevado a partir de la estilización del exceso con procedimientos que iban desde lo hiperbólico (los tres mil cadáveres de la compañía bananera), lo metonímico (el hilo de sangre de José Arcadio hijo) o lo metafórico (la peste del insomnio). No ocurre exactamente lo mismo con los cuentos posteriores, que son muy heterogéneos, pero es claro que en términos generales puede advertirse un tratamiento distinto de lo fabuloso, más anclado a las *situaciones curiosas* que esencialmente se vinculan con el contraste o diferencia cultural.

En el realismo mágico la reacción de extrañamiento era un efecto que, para Menton (1993, p. 37), dejaba asombrado al lector o espectador antes que a los personajes. Por eso en Macondo no se registraba reacción de sus pobladores ante los sucesos de un orden fabuloso o fantástico, aunque no ocurre lo mismo en la mayor parte de los cuentos peregrinos, en los que los personajes son ante todo viajeros, situados en un medio que no es el suyo y que les resulta hostil o anormal. Esa impresión es lo que García Márquez elabora como maravilloso. En efecto, el efecto de extrañeza que se desprende de cada circunstancia está, en última instancia, imbricado con una divergencia cultural de cuyo estupor participa no sólo el lector, sino los personajes mismos, como le ocurre a Prudencia Linero ante los cadáveres de los ingleses, al narrador testigo de los efectos del viento en los

pueblos costeros, o al agente de la funeraria ante las lágrimas del perrito de María dos Prazeres... En estos cuentos se procedía a partir de la hiperbolización de la realidad concreta con base en el contacto/contraste que el autor cuestiona – aunque al mismo tiempo reafirma–: de modos de fe, de maneras de vida, de formas de expresión. Claro que la diferencia cultural no siempre responde a condiciones *tan* distintas: la irracionalidad colectiva, las supersticiones, la impuntualidad son tópicos que más bien suelen atribuírsele a los latinoamericanos pero que aparecen trasladados a habitantes de la zona norte del Mediterráneo, a la familia vienesa y a los catalanes respectivamente<sup>4</sup>.

La visión mágico-realista se plantea desde una reversión asimétrica de espacios, desde un desplazamiento de personajes latinoamericanos hacia otra realidad, en principio más mesurada –la del orden y la civilización– pero de hostil recibimiento: el desierto de los Monegros, la tramontana mediterránea, la sistematizada ciudad-luz, las trabazones burocráticas del Vaticano... Entre escenario y personajes se establece un contraste que trasciende la tradicional comprensión latinoamericana festiva, fervorosa, bien dispuesta, en términos eurocéntricos de desorganización y caos. De ahí procede lo extraño como prologa el autor (que no deja de ser la autoridad), quien reduce la posibilidad de lo sobrenatural en relación con situaciones de carácter cotidiano, casi anodino –que Menton y previo a él, Wieland Schmied (1969) categorizan como uno de los rasgos básicos de lo mágico realista (MENTON, 1993, p. 20)–. Tiene que ver con las circunstancias desencadenadas alrededor de las confusiones que propicia el manejo de quien se sabe extraño en otro medio. Es, por ejemplo, el caso de la confusión identitaria de la actriz extraviada en la vastedad de la estepa aragonesa y con posterioridad recluida en un hospital psiquiátrico (“Sólo vine a llamar por teléfono”), o la de su homónima brasileña, la puta septuagenaria que durante tres años pasa dedicada a la cuidadosa preparación de su muerte por causa de su errónea interpretación de un sueño (“María dos Prazeres”).

La convicción en la importancia y la fuerza de lo onírico sobre cuyas posibilidades artísticas había ahondado el movimiento surrealista en la primera producción de García Márquez<sup>5</sup> tematiza un relato de elocuente título, “Me alquilo para soñar”. Su protagonista, Frau Frida, no sólo sueña, sino que ofrece

