

Universidad de Tartu
Departamento de Filosofía
Estudios de la Lengua y Literatura Española

Elementos del realismo mágico en los cuentos cortos de
Julio Cortázar

Tesina de grado

Autora: Kaisa Kallikorm
Director: Jüri Talvet

Tartu 2014

Índice

Introducción.....	3
El realismo mágico: ¿qué es y cómo comenzó a ser?.....	3
¿Lo real maravilloso o el realismo mágico?.....	5
El Boom.....	9
La vida y los trabajos de Julio Cortázar.....	12
La teoría a partir de la narrativa mágico-realista latinoamericana.....	13
Aspectos mágico-realistas en los cuentos de Cortázar.....	17
“Carta a una señorita en París”.....	17
“Lejana”.....	20
“La casa tomada”.....	23
Conclusión.....	27
Resúme.....	29
Bibliografía.....	31

Introducción

El realismo mágico: ¿qué es y cómo comenzó a ser?

El realismo mágico es un fenómeno bien conocido en la literatura mundial. Se asocia principalmente con la prosa latinoamericana de la época posterior a la segunda guerra mundial. A pesar de que las obras de Julio Cortázar no son generalmente consideradas mágico-realistas, algunas contienen aspectos de este género. Dado que el espacio de esta tesina de grado es limitado, no fue posible analizar la entera colección de los cuentos de Cortázar. Por ende la autora de esta tesina analizó los siguientes cuentos cortos: “Carta a una señorita en París”, “Lejana” y “La casa tomada”, con el fin de encontrar y demostrar la existencia de elementos del realismo mágico en dichos cuentos.

Hasta el día de hoy el realismo mágico es un fenómeno difícil de interpretar. En principio el término fue utilizado por Franz Roh, un historiador, fotógrafo y crítico de arte Alemán, en su libro llamado *Nach-Expressionismus, magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei* en 1925 (*Postexpresionismo, realismo mágico. Problemas relacionados con la pintura europea más reciente*) en referencia a pinturas de Henri Rousseau. Sin embargo, hay diferencias en opiniones sobre este asunto. Según Fritz Schmalenbach, historiador de arte, el término que uso Roh al describir los cuadros de Rousseau era en realidad “magia de la objetividad” y no realismo mágico (Menton 2003: 209). Según Seymour Menton también hay indicios de que el término “realismo mágico” fue inventado por el pintor Heinrich Maria Davringhausen o por historiador de arte Gustav F. Hartlaub (Menton 2003:211). El libro de Menton, *Historia verdadera del realismo mágico*, continúa explorando las diversas pistas de la invención del término pero parece ser un asunto casi imposible de resolver.

Sin embargo, quien haya inventado el término no es tan importante como lo que éste significa. Desde el momento en que se fue utilizado por primera vez su significado ha cambiado junto con las características que lo describen. En las palabras de Seymour

Menton, Franz Roh describe el *Paisaje otoñal* de Haider: “*la sugerencia de un espacio sin aire, la vista simultánea de lo cercano y lejano, la presencia de una casi abstracción geométrica que se percibe en todo el paisaje junto con detalles minuciosos*”. Estas características más tarde se formaron en las principales características del realismo mágico en respecto al arte visual. (Menton 2003: 210)

Respecto a la literatura, Wendy Faris dijo “*Very briefly defined, magical realism combines realism and the fantastic so that the marvelous seems to grow organically within the ordinary, blurring the distinction between them.*” (Faris 2004: 1). Por lo tanto no es sorprendente que sea bastante difícil separar los elementos mágico-realistas de los fantásticos, pero esto se examinará con más detalle más adelante.

Es habitual que un término usado en una forma de arte, tarde o temprano, se adapte para utilizarse en una forma de arte distinto. Cómo y por qué el término del realismo mágico se trasladó de pinturas a la literatura, no está claro. Una de las posibles pistas tiene que ver con el libro de Franz Roh, mencionado antes, que fue traducido al español por Fernando Vela. Se publicó en la *Revista de Occidente* de José Ortega y Gasset como *Realismo mágico, postexpresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente*. (Menton 2003: 214). Ya que el término “realismo mágico” se destacaba en el título del ensayo de Roh, se puede argumentar que el término se quedaba grabado mejor en la memoria de la gente. Según Enrique Anderson Imbert, novelista, cuentista y crítico literario argentino, el término “realismo mágico” se hizo conocido en los rincones literarios de Argentina, ante todo, gracias a la edición española del libro de Roh.

