



Franz Kafka: un escritor checo en los reinos del “realismo mágico” y otras confusiones conceptuales

Emil Volek

Arizona State University, Tempe

emil.volek@asu.edu

FRANZ KAFKA: A CZECH WRITER IN THE KINGDOMS OF ‘MAGIC REALISM’, AND OTHER CONCEPTUAL CONFUSIONS

The essay considers different aspects of Kafka’s influence on Latin American literature and culture. It focuses on the concept of ‘influence’ and its interpretation in Borges, on the modalities of the absurd, and on the vexing confusions around the concept of ‘magic realism’.

PALABRAS CLAVE:

Franz Kafka — Jorge Luis Borges — Alejo Carpentier — el absurdo — realismo mágico — lo real maravilloso

Franz Kafka — Jorge Luis Borges — Alejo Carpentier — the absurd — magic realism — the magic real

DOI

<https://doi.org/10.14712/23366729.2023.3.16>

Para abrir mi breve incursión kafkiana en el impacto del escritor praguense sobre la cultura hispanoamericana, empezaré con el intercambio entre unos historiadores del que da testimonio el relato “Guayaquil” de Jorge Luis Borges (de *El informe de Brodie*). El suceso tuvo lugar en Buenos Aires en algún momento después de 1939, pero aparentemente todavía durante la lejana guerra en Europa. En el duelo de los discursos y conocimientos e ignorancias puntuales, los dos historiadores se disputan, sin expresarlo abiertamente, el honor de viajar a Sulaco, una de las capitales de *Nostromo*, novela de Joseph Conrad, para recuperar unos documentos aparentemente recién descubiertos allí sobre la famosa reunión entre Simón Bolívar y San Martín en el puerto ecuatoriano, celebrada en 1822. Recordemos que el hallazgo habría sido de suma importancia, ya que en la historiografía oficial no se ha conservado ninguna información fidedigna sobre aquel estrepitoso desencuentro de los “libertadores”:

—¿Usted es de Praga, doctor?

—Yo era de Praga —contestó.

Para rehuir el tema central observé:

—Debe ser una extraña ciudad. No la conozco, pero el primer libro en alemán que leí fue la novela *El Golem*, de Meyrink.

Zimmermann [el otro historiador] respondió:



—Es el único libro de Gustav Meyrink que merece el recuerdo... Con todo, algo de la extrañeza de Praga anda por ese libro de sueños que se pierden en otros sueños. Todo es extraño en Praga o, si usted prefiere, nada es extraño. Cualquier cosa puede ocurrir.¹

Borges, astutamente, transforma el famoso encontronazo de los dos próceres de la Independencia americana en una tensa conversación entre historiadores que también se disputan cierta meta: aquellos, quién será ungido como *el Libertador de América*; estos, quién irá en busca de los presuntos documentos a la ciudad de la imaginación. Es una reducción al absurdo del gran tema histórico obsesivo para los hispanoamericanos acerca de ¿qué pasó en aquella enigmática y trascendental reunión entre dos líderes que no podrían ser más diferentes?

En otra oportunidad, con motivo del centenario de Kafka en 1983, Borges recuerda en *El País* que decidió aprender alemán allá por 1916,² cuando vivía con su familia en Suiza, y un libro de cuentos de Kafka y la novela de Meyrink habrían sido unas de sus primeras lecturas. Así, la autobiografía enriquece la trama de la ficción. Y la memoria, recreada con nueva intencionalidad como toda memoria, contribuye a la mistificación al apropiarse el porteño la traducción del volumen publicado por Losada; y se queja de que a su presunta versión de “La transformación” se le pusiera el título disparatado de “La metamorfosis”.³

De esta manera, el encuentro de Borges con Kafka se retrotrae significativamente; pero tenía que ser el Kafka de los relatos de la *Contemplación* (*Betrachtung*, 1912), un Kafka apenas en ciernes de lo que sería después: un Kafka antes de “Kafka”, inventor de un nuevo concepto de ‘lo fantástico’ para el siglo XX. El verdadero descubrimiento viene hacia la mitad de los años 1930, cuando el Kafka póstumo, en la versión de Max Brod, se hace celebridad en Francia y en Inglaterra. ¿Cómo reconciliamos con eso el hecho de que, según vimos ayer, algunos textos de “Kafka Kafka” fueron traducidos al español ya en los primeros volúmenes de la famosa *Revista de Occidente* de Ortega y Gasset?