interpretaciones rocambolescas y hasta termina haciendo de ello, como su homónimo fundador del psicoanálisis, un oficio en la sensata Viena. Claro está que en cuentos como éste o como en “Maria dos Prazeres” la disposición onírica no introduce per se una modificación de las leyes naturales de la verosimilitud, según sucedía en Macondo. Había pasajes de la novela en los que el fenómeno se elaboraba a partir de una situación alucinada, como el de la falta de sueño causada por la peste del insomnio que gradualmente acarrea la del olvido –y los entrañables e imaginativos mecanismos que de ahí se desprendían para preservar la conservación de la memoria: “El letrero que [José Arcadio Buendía] colgó en la cerviz de la vaca era una muestra ejemplar de la forma en que los habitantes de Macondo estaban dispuestos a luchar contra el olvido: *Esta es la vaca, hay que ordeñarla todas las mañanas para que produzca leche y a la leche hay que hervirla para mezclarla con el café y hacer café con leche*” (GARCÍA MÁRQUEZ , 1996, p. 138)–.

En los cuentos peregrinos, en cambio, se suele estar *predominantemente* ante sucesos extraños que no alteran las leyes de la realidad. El hecho, por el contrario, de que éstas queden intactas les permite asumirse en la categoría que Todorov ha llamado *lo extraño*, donde “los acontecimientos que a lo largo del relato parecen sobrenaturales, reciben, finalmente, una explicación racional” (TODOROV, 2003, p. 37). Es el caso de fenómenos relacionados con creencias en las perturbaciones del comportamiento que puede suscitar elaboraciones a partir de motivos como el viento fuerte que sopla en Cataluña y el sur de Francia o las reminiscencias al nazismo (personificadas en la indumentaria, carácter y disciplina de la institutriz alemana) tan de difícil asimilación aun hoy en *la venerable Europa* racional.

## La persistencia de lo maravilloso

No obstante la modificación de lo maravilloso o insólito elaborado como realismo mágico en la obra inicial a favor de un matiz más sometido a lo racional, persiste cierto resabio en esta producción cuentística publicada en el período de

madurez de su autor. Resulta especialmente claro en unos cuantos relatos puntuales cuyos hechos trastornan las leyes de la naturaleza que superan lo ordinario o posible y se inclinan más a sucesos de carácter extraordinario (pero no imposibles, como el caso de la incorruptibilidad del cuerpo de la hija de Margarito Duarte, o bien el traumático encuentro de Prudencia Linero con dieciocho cadáveres en un viaje de turismo). Lo mágico realista de estos cuentos es más indecible, general y está vinculado a la experiencia de viaje.

Por supuesto que ello no niega la existencia de situaciones de tipo sobrenatural, de acuerdo con Todorov, cercanas a *lo maravilloso puro*, como encarna el Noi, el perrito al que María dos Prazeres enseña a llorar, y también a *lo extraño puro* en divertimentos como el misterio del castillo del relato “Espantos de agosto”, de una atmósfera y sensibilidad a la que podrían encontrársele destilaciones románticas. Si bien este último cuento parte de las convenciones estilísticas de la historia de terror por antonomasia –de cuanto podrían rememorar las presencias fantasmales de las casonas abandonadas de Poe–, queda contrastado con una mayor luminosidad por la ambientación veraniega y mediterránea aun incluso en una noche que se prolonga hasta las veintiún horas –hecho climatológico que resulta inconcebible en América–. Es el mismo escenario que se impone también sobre otros relatos de carácter en principio más fúnebre como “El verano feliz de la señora Forbes” o “Diecisiete ingleses envenenados”. Del misterio, en todo caso, que deriva del cambio inadvertido de alcoba en el castillo toscano, procedería una de las condiciones de lo fantástico: la del miedo –no en vano a ello pertenece la pura literatura de horror (TODOROV, 2003, p. 41)–, aunque el ritmo y la ligereza de la narración desde el inicio excluye cualquier efecto pavoroso. Ni siquiera resulta tétrico el fantasma mismo de Ludovico que, por el contrario, aparece vaciado de terror, *deshorrorizado*, dotado hasta de un carácter folclórico: no se sabe que persiga ni asesine a terceros, no se visualiza, actúa de forma más bien traviesa, a lo sumo asusta, pero ni siquiera lo suficiente a como lo lograba el espectro de Prudencio Aguilar, cuya muerte había provocado tal desolación y culpabilidad a su verdugo José Arcadio Buendía y a Úrsula Iguarán que los llevaba a emigrar de Riohacha.