“*La primera vez que lo oí aplicado a una novela fue en 1928, cuando mi amigo Aníbal Sánchez Reulet- de mi misma edad- me recomendó que leyera Les enfants terribles de Jean Cocteau: “puro realismo mágico”, me dijo. En el círculo de mis amistades, pues, se hablaba del “realismo mágico” de Jean Cocteau, G.K. Chesterton, Franz Kafka, Massimo Bontempelli, Benjamin Jarnés et al.*” Enrique Anderson Imbert (Menton 2003: 214)

Otra teoría de cómo el término del realismo mágico se extendió por los círculos literarios hispanoamericanos tiene que ver con la costumbre de los escritores latinoamericanos de viajar a Europa; principalmente a París y Berlín, donde vivieron y escribieron juntos. Muchos lo hicieron por razones políticas, después de haber sido exiliado de sus países, pero también hubo escritores que lo hicieron por placer. Se puede argumentar que ahí se influían unos a otros y que los movimientos artísticos locales también tuvieron efecto en sus trabajos. En el siglo 20, los movimientos artísticos que podrían haber influido a los escritores latinoamericanos que vivían en París, fueron el cubismo, el dadaísmo y el surrealismo. En Alemania podría haber sido el expresionismo.

La importancia de los rincones artísticos de los que vivían juntos en París y Berlín al desarrollo de la literatura latinoamericana lo explica Delgado:

“París era un verdadero laboratorio de experimentos estéticos cuando llegaron hasta allí los escritores hispanoamericanos. Cuestiones políticas de diversa índole y un sentido del peregrinaje artístico originado en la centuria anterior, acaba reuniendo en la década de los años 20 a los padres del realismo mágico”. (Delgado 2006: 14)

¿Lo real maravilloso o el realismo mágico?

La *Revista del Occidente* era bien conocida en toda América Latina, por lo tanto no es sorprendente que ahí es donde el término realismo mágico comenzó a difundirse, crecer y cambiar. Hasta el punto que muchos escritores latinoamericanos ya tenían sus propias teorías sobre qué era el realismo mágico, cuáles eran los rasgos más importantes de una obra mágico-realista y dónde trazar la línea entre el realismo mágico, lo real maravilloso y pura ficción. Según muchos de los autores hispanoamericanos el realismo mágico es un fenómeno profundamente arraigado en la cultura latinoamericana. Tomaron el término del realismo mágico de Franz Roh que les parecía tan familiar y lo transformaron en algo que únicamente se podría llamar el realismo mágico de América

Latina. Según José Manuel Camacho Delgado en su libro *Comentarios filológicos sobre el realismo mágico*, los padres de la nueva estética fueron el escritor cubano Alejo Carpentier (1904-1980) y el escritor guatemalteco Miguel Ángel Asturias (1899-1974) (Delgado 2006: 12).

Sin embargo, la confusión no termina ahí. Víctor Bravo indica en su libro *Magias y maravillas en el continente literario* que fue Arturo Uslar Pietri, junto a Carpentier, quienes dieron un nuevo uso al término del realismo mágico en el contexto de la literatura latinoamericana. Arturo Uslar Pietri describe su obra *El cuento venezolano* como una obra mágico-realista porque “*lo que vino a predominar en el cuento y a marcar su huella de una manera perdurable fue la consideración del hombre como misterio en medio de datos realistas. Una adivinación poética o una negación poética de la realidad. Lo que falta de otra palabra podrá llamarse un realismo mágico*” (Bravo 1995: 14).

En 1969 Arturo Uslar Pietri va aún más allá para aclarar el significado del término. Esta vez oponiéndolo al surrealismo: “*se piensa que hay elementos surrealistas en Asturias o en Carpentier. Pero también se advierte que hay una resurrección, en alguna manera misteriosa de las formas barrocas y... un peculiar modo de realismo que han dado en llamar realismo mágico*” (Bravo 1995: 15).

No obstante, como escribió Bravo, en los textos de Uslar Pietri hay muchas contradicciones que se han añadido a la ambigüedad continua del término: la falta de pautas concretas en respecto a cuáles autores y obras son del género de realismo mágico, la percepción de una realidad americana misteriosa e idealizada que parece que Europa persiste en mantener, la necesidad de separar las obras hispanoamericanas de las europeas, sin contradecir el hecho de que el género tiene su origen en Europa y, por último, la persistente asimilación con lo real maravilloso (Bravo 1995: 16).

Sobre todo Víctor Bravo no considera a Miguel Ángel Asturias como un fundador de la nueva estética, porque solo identifica el realismo mágico con sus propias obras. En declaraciones que hizo a Claude Couffon, hispanista y traductor, dijo: “*Mi realismo es*

mágico porque depende poco del sueño tal como lo concebían los surrealistas. Tal como los concebían también los mayas en sus textos sagrados” (Bravo 1995: 16).