Para un artista, la revelación de la importancia de otro creador (la vieja ‘influencia’) viene cuando necesita aprender algo nuevo. Para Borges es un descubrimiento crucial, porque en los años 1930 busca precisamente una salida de su oxidada fase “criollista”. Su edición de *La metamorfosis* y una pequeña selección de relatos por Losada, en 1938, y las continuas reediciones del volumen, desde 1943, abrirán el camino al escritor praguense en América Latina, y Borges mantendrá un diálogo con él a lo largo de su vida.

Kafka será entonces un impulso importante para el cambio trascendental ocurrido en la obra del porteño, cambio que lo convertirá en el espléndido escritor de unos cuentos fantásticos que admiramos; pero cuando consideramos los ensayos reunidos en la primera edición de *Discusión*, de 1932, notamos numerosos temas y planteamientos ya que van a caracterizar a aquella próxima fase, abierta por *Ficciones* en los 1940.⁴

1 Borges 1970, p. 121-122.

2 Borges 2003, p. 237.

3 Ibidem, p. 238.

4 En realidad, el tema de las ‘fases sucesivas’ en un autor viene un poco enrevesado en Borges. Los supuestos sedimentos que tanto el autor (“Borges y yo”) como la crítica suelen



No es todo Kafka en Borges, pues. Lo único que tal vez podamos hacer es reinterpretar el famoso accidente de septicemia de finales del '38: Borges estaba preparado, y preparándose, para dar el próximo paso mucho antes del fatídico encuentro con el marco de la ventana.

Este tipo de *co-influencia*, influencia sensible pero diluida, modificada o parcial, nos pone en alerta ante ver a Kafka en todos y en todo. La solución, sin embargo, no me parece que sea volver estrictamente al Kafka mismo: se nos perderían muchas huellas importantes. Especialmente cuando aun el propio “Kafka *Kafka*” representa, en realidad, varios universos comunicantes. Así y todo, sorprende la anotación de Rodríguez Monegal hecha de paso al ensayo “La biblioteca total”, publicado en *Sur* en agosto del '39: “En esa época leyó a Kafka, cuya invisible presencia se siente no solo en sus cuentos sino también en sus ensayos”.⁵ “Invisible presencia” en un autor señalado por otros críticos como el mayor escritor hispanoamericano bajo la influencia del praguense... Pero aquella des-calificación se entiende, en parte, porque aun en sus obras reconocidas por él mismo como las más kafkianas, tales como “La lotería de Babilonia” y “La biblioteca de Babel”, Borges no deja de ser Borges, o sea el “Borges” que se perfila desde *Discusión*: un escritor sumamente intelectual, caracterizado por alta autoconciencia literaria. Su presunto barroquismo no está en el estilo sino en los laberintos de ‘hacer’ literatura de la literatura.

Otra perspectiva sobre el dilema de las influencias escurridizas nos la ofrece tal vez el ensayo “Kafka y sus precursores”, si le damos una vuelta. En Borges se juntan unas influencias heterogéneas que, aunque no se asemejen entre sí, en su totalidad “se parecen a Kafka”; las une cierta presencia de la idiosincrasia de Kafka; “pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría”.⁶

KAFKA EN PRAGA

Volvamos a la cita de “Guayaquil”. Nos sitúa en Praga, donde y de donde intentamos hoy descifrar las huellas del escritor praguense en la cultura hispanoamericana. Praga creó a Kafka y, para el mundo, Kafka creó a Praga.⁷ No sorprende que, por esta íntima correlación, para la mayoría de los hispanos Kafka sea un escritor “checo”. La realidad turística actual parece corroborarlo. La historia es a veces demasiado compleja aun para los propios. A pesar de los numerosos “borrones y cuenta nueva” históricos, Praga sigue siendo Praga; pero ¿es todavía en algo la Praga de Kafka?

Cuando llegué a Praga en 1961 como un inocente provinciano, producto del lavado de cerebro de la “educación socialista” (aunque fuera un lavado algo mitigado en el antiguo *Sudeten*, donde terminaban profesores echados de las universidades y presos políticos liberados de los campos de trabajo forzado), sufrí un shock cultural: un com-

organizar secuencialmente, en realidad, se cruzan en él de maneras más sorprendentes (véase más en nuestro “Borges, ¿posmoderno?”).