En la creación de lo mágico realista, García Márquez tampoco niega la posibilidad de la recuperación de algunos recursos estilísticos como el de la imagen –ya consolidada como tópico– de la elevación a los cielos de la bella virginal en “El avión de la bella durmiente”. La reminiscencia bíblica es innegable, lo mismo que el cuento clásico de Perrault, que se hila en una historia escuchada en la infancia y mantenida en la memoria y elaborada como ejercicio narrativo en Remedios la bella, como el autor mismo se la transmitió en su célebre entrevista de 1982 a Mendoza (2005, p. 69-70):

Inicialmente había previsto que desapareciera cuando estaba bordando en el corredor de la casa con Rebeca y Amaranta. Pero este recurso, casi cinematográfico, no me parecía aceptable. Remedios se me iba a quedar de todas maneras por allí. Entonces se me ocurrió hacerla subir al cielo en cuerpo y alma. ¿El hecho real? Una señora cuya nieta se había fugado en la madrugada y que para ocultar esa fuga decidió correr la voz de que su nieta se había ido al cielo.

Hay una elaboración también parecida en “La santa”, donde el milagro del cuerpo intacto de la pequeña hija de Margarito Duarte, de mayor belleza que su madre, produce la impresión de estar ante “una niña vestida de novia que siguiera dormida al cabo de una larga estancia bajo la tierra” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1997, p. 47). Si al tópico de la bella –joven, inocente, virginal– se le añade el acto de contemplación, se introduce un nuevo giro, que tampoco ha sido un motivo exclusivamente occidental. Sin mencionar *La casa de las bellas durmientes* (1961), el personaje narrador evoca al escritor japonés Yasunari Kawabata, lo que abre nuevas vetas en su producción: el encuentro medular entre el viejo y la niña cambia aquí de escenario –a los cielos propiamente– y más tarde, en *Memoria de mis putas tristes* (2004), de contexto: caribeño. Pero en el relato peregrino se procede a matizar lo mágico realista, de modo que el encuentro azaroso se enmarca por las formas más cercanas a la razón instrumental, esto es, relativas a la aeronáutica, antes que al argumento sobrenatural de las sábanas a merced del viento.

Otro tópico igualmente vinculado con la imagen femenina y los cuentos de hadas en García Márquez (SANABRIA, 2001) que se reelabora desde lo sobrenatural es el relativo al desangramiento que lleva a la muerte de Nena Daconte, la protagonista de “El rastro de tu sangre en la nieve”. De hecho, uno de los ejemplos más claros es apreciable en lo que se ha convertido en un estilema del autor colombiano: la anunciación de la muerte inevitable por intercesión metonímica de la sangre. Es así como el narrador en *Cien años de soledad* se refería –mediante la base de la expansión de un relato anterior, “La siesta del martes” (MONEGAL en GIACOMAN, 1972, p. 30)– a uno de los fragmentos más emblemáticos del realismo mágico, a saber, la muerte de José Arcadio, el hijo del patriarca:

Tan pronto como José Arcadio cerró la puerta del dormitorio, el estampido de un pistoletazo retumbó en la casa. Un hilo de sangre salió por debajo de la puerta, atravesó la sala, salió a la calle, siguió en un curso directo por los andenes disparejos, descendió escalinatas abajo, subió pretils, pasó de largo por la Calle de los Turcos, dobló una esquina a la derecha y otra a la izquierda, volteó en ángulo recto frente a la casa de los Buendía, pasó por debajo de la puerta cerrada, atravesó la sala de visitas pegado a las paredes para no manchar los tapices, siguió por la otra sala, eludió en una curva amplia la mesa del comedor, avanzó por el corredor de las begonias y pasó sin ser visto por debajo de la silla de Amaranta que daba una lección de aritmética a Aureliano José, y se metió por el granero y apareció en la cocina donde Úrsula se disponía a partir treinta y seis huevos para el pan. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 235).