Por supuesto, esta identificación no puede ser tomada en serio cuando el autor sólo tiene en cuenta su propia obra como la base. Según Horst Rogmann *“Sería muy difícil de precisar... de qué manera el autor podría compenetrarse con el modo de pensar y de sentir de los indígenas de su país, de tal suerte que esto lo capacitaría para convertirse en intérprete y portavoz, si no compartía ni su estilo de vida ni lo que podría llamarse su conciencia de clase, y sobre todo, si ni siquiera hablaba su idioma.”* (Bravo 1995: 29).

No obstante, tanto Uslar Pietri como Asturias reconocen que hay un punto de convergencia entre el surrealismo y el realismo mágico, como dijo Uslar Pietri: *“...hay una herencia mágica del mundo americano que se alía fácil, acaso espontáneamente, con ciertos refinados escamoteos o mixturas que inventó o creyó inventar el surrealismo”* (Bravo 1995: 15).

Aproximadamente al mismo tiempo, cuando fueron publicadas las declaraciones de Uslar Pietri respecto al realismo mágico, Alejo Carpentier declaró en el prólogo de su novela *El reino de este mundo* que lo real maravilloso es un género literario que sólo se podía usar en respecto a las obras de escritores latinoamericanos, porque el contexto cultural, histórico y geográfico de sus vidas les permitió transmitir un sentido de la magia o maravilla sin tener que poner el mundo al revés. Porque, según él, la historia de América Latina puede parecerle tan irreal a los extranjeros como para parecer mágico. *“La sensación de lo maravilloso presupone fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos. ¿Pero que es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso?”* (Menton 2003: 163). Lo que habían hecho los escritores europeos y muchos escritores americanos europeizados – en su opinión – era *“inventar situaciones extrañas, inusitadas y hasta imposibles.”* (Menton 2003: 163).

Según él, las obras de eventos sobrenaturales, escritas por novelistas europeos son de un género que debería ser llamado 'literatura maravillosa'. Si surgiese la necesidad de

nombrar el género literario de estética mágico-realista, según Carpentier, es mejor usar el término realismo mágico en lugar de 'lo real maravilloso' porque el primero abarca más que sólo la literatura de esta época de América Latina (Menton 2003:163).

La crítica literaria Biruté Ciplijauskaitė parece haber estado de acuerdo con Carpentier en este asunto. Confirmó en uno de sus artículos escrito en 1979 que la esencia de una obra del género real maravilloso puede emerger en países *“que conservan una fuerte tradición folclórica ligada inseparablemente con la vida rural, donde la sociedad todavía no es ni totalmente racional ni realista, pero que ha mantenido viva la condición básica señalada por Carpentier: la fe que no exige pruebas”* (Menton 2003: 163).

No obstante, Uslar Pietri terminó diciendo que el realismo mágico era *“una condición peculiar del mundo americano que no era posible reducir a ningún modelo europeo”* (Bravo 1995:15). En este punto en el tiempo, parece que tanto Uslar como Carpentier han llegado a la misma conclusión cuando se trata de describir dos conceptos que deben ser notablemente diferentes entre sí. Por lo tanto, una vez más, se observa que los años de ambigüedad en la formación de una descripción uniforme del realismo mágico han terminado con escritores y críticos literarios lanzando definiciones contradictorias o se han quedado completamente sin palabras.

Un ejemplo de un elemento maravilloso de la cultura latinoamericana, en especial de México, es el Día de los Muertos que ha sido celebrado por los últimos 3000 años. Es una celebración designada para honrar los antepasados difuntos con rituales que representaban la muerte y el renacimiento. Se origina de los tiempos de los indígenas de Mesoamérica, como los Aztecas, Mayas, Purépechas, Nahuas y Totonacas. Los indígenas conservaban los cráneos de sus antepasados y los mostraban en los rituales, presididos por el dios Mictecacihuatl. El Día de los Muertos todavía se lleva a cabo y es un gran parte de la cultura Mexicana (<http://diadelosmuertos.yaia.com/historia.html>). Hasta el día de hoy ha sobrevivido la idea de que las almas de los antepasados difuntos visitan a sus familiares durante este día. Esto se refleja en la novela mágico-realista

Pedro Páramo del escritor mexicano Juan Rulfo, donde en un pueblo remoto solo viven las almas de los difuntos que vivían allí.