5 Rodríguez Monegal 1985, p. 446.

6 Borges 1960, p. 147.

7 Véase la exposición *The City of K.: Franz Kafka and Prague*, en Barcelona y en Nueva York en 2002.



pañero de estudios y de la residencia estudiantil fue un fanático de Kafka. Nos metía a Kafka hasta por las narices. Y las anécdotas de las confusiones de la gente entre Kafka y su traductor homónimo al checo, cuando se acababan las escasas ediciones del primero: ¿Usted quiere Kafka? Aquí tiene a Kafka, quien también era escritor...

Así, recuerdo que un día anduvimos un grupito de amigos, guiados por nuestro gurú, por los recovecos en torno de la Estación Centro de trenes (antes y ahora Masaryk) en busca de máquinas kafkianas abandonadas por el tiempo; y encontramos varias, impactantes, fantasmagóricas, que disparaban la imaginación, ya que el tiempo se llevó, según la canción de la época, a qué habrían podido servir en algún momento... El conocimiento que tenía nuestro compañero en aquel tiempo fue algo extraordinario, porque la noción viva de Kafka existía en aquel entonces en Checoslovaquia solo en unos cerrados cenáculos literarios; y hablar abiertamente era peligroso.

Hubo más aluviones históricos de por medio. En realidad, Kafka mismo nace cuando el antiguo barrio judío está a punto de ser "saneado": Praga imitaba a París. Afortunadamente, faltó un barón Haussmann, y mucho se salvó por la resistencia ciudadana. Pero el barrio judío Josefov prácticamente desapareció; entre unos pocos edificios huérfanos quedó alguna sinagoga y el viejo cementerio judío, que mirábamos con curiosidad desde las ventanas de la Facultad de Filosofía. El desmoronamiento del Imperio Austro-Húngaro, en 1918, baraja fuertemente el tinglado multiétnico de Praga y del nuevo país, y Kafka, arrojado de la noche a la mañana en el resurgente elemento checo, se siente aún más alienado que antes. Luego la Segunda Guerra Mundial destruye el delicado tejido interétnico que apenas empezó a tramarse, por encima de los nacionalismos encontrados y otros escombros históricos, en la Checoslovaquia de entreguerras. Fue en gran parte la juventud de izquierdas, marcada por el marxismo internacionalista y sus sueños utópicos, la que se reconocía y colaboraba. La protección de la herencia de Kafka fue una parte natural de la defensa ante la campaña fascista contra el supuesto 'Arte desnaturalizado' (*entartete Art*) de la vanguardia (aunque esta misma estaba ya entre las cejas del estalinismo temprano).

La ironía de la historia es que cuando, después de una breve pausa casi democrática de la posguerra, el comunismo se establece en el país con el golpe de estado en 1948, la saña estalinista y la imposición del llamado 'realismo socialista' corren paralelo a la antigua campaña fascista. La historia siguió (y sigue) creando situaciones kafkianas, y Kafka fue uno de los primeros proscritos, otra vez.

En adelante, primero tuvo que ocurrir algo en Moscú para que nosotros podamos recuperar parte de nuestra herencia cultural; así pasó, por ejemplo, con el escritor antifascista checo Karel Čapek, ostracizado como "arquetipo de escritor burgués". Cuando Jean Paul Sartre habla en Moscú de Kafka, en 1962, esto se convierte en el esperado impulso para intentar recuperarlo otra vez aun en el país natal, si bien con mucho cuidado. La famosa conferencia de Liblice, en 1963, abre el paulatino deshielo de los años 1960; se reedita Kafka y se puede hablar hasta del estructuralismo praguense. El cambio repentino se siente aun en los cursos universitarios.