Esa normalidad en la descripción –como su antecedente en las primeras páginas de *La metamorfosis* (1915) de Franz Kafka– contribuye a dotar de cotidianidad todo lo que tiene que ver con un crimen irresuelto –incluido el “olor a pólvora que exhala el cadáver y que ninguna lejía puede borrar adquiere también caracteres sobrenaturales al convertirse en el olor del crimen”, dice Rodríguez Monegal (en GIACOMAN, 1972, p. 31)–. Sólo que en este caso García Márquez estiliza la forma de narración –de un evento insólito, fantástico– localizando el suceso en América latina, con coordenadas geográficas e ideológicas muy puntuales. La muerte de José Arcadio, el único misterio que, según el mentiroso

narrador<sup>6</sup>, nunca llegara a esclarecerse en Macondo, permite además dar cuenta de la violencia contenida, latente en la familia fratricida de un pueblo revolucionario. Bien se sabe que uno de los temas básicos –si no el principal– sobre los que la novela pivota gira en torno a la relación entre violencia, soledad y muerte. Su integración, junto con la tentación y la culpa, permite acentuar la condición emocional de desamparo en todos los personajes –evidenciada en los mejor perfilados– al momento de morir: José Arcadio, el patriarca, atado a un castaño, lo mismo que su hijo el Coronel Aureliano, Meme en el convento donde es enclaustrada por su madre hasta el fin de sus días... Incluso hasta los que no llevan sangre de la familia Buendía pero que se involucraban con sus miembros ingresaban mecánicamente en el círculo de soledad en la coyuntura de su muerte, como Pietro Crespi que, abandonado primero por Rebeca y luego por Amaranta, terminaba sus días recluido tocando la cítara, o Mauricio Babilonia que, tras un disparo que lo deja postrado en cama hasta el final de sus días, es públicamente denigrado como ladrón de gallinas y hasta morir fundamentalmente solo. Esa condición casi determinista de la soledad –como marca, signo, en la mirada, que por lo mismo también rozaba lo insólito– no es la misma que llevan consigo los personajes latinoamericanos de los cuentos posteriores: en éstos se liga más a la itinerancia interminable que impide la estabilización básicamente física, la impresión generalizada de no pertenecer a ninguna parte.

En el transcrito pasaje de la muerte de José Arcadio su narración alcanzaba, por lo demás, un efecto de hilaridad dada la precisión del recorrido de su hilo de sangre (volitivo incluso), la minuciosidad tan cuidadosamente descrita del trayecto espacial –que en la pintura mágicorealista precedente al género literario hispanoamericano, Menton (1993, p. 21) reconoce como su rasgo dominante, a saber, el enfoque ultrapreciso–. Este procedimiento permitía, a través del efecto cómico, establecer distancia con un suceso trágico. No cabría lo mismo para el narrador, también omnisciente, de “El rastro de tu sangre en la nieve”, por cuanto el desangramiento mismo es el eje central de una narración –cabe recordar– concerniente a otro género, que opera con mayor dilación en torno a los pormenores de una agonía ralentizada interminablemente y sobre la cual no hay distancias o enfoques interpuestos. Cabe, por cierto, destacar la nueva utilización del tema de la sangre vertida en hilo a lo largo de un camino –de un personaje esta

vez radicalmente distinto, la prominente recién casada Nena Daconte (en cuanto a su posición social, porque el uso de su sexualidad empieza siendo igualmente desbordante, excesivo)–. Las causas tampoco se terminaban de esclarecer, en consonancia con la ausencia de explicaciones racionales en el realismo mágico, el cual, de acuerdo con Anderson Imbert, prioriza la función del narrador sobre el espectador antes que en el mundo narrado: “Personajes, cosas, acontecimientos, son reconocibles y razonables *pero como el narrador se propone provocar sentimiento de extrañeza* desconoce lo que ve y *se abstiene de aclaraciones racionales*” [énfasis agregado] (ANDERSON IMBERT, 1992, p. 18). De ello se deduce que el realismo mágico es una construcción pensada en función del lector: relatos como “El verano feliz de la señora Forbes” o “Espantos de agosto” culminan, como ya se dijo, con una escena interrumpida casi que con brusquedad, donde la estupefacción se suspende, casi que se delega al lector –o bien a otro personaje que no participa del raciocinio americano, por ejemplo, el joven vendedor de tumbas de “Maria dos Prazeres” ante el plañidero can–. Ampliamente se trata de vivencias extrañas por el paisaje incomprensible que hace de una estancia ideológicamente incomprensible, aunque no cercanas al orden de lo sobrenatural, porque son al fin de cuentas semejantes: la irracionalidad colectiva, la muerte cotidiana.