El Boom

El boom fue el movimiento modernista de los autores hispanoamericanos de los años 60s y 70s, que trataron de romper las tradiciones literarias de su tiempo y buscaban nuevos modos de autoexpresión. El nombre viene de la amplia selección de obras de un género literario imprevisto de autores jóvenes provinieron de Latinoamérica que convirtieron mundialmente famosos en tan corto periodo de tiempo. El nombre que empezó a usarse y que abarcaba la ficción de este período fue la 'nueva novela'. Los experimentos de la nueva novela se basaron en el uso inesperado de tiempo y estructura en las tramas. (Bowers 2004: 34)

Los autores más notables de la década de “El Boom” fueron Gabriel García Márquez de Colombia, Mario Vargas Llosa de Perú, Julio Cortázar de Argentina y Carlos Fuentes de México. Sin embargo, esto no quiere decir que no hubo novelistas estimados en América Latina antes de este tiempo que emplearon el género del realismo mágico. Entre ellos hubo el ya mencionado Juan Rulfo con su novela corta *Pedro Páramo* (1955) y la colección de cuentos cortos *El Llano en llamas* (1953).

Durante el período de “El Boom” se publicó la novela de Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad* (1967), que fue considerado el punto de inflexión de la nueva novela. Según Bowers, el enfoque de la nueva novela se trasladó de lo experimental hacia “*la ficción que fue política y socialmente motivada, sobre todo en tratar con el folclore y el pueblo, pero sin embargo, también incluyendo técnicas experimentales.*” (Bowers 2004: 39). Se puede decir que este cambio se debió al aire de agitación política de la época en América Latina.

Sin embargo, *Cien años de soledad* es una novela de género del realismo mágico, pero la interconexión de los términos 'nueva novela' y realismo mágico, y la creciente

popularidad del último, dio lugar a aún más debate entre los críticos en cuanto al contenido del realismo mágico. Para entonces ya había una variedad muy amplia de obras con características muy distintas que se consideraban mágico-realistas. Por ejemplo, las obras de Carpentier del inicio del movimiento de realismo mágico, en comparación con las obras de Márquez, de la época de El Boom.

Según Bowers, las obras de Carpentier son principalmente realistas con algunos sucesos mágicos que sorprenden tanto a los personajes como al lector. Por ejemplo, un rebelde esclavo que escapó volando, sorprendiendo a todos los que lo presenciaron (Bowers 2004: 39). En cambio, en las obras de Márquez los acontecimientos mágicos son vistos como sucesos ordinarios de la vida cotidiana y se explican a detalle hasta que parecen realistas. Por ejemplo, un sacerdote que puede levitar después de beber chocolate caliente. Según la crítica Amaryll Chanady, la magia en obras mágico-realistas tiene que ser presentada en una cuestión de hecho para retratar la cotidianidad de la situación y el hecho de que el suceso no es extraño ni para los personajes ni para el narrador.

“In contrast to the fantastic, the supernatural in magical realism does not disconcert the reader, and this is the fundamental difference between the two modes. The same phenomena that are portrayed as problematic by the author of a fantastic narrative are presented in a matter-of-fact manner by the magical realist.”

Amaryll Chanady (Bowers 2004: 26)

Por ende, solo las obras de Márquez pueden ser considerados como mágico-realistas. Sin embargo, las obras de Carpentier tienen otros aspectos que pueden confirmar su pertenencia al género. Por ejemplo, el tema de la impotencia de individuos ante el poder político y social de la sociedad en la que viven, que resultó ser un tema muy común en la literatura de países postcoloniales (Bowers 2004: 33). Según esta declaración la obra de Carpentier aún debe ser considerada como parte del género de realismo mágico.

Por todas estas razones, el congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana de 1973 fue exclusivamente dedicado a resolver el problema de una

vez por todas. No obstante, no consiguieron solucionarlo a pesar de que, según las recolecciones de Seymour Menton, *„se leyeron muchas ponencias y discutieron con vehemencia y hasta que Emir Rodríguez Monegal abogó por la eliminación total del término debido al „diálogo de sordos“entre los colegas.“* (Menton 2003: 15). Por lo tanto, la confusión y discusión sobre el tema continúa hasta el día de hoy.

La vida y los trabajos de Julio Cortázar

Julio Cortázar (1914-1984) era un famoso escritor argentino que estaba en el epicentro del fenómeno literario “Boom Latinoamericano” gracias a su novela *Rayuela* (1963) junto con otros famosos escritores como Gabriel García Márquez con *Cien Años de Soledad*, Carlos Fuentes con *La muerte de Artemio Cruz*, Mario Vargas Llosa con *La ciudad y los perros*, entre otros.

Julio Cortázar nació en Bruselas y vivió en Europa con sus padres hasta el fin de la Primera Guerra Mundial, cuando volvieron a Argentina. Cortázar se quedó ahí hasta el año 1951 después de cual decidió mudarse a Paris debido a su oposición al régimen de Perón en Argentina. Cortázar visitaba Argentina con regularidad hasta que fue oficialmente exiliado por la junta Argentina a principios de los setenta a causa de algunos de sus cuentos cortos.

Cortázar trabajó como profesor de la literatura francesa en la Universidad de Cuyo, Mendoza