El incipiente teatro del absurdo de Václav Havel y de otros pone a Kafka de moda; pero también lo convierte en una fuerza política subversiva, lo cual el régimen no deja de notar. Una transformación absurda de un escritor absurdista. En nuestro caso, la potencia corrosiva del absurdo kafkiano frente a la realidad de cartón de la propa-

ganda oficialista crea una capa más sofisticada, intelectual, que enriquece la actitud subversiva más cotidiana, más elemental, pero por eso mismo tan popular entre nosotros, que vino a nuestra cultura de la gran sátira *El buen soldado Švejk* (1921–1923), libro de humor negro y del absurdo *dada* producidos por el vetusto imperio a punto de desaparecer y los horrores de la Primera Guerra Mundial. En caso de Havel tenemos una carga subversiva intencional, solo ligeramente encubierta por las ambigüedades del absurdo; en el caso de Hašek, se trata de una receta de sobreactuación, de una payasada encubierta por un aparente celo de afirmación, según las nuevas circunstancias kafkianas que arroja la historia. Cuando termina la “Primavera de Praga” con la ocupación del país por los rusos en agosto de 1968, que los checos estamos reviviendo ahora con la guerra de Ucrania, las nuevas viejas autoridades impuestas de vuelta buscan en Kafka el origen del desplome ideológico, y el escritor praguense está señalado para un nuevo ostracismo riguroso.⁸



DOS MODALIDADES DEL ABSURDO

La digresión praguense nos servirá para delimitar unas variantes importantes del absurdo kafkiano: 1) el absurdo literario, ‘gratuito’ en el sentido vanguardista de la palabra, donde el absurdo en la línea de Kafka se va enriqueciendo con el absurdo *dada*, con el humor negro dadaísta y surrealista (Breton incluye a Kafka en su antología) y, finalmente, con el absurdo existencialista, y se establece en el teatro del absurdo de Sartre, Beckett y Ionesco. El absurdo literario de Macedonio Fernández tiene otra filiación. El absurdo literario kafkiano y poskafkiano influirá con sus variados matices sobre Borges, Cortázar, Arreola o Piñera, para nombrar a los escritores hispanoamericanos bajo su influencia más destacados, o caracterizará a la personalidad de un autor como la de Pizarnik; reaparecerá en el teatro del absurdo posmoderno como el del argentino Rafael Spregelburd o del mexicano Luis Mario Moncada (teatro representado en las tablas de aquí por ciertas traducciones que multiplican los lugares del nonsense de los originales).

2) El absurdo subversivo provocará la ira de las dictaduras hispanoamericanas, apuntará a situaciones históricas concretas y será un arma de combate embozado cuando las cosas no se puedan llamar con sus nombres. Encontrará su empleo preferido en el teatro del absurdo, en contacto directo con el público afín, que busca y magnifica cualquier detalle que se parezca a una alusión; pero aparecerá también en novelas, como *La respiración artificial* (1980), de Ricardo Piglia (en su compleja ficción, junto con la apócrifa historia local, el tan discutido presunto encuentro de Kafka con el joven Hitler en Praga).

El absurdo subversivo caracterizará especialmente a la producción cultural de Cuba, desde los 1960, cuando se instala en la Isla el longevo régimen estalinista. El absurdo kafkiano, intelectual, sustituye allí al festivo ‘choteo’ popular, que —silenciado en la calle— vive sus últimas glorias en *Tres tristes tigres* (1967), la controversial novela-collage de voces de Cabrera Infante, aprovechada como arma de combate, entre

8 Más sobre los destinos de la obra de Kafka en Checoslovaquia en la detallada contribución de Čermák 2002.



otros gritos de protesta, en el '68 cubano (que aún hoy el oficialismo intenta explicar que no existió). Entre las generaciones de la Revolución destacan Heberto Padilla, José Triana, Reinaldo Arenas, Jesús Díaz guionista de *Alicia en el pueblo de Maravillas*, Antonio José Ponte, Ena Lucía Portela, entre tantos otros. Un interesante caso de transición sería el de Carpentier: cuando el absurdo literario desplegado en su novela histórica *El siglo de las luces*, terminada en 1958, se publica en Cuba en 1963 y resulta ser puntualmente profético para el presente y el futuro de la Revolución.⁹ La novela se salva del oprobio porque le gusta a Fidel, quien se vio como en un espejo en la imagen del gran macho y 'hombre de acción' Víctor Hugues. Leonardo Padura retomará los mejores pasos de Carpentier en sus propias novelas históricas. En fin, en las dictaduras cualquier aliento libre e imaginativo es subversivo.