Hay, para decirlo una vez más, una evolución en el tratamiento de este suceso. Antes que en el incidente mismo, el efecto de extrañamiento está acentuado en la situación resultante: una que deja a Billy Sánchez, el esposo de la protagonista, abandonado en un medio distinto, que violenta su realidad privilegiadamente egoísta. Ello conducía a su fragilidad acentuada más que nunca a partir del contraste con la de su joven esposa, que venía guiando la ruta del viaje. La nieve, donde va estampándose el débil rastro de sangre –como las migas de pan de Hansel y Gretel cuya función de ser es recordar el camino a casa–, es condición paisajística situada a las antípodas de la cálida realidad caribeña. Hay aquí una relación –húmeda, de nuevo como hilo umbilical– que liga a los orígenes. La vinculación metafórica de la patria suele apelar a lo materno, como lo evidencia el relato mismo: Nena había partido de la embajada colombiana, tras la recepción que les había ofrecido el embajador, que a su vez había sido el médico que había asistido a su nacimiento, como forma de reforzar la relación originaria de la protagonista. El periplo se emprendía entonces desde la embajada de la llamada

Madre Patria –el referente más próximo a lo familiar en la descomunal Europa– para perderse en la inmensidad, primero de blancura siniestra en el paisaje natural y luego en el caos de la civilización extraña (vial, urbana, hospitalaria) donde quedaba abandonado el bello patán. Es el funcionamiento a la inversa del circuito de José Arcadio, el cual desde la distancia vuelve al hogar del que había sido expulsado.

“Tu rastro de sangre en la arena” es un bellissimo relato sobre la orfandad, construido a partir de la incongruencia entre el personaje y el medio, que atenúa y elimina la prepotencia individual de este sujeto pendenciero y rudo. Algo parecido ocurre con el dictador del relato inicial: depuesto, octogenario, enfermo, lo que transmite una intensa condición de desamparo. En este caso, la ausencia de lo sobrenatural o lo maravilloso queda reducida al azaroso encuentro. Acontecía en pleno parque público entre un humilde chofer, Homero Rey, y Lázara Davis, su esposa con un olvidable presidente –según ella, el “mejor tumbado del mundo” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1997, p. 34)–. La situación de extrañamiento proviene en este caso del encuentro (pero no imposible o extraordinaria) con un compatriota público aleatorio a partir de un número ilimitado de posibilidades en un país extranjero entre dos compatriotas, uno de ellos figura pública<sup>7</sup>. Por eso es que, si bien en principio podría pensarse que poco tiene que añadir el relato inicial a la semblanza de un dictador en el ocaso irresistible de sus días, no es una afirmación del todo válida. Si *El otoño del patriarca* (1975) se estructuraba a partir de una combinación de intimidación grotesca y soledad en una narración que generaba patetismo, aquí está reelaborado en la evocación de los hechos posibles e innombrados del pasado, focalizada en la pareja de trabajadores con nombres y antecesores más prominentes que el mismo mandatario al que servilmente terminan postrándose. Algo de su pobreza, sobre todo hacia el desenlace, viene a recordar la miseria de los ancianos de *El coronel no tiene quien le escriba* (1961), cuyo noble propósito de auxiliar al exgobernante en la vuelta a la patria queda matizado por el robo mutuo de los exiguos ahorros destinados a sus hijos pequeños –como si fuera el hijo mayor, hasta llega a insinuar con amargo tono de sorna la locuaz Lázara–.

A diferencia del generalizado tono desdramatizador en la narración de los relatos –vivaz y hasta alborozado–, en el último subraye con un poco más de énfasis acaso el matiz que augura la inevitable inminencia de la muerte, lo mismo que en la novela, del cónyuge. La descripción, el entorno real maravilloso se replantea en los relatos posteriores pero acuciada por la muerte, reiterándose momentos, como en *Cien años de soledad*, los cuales, en palabras de Dorfman, “taladran una personalidad escalonadamente” (en GIACOMAN, 1972, p. 124): el presidente, María Dos Prazeres, Prudencia Linero... precisamente en el último relato hay una pátina que suprime por completo la posibilidad del efecto humorístico que rezumaba el pasaje de la muerte de José Arcadio –en contingente solidaridad con Billy Sánchez, que de nuevo pasa a situarse en la orfandad por la pérdida de esa madre-niña, una suerte de reencarnación de Remedios Moscote, la bisabuela de catorce años, y por lo mismo aquí con nombre paradójico–. Hay una sutil reelaboración de la tentación incestuosa que atravesaba *Cien años de soledad*, antiguamente formalizada por José Arcadio y Rebeca y que entonces les hubiera merecido la expulsión del paraíso, como inicialmente se concibió Macondo, fundado por otra pareja que a su modo también había sido desterrada. Y al final de cuentas en este, el último cuento, quizá el más fabuloso de todos, que cierra –o abre, si se atiende al prólogo– el libro de los sucesos extraños, García Márquez insiste en una elaboración mayor, más alucinada quizá de lo fantástico.

## Cierre

Con la publicación de los relatos, García Márquez conduce una evolución de lo maravilloso en el movimiento literario latinoamericano. En términos generales, los eventos de tendencia sobrenatural que abundaban en *Cien años de soledad* terminan elaborándose a favor de lo extraño, que en sus *Doce cuentos peregrinos* se manejan dentro de la *cotidianidad de lo posible*, lo que tampoco significa un distanciamiento con la tradición anterior, si bien es necesario distinguir distintos grados de la estética mágico realista a través de los cuales se aprecia su evolución, que no se mantiene invariable. La reelaboración de lo fabuloso desde el cambio de

paisaje de una multitud en cuya inmensidad extraña, ajena donde se pierden los personajes, preservados por la misma soledad profunda, contribuye a una estilización distinta de lo real maravilloso en la narrativa garciamarquesiana.

## Notas

<sup>1</sup> Independientemente de las derivaciones que se hayan interpretado a partir de la confusión que generara el acuñamiento del término de *lo real maravilloso americano* (1967) por el escritor cubano Alejo Carpentier. Por tal se apunta a un fenómeno más cotidiano y menos sometido a la elaboración artística, y por lo mismo es un concepto aquí descartado a favor del realismo mágico (o lo mágico realista).

<sup>2</sup> Vanden Berghe contrasta la veracidad del prólogo a partir de diferentes medios y plantea que “se revela simultáneamente [...] una ficción en parte antirreferencial y antirrepresentacional” (2009: 94). Y es que a diferencia de la novela, los cuentos incluyen un prólogo de curioso nombre cuya existencia plantea una serie de interrogantes en torno al porqué de su existencia y –en menor grado– la ficcionalización que lo modelaría como el cuento número 13, así como hasta qué punto está condicionado por su función autoral.

<sup>3</sup> Sin embargo se colige que el realismo mágico hispanoamericano surge como reacción de la generación entre 1930-1950 al costumbrismo, dejando eso sí claro que se trata de un movimiento que supone el trabajo con el arte, a diferencia de la postura de Carpentier, como acto de fe. Para Hart, este énfasis en la experiencia parangonada a lo religioso está ausente del realismo mágico (1982: s. p.). En una línea semejante, Menton sí logra plantear una distinción más clara al definir lo fantástico como un género que se puede encontrar en cualquier período cronológico, mientras que el realismo mágico lo ubica en 1918 “como reflejo directo de una serie de factores históricos y artísticos” (2003: 36).

<sup>4</sup> Cabe matizar que de la misma manera, tampoco en todos los cuentos la situación de extrañamiento procede del otro culturalmente distinto, como es el caso del presidente del primer relato, cuya aparición genera una significativa alteración en la cotidianidad de los protagonistas.

<sup>5</sup> En los cuentos publicados esporádicamente en diarios locales a finales de la década de los 40 y recogidos luego en *Ojos de perro azul* (1950), donde el antecedente de lo sobrenatural de la literatura garciamarquesiana se funda en lo onírico-surrealista.