DE KAFKA AL 'REALISMO MÁGICO'

Volvamos a Kafka. Kafka es contemporáneo del expresionismo alemán; pero este se manifiesta más claramente en las artes plásticas, en la poesía y en el teatro: caballos verdes, azules, según se sienta la realidad, en la pintura; el *pathos* de 'Oh, Mensch!' en la poesía y en el teatro. Nada de eso se encuentra en Kafka. En él, adaptando el término de Hannah Arendt, nos topamos con la "banalidad de lo extraño", lo cual se presenta como algo simplemente 'hecho', como algo casi normal y siempre realmente existente en el mundo moderno de su época; y donde la pátina acumulada a lo largo del tiempo transcurrido le otorga aún más verosimilitud.¹⁰ Tampoco hay vacilación alguna en torno a lo extraño, requerida para el caso por Todorov en su discutible concepto de literatura fantástica.

Para muchos, la obra de Kafka se relaciona de manera determinante con el llamado 'realismo mágico' en la narrativa hispanoamericana. Nos topamos con otra comedia de errores. Recordemos que este concepto fue acuñado (en realidad adoptado de Novalis¹¹) por Franz Roh, en 1925, para definir la pintura posexpressionista alemana, la cual representaba de una manera realista objetos ordinarios, pero dándoles un toque de misterio.¹² En el anticipo de la traducción del libro al español que sale en *Revista de Occidente*, Roh plantea que el nuevo realismo produce una nueva objetividad, ajena "al concepto corriente del realismo"; que las cosas adquieren "una significación más honda y rozan misterios"¹³; que se crea una "sosegada admiración ante la magia del ser"¹⁴; en el proceso, emerge un mundo "corriente y familiar, y, sin

9 Volek 1972. El caso de creación literaria que resulta subversiva por las circunstancias históricas podría extenderse también a *Paradiso* (1966) y luego a la vida misma de Lezama Lima, un 'literato de los literatos', si bien ni él ni su obra buscan el absurdo.

10 Recordemos que, con el paso del tiempo, la literatura se convierte paulatinamente en un documento de la época, mientras que el documento se ficcionaliza a medida que va desapareciendo su contexto material y social.

11 Volek 1994, p. 12.

12 Roh 1927.

13 Ibidem, p. 277.

14 Ibidem, p. 281.

embargo ... un mundo mágico”¹⁵; en total, presenciamos “un exaltado sentimiento de la realidad”¹⁶.

Sin embargo, cuando este planteamiento bastante tentativo aun en la pintura se quiere aplicar a la narrativa, que no puede representar solo objetos aislados sino ‘mundos’, ‘conflictos sociales’ y soluciones de los mismos, su ‘nuevo realismo’ se convierte en una vaga ‘realidad’ y no significa nada. Las traslaciones entre las artes, hechas a la ligera, se evaporan en metáforas.

Roh mismo no relaciona su concepto con Kafka, porque, con razón, no ve ninguna conexión. Si bien las pesadillas kafkianas provocan necesariamente algo de asombro en sus lectores, sea por el aspecto fantástico, que aparece como si fuera parte natural de la realidad ordinaria, o por el juego con el infinito en lo finito, lo que no se encuentra en ellas absolutamente es el misterio: lo que nos ofrecen es una minuciosa racionalización de una situación extraña tomada como real, y razonada hasta que se pierda el sentido en el laberinto del mismo razonamiento.

No sorprende que el término ‘realismo mágico’ haya tenido tanta confusa historia en la crítica hispanoamericana.¹⁷ Hoy vemos que la situación es casi irremediable: que el monstruo creado de la conjunción entre Angel Flores (con miras a Kafka y Borges) y Luis Leal (aparentemente con miras a Carpentier¹⁸, pero reduciéndolo a Roh), una vez que se haya escapado de la caja de Pandora de la crítica, tiene una vida propia y se metamorfosea libremente en todos sus sinsentidos aun fuera de la cultura hispanoamericana actual (hacia el Barroco hispánico, o hacia el “Tercer mundo”, todavía alegórico, en uno de los desplantes de Fredric Jameson). ¿Hay que resignarse y dejar pasar?

En su momento, he participado en esta historia con unos intentos metacríticos, orientados a clarificar los términos en cuanto modelos ideales (cauces abiertos a cambios, pero siempre con riberas que orienten el río) vs. las obras concretas, que se resisten a los cajoncitos taxonómicos. La inanidad de las definiciones ofrecidas por los dos “fundadores” (Flores y Leal) me ha llevado a reconstruir el término a partir de ‘lo real maravilloso’ de Carpentier.¹⁹ Pero la confusión no ha amainado. Voy a bosquejar brevemente por qué.

Flores recoge el término de ‘realismo mágico’ y ciertas determinantes del mismo sin mencionar a Roh, pero obviamente lo sigue²⁰; sin embargo, se aparta del alemán en un punto clave, porque este rechaza la fantasía (los objetos fantásticos) y la evasión pictórica de la realidad, tan patente en el expresionismo.²¹ Flores concibe su modelo literario del realismo mágico a partir de Kafka y de Borges; incluye a Bioy Casares y, más tarde, a Cortázar (sus “precursores” son Lugones y Quiroga). Notamos que, en

15 Ibidem, p. 290.

16 Ibidem, p. 294.

17 Basta leer a Rodríguez Monegal 1975.

18 Carpentier formuló su teoría de ‘lo real maravilloso’ como introducción a la primera edición de su novela *El reino de este mundo* en 1949.

19 La versión más completa en Volek 1994.

20 Por ejemplo, cita repetidamente a Chirico, cuyo cuadro “Plaza pública” ilustra el texto de Roh (Roh 1927, junto a p. 280).

21 Roh 1927, p. 275.



este primer sentido, el ‘realismo mágico’₁ ya confunde no solo toda la gama de la literatura fantástica moderna sino también la ciencia ficción.

Leal llama la atención sobre las omisiones de Flores y pretende rectificar sus errores: restituye la primacía de Roh y, muy cerca del mismo, su ‘realismo mágico’ capta “el misterio que palpita en [y detrás de] las cosas”.²² A la inversa de Flores, los conceptos de Roh lo alejan aparentemente de la literatura fantástica. Así, Leal rechaza del ‘realismo mágico’ la línea que, para Flores, es fundamental: excluye a Kafka (no hay misterio ni magia) y a Borges (creador de jerarquías infinitas); pero, sorprendentemente, en el nuevo planteamiento se salva Cortázar y se incluye a Gallegos de Cantacclaro (1934).

Si bien, según Leal, ‘lo real maravilloso’ de Carpentier —en cuanto “una inesperada alteración de la realidad” o milagro²³— da origen²⁴ al ‘realismo mágico’, la omisión de las realidades culturales diferenciadoras aducidas por el autor suizo-cubano no le permite anclar su concepto en las realidades latinoamericanas específicas. Queda el ‘realismo mágico’ como cierta vaga “actitud ante la realidad” que puede darse en cualquier parte del mundo y en cualquier tiempo. Como consecuencia, su planteamiento confuso del ‘realismo mágico’₂ llega a incluir autores y obras totalmente dispares.

En realidad, los dos conceptos opuestos de realismo mágico (1 y 2) se solapan hasta confundirse. La raíz de la confusión está en la falta de elaboración de los conceptos tanto de ‘lo mágico/fantástico’ como del ‘realismo’; estos conceptos tan manidos como problemáticos se dejan colgar en el aire, y cada uno de los dos autores los extiende, como un acordeón, de otra manera. Conceptos vagos, sin riberas, por más atractivos que parezcan, no sirven sino para la holgazanería crítica (dicho con un eco de Borges).

En mi concepto de ‘realismo mágico’²⁵, armo un modelo alternativo a partir de los elementos diferenciadores dilucidados en ‘lo real maravilloso’ por Carpentier: la famosa visión de la realidad latinoamericana que pone énfasis sobre la naturaleza a escala inhumana (compartida con el posmodernismo); la persistente fuerza del folklore (cultura popular enraizada en el Barroco); sincretismos religiosos; historia de hechos extraordinarios en el continente; los mestizajes y la presencia indígena y afroamericana; todo esto fuentes de viejos y nuevos mitos.²⁶

Obviamente, ‘lo real maravilloso’ de Carpentier formula una *poética* de cierta realidad social, histórica, no su ontología; es una *visión* específica (concretamente, una *visión* lograda a trasluz del surrealismo²⁷), ya que otros y otras corrientes estéticas vieron y verán aquella realidad de manera diferente. El ‘realismo mágico’ en esta definición (realismo mágico₃) es entonces un trasvase de esta ‘poética de la realidad’ a la literatura, la cual introduce sus propias exigencias. Entran, por ejemplo, técni-

22 Leal 1967, p. 234.

23 Ibidem, p. 232. Notemos que ‘el milagro’ introduce en la definición ‘lo fantástico’ (lo fantástico tradicional) rechazado antes. La única diferencia con respecto a Flores es que este asume bajo este concepto lo fantástico moderno.