<sup>6</sup> Es un procedimiento retórico, dado que la novela está inundada de acontecimientos que nunca llegan a ser esclarecidos –o no se cuestiona su esclarecimiento, dado el tratamiento sobrenatural–.

<sup>7</sup> En buena parte de los cuentos, la seguridad de los personajes es absorbida por el espacio –así le ocurre también a una autosuficiente María de la Luz Cervantes en “Sólo vine a llamar por teléfono”, forzosamente recluida en un hospital psiquiátrico–, que devuelve a una condición de fragilidad entroncada una vez más con el desamparo.

- ANDERSON IMBERT, Enrique. **El realismo mágico y otros ensayos**. 2. ed. Venezuela: Monte Ávila, 1992.
- CARPENTIER, Alejo. **Tientos y diferencias**. Montevideo: Arca, 1967.
- DOLEŽEL, Lubomír. **Heterocósmica**: ficción y mundos posibles. Madrid: Arco, 1998.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Cien años de soledad**. 7. ed. Madrid: Cátedra, 1996.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Doce cuentos peregrinos**. Bogotá: Norma, 1997.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **La soledad de América Latina**. Ciudad Seva, 1982. Disponible: <<http://www.ciudadseva.com/textos/otros/ggmnobel.htm>>. 02/2012.
- GIACOMAN, Helmy F. (Ed.). **Homenaje a G. García Márquez**: variaciones interpretativas en torno a su obra. Madrid: Las Americas, 1972.
- HART, Stephen. Magic Realism in Gabriel García Márquez's *Cien años de soledad*. **Inti: Revista de literatura hispánica**, N. 16, otoño-primavera, 1982, s. p.
- MATTALIA, Sonia; CELMA, Pilar y ALONSO, Pilar. (Eds.). **El viaje en la literatura hispanoamericana**: el espíritu colombino. Madrid: Iberoamericana, 2008.
- MENDOZA, Plinio Apuleyo. **El olor de la guayaba**: conversaciones con Gabriel García Márquez. Bogotá: Norma, 2005 [Primera edición: Oveja negra, 1982].
- MENTON, Seymour. **Historia verdadera del realismo mágico**. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- MIGNOLO, Walter. **Teoría del texto e interpretación de textos**. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.
- PRATT, Mary Louise. **Ojos imperiales**: literatura de viajes y transculturación. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- ROJAS MIX, Miguel. **América imaginaria**. Barcelona: Lumen, 1992.
- SANABRIA, Carolina. ¿Extraños peregrinos o extraño peregrinaje? Un acercamiento a los últimos cuentos de García Márquez. **Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica**, XXII (1), 2001, p. 53-66.
- SUÁREZ-MURIAS, Marguerite C. El realismo mágico hispanoamericano: una definición étnica. **Institute of Caribbean Studies**, XVI, 3/4, 1976-1977, p. 109-124.
- TODOROV, Tzvetan. **Introducción a la literatura fantástica**. México: Coyoacán, 2003.
- VANDEN BERGHE, Kristine. Los doce cuentos de García Márquez. ¿O son trece? Paratopía, parodia e intertextualidad en *Doce cuentos peregrinos*. **Bulletin of Spanish Studies**, Vol LXXXVI, 1, 2009, p. 85-98.

---

## Para citar este artigo

---

SANABRIA, Carolina. La modulación mágico-realista: de lo maravilloso en *Cien años de soledad* a lo extraño en *Doce cuentos peregrinos*. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 1., n. 2., Dez. 2012, p. 183-199.

661  
199

---

## O Autor

---

**Carolina Sanabria** é doutora em Comunicação Audiovisual e Publicidade pela Universitat Autònoma de Barcelona. É, atualmente, professora da Universidade da Costa Rica, onde tem ministrado cursos sobre cinema e literatura, apreciação de filmes, explicação de textos e ideologia da imagem, entre outros. Além de artigos científicos no campo da literatura e da comunicação, ela publicou os livros **Bigas Luña: O olho voraz** (Barcelona, Laertes, 2010) e **Da contemplação íntima: o visual na cultura contemporânea** (Londres, Routledge, 2011)