24 Ibidem, p. 233.

25 Volek 1994.

26 Carpentier 1964, pp. xiii–xv.

27 Carpentier 1964, p. x.

cas narrativas experimentales y nuevas influencias artísticas, entre ellas el absurdo kafkiano y poskafkiano.

Lo ‘mágico’ en este caso, a diferencia del realismo mágico 1 y 2, no es producto de una inventiva *individual* moderna y garantizado por la imaginación de un escritor, sino que tiene una determinada dimensión *social y cultural*: no es algo ‘inventado’ sino ‘encontrado’, descubierto, recreado y anclado en ciertas realidades sociales y culturales, sea históricas (como en *El reino de este mundo* o en *El siglo de las luces*) o alternativas a la modernidad (la cosmovisión de las comunidades o culturas ancestrales o la cultura criolla todavía en gran parte premoderna). Este realismo mágico se desmarca claramente tanto de las alegorías simbólicas de la ‘novela de la tierra’, posnaturalista, progresista (*Doña Bárbara*) y moderna (aunque ‘posmodernista’), como de la literatura fantástica tradicional o moderna en toda la gama de sus expresiones.²⁸

Es sintomático que este ‘realismo mágico’ emerge inicialmente de las representaciones *de adentro* de la cosmovisión de las comunidades o culturas ancestrales (de los indígenas, de los afrocaribeños), en Asturias, Carpentier o Arguedas. Rulfo pasará el realismo mágico a un ámbito más amplio y más contemporáneo, explorando la cultura criolla y sus trágicos melodramas. García Márquez, en su gran relato ecuménico —histórico y literario— que se deconstruye a sí mismo, aprende de todos, pero en México especialmente de Rulfo, de Fuentes y también de Garro, quien introduce importante elemento de erotismo y de fantasía no relacionada necesariamente con la cultura criolla. De García Márquez y Garro viene luego la gran ola del realismo mágico femenino y feminista, que enciende la cocina erótica y llega a bordear un kitsch de América Latina exótica para el consumo voyeurista de los lectores de ‘culturas frías’ de la modernidad...

Que no se me entienda mal. No estoy despreciando esta literatura. Obviamente, cumple con la ‘demanda social’. Y si paga la renta, mejor. Este rápido bosquejo del realismo mágico ni necesita de Kafka, ni necesita excluirlo: él aparece dondequiera que se le antoje al escritor, al lector o a las circunstancias históricas, míticas o fantásticas que se representen. Al crítico le incumbe cotejarlo todo con el texto que investiga: ver si este asiente u opone reparos. Si no se es parte de un rebaño, es un acto angustiante y solitario; pero, tal como Kant definió el juicio estético, este acto de disquisición conceptual y valorativa quisiera tener potencialmente valor universal.

Llegamos al final de este rápido recorrido que se mueve entre varias riberas. Así son los ríos que van a la mar... La contemplación ecuánime si no melancólica de lo que pasa con la vida del absurdo poskafkiano en América Latina me lleva a un extrañamiento postremo. Después de pasearse tanto tiempo por la literatura y aun de inten-

28 El concepto literario del ‘realismo mágico’ necesita ser integrado también en la línea continua del pensamiento latinoamericano, desde el ‘giro culturalista’ en los 1890, que, si bien crea un ‘modernismo’ literario, pone a América Latina de espaldas ante la sirena de la modernidad real, hasta el ‘macondismo’ del último tercio del siglo XX, que culmina este equívoco proceso de rechazo. Este camino está bosquejado en mi “From Argiropolis to Macondo” y el macondismo está estudiado magistralmente por José Joaquín Brunner. La América Latina actual “ni ni”, ni moderna ni democrática, tiene allí una de sus buenas explicaciones.



tar subvertir ciertas realidades que bien lo merecen, parece que el absurdo ha invadido la realidad hispanoamericana misma, de la cual el Macondo garcimarquezano ha sido solo un pálido destello.

Cuando empecé con los estudios latinoamericanistas *illo tempore*, hubo muchos motivos de optimismo (también éramos unos ilusos). Los latinoamericanos de la izquierda que venían de paseo a Praga, nos miraban con cierta displicencia (en fin, éramos ciudadanos de segunda categoría en nuestro propio país) y decían que esperaríamos para cuando ellos llegasen al poder allá... En aquel tiempo, las dictaduras eran de derechas. Ahora, son de las llamadas izquierdas, y los variopintos populismos y las cuasi narcosociedades no están muy lejos. Ni hablar de sus amigos como Putin, China y los ayatolas... La realidad deja corta aun a la más absurda imaginación literaria.

Asumo tranquilamente que no tiene sentido hacerle caso a Macondo al cuadrado que escribe la Historia últimamente. No me desespero tampoco. En el tiempo que me queda, cerrado más o menos el ciclo de mis investigaciones sobre la gran Sor Juana Inés de la Cruz, quiero aprender un poco más de náhuatl y escribir sobre el *Kamasutra* de la poesía azteca. Cuando se mira con los ojos abiertos, siempre se encuentra cosas interesantes.

BIBLIOGRAFÍA:

- Borges, Jorge Luis. "Kafka y sus precursores". *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé, 1960, pp. 145-148.
- Borges, Jorge Luis. "Guayaquil". *El informe de Brodie*. Buenos Aires: Emecé, 1970, pp. 109-124.
- Borges, Jorge Luis. "Un sueño eterno". *Textos recobrados 1956-1986*. Buenos Aires: Emecé, 2003, pp. 237-239.
- Brunner, José Joaquín. "Traditionalism and Modernity in Latin American Culture". In *Latin America Writes Back: Postmodernity in the Periphery*. Ed. Emil Volek. New York/London: Routledge, 2002, pp. 3-31.
- Carpentier, Alejo. "Prólogo". *El reino de este mundo*. La Habana: Ediciones Unión, 1964, pp. ix-xv.
- Čermák, Josef. "Reception and Censorship of Kafka's Work in the Czech Lands". In Juan Insúa, ed. *The City of K.*, pp. 184-191.
- Flores, Angel. "Magical Realism in Spanish American Fiction", 38.2 *Hispania* (mayo 1955), pp. 187-192.
- Insúa, Juan, ed. *The City of K. Franz Kafka and Prague*. Catálogo de la exposición en Barcelona y Nueva York. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània, 2002.
- Leal, Luis. "El realismo mágico en la literatura hispanoamericana", 153.4 *Cuadernos americanos* (julio-agosto 1967), pp. 230-235.
- Roh, Franz. "Realismo mágico: Problemas de la pintura europea más reciente", 48 *Revista de Occidente* (junio 1927), pp. 274-301.
- Rodríguez Monegal, Emir. "Realismo mágico versus literatura fantástica: un diálogo de sordos". In *Otros mundos otros fuegos: Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*. Memoria del XVI Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana. Ed. Donald A. Yates. Pittsburgh: Michigan State University, 1975, pp. 25-37.
- Rodríguez Monegal, Emir, ed. Jorge Luis Borges: *Ficcionario*. México: FCE, 1985.
- Volek, Emil. "Algunas reflexiones sobre *El siglo de las luces* y el arte narrativo de Alejo Carpentier", 74 *Casa de las Américas* (septiembre-octubre 1972), pp. 42-54. También abreviado en *E.V. Obra selecta*, pp. 21-36.
- Volek, Emil. "El realismo mágico entre la modernidad y la postmodernidad". *Literatura hispanoamericana entre la modernidad y la postmodernidad*. Cuadernos de Trabajo, 9. Bogotá: Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia, 1994,

- pp. 11–24. También en E.V., *Obra selecta*, pp. 223–245.
- Volek, Emil. “Jorge Luis Borges, ¿posmoderno?” In *Borges: Nuevas lecturas*. Ed. Juana Arancibia. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2001, pp. 89–104. También en E.V. *Obra selecta*, pp. 260–279.
- Volek, Emil. “From Argiropolis to Macondo: Latin American Intellectuals and the Task of Modernization”. In *Latin American Issues and Challenges*. Eds. Lara Nacimiento y Gustavo Sousa. Nueva York: Nova Science Publishers, 2009, pp. 49–79.
- Volek, Emil. *Obra selecta. Literatura cubana e hispanoamericana*. Valencia: Aduana Vieja, 2020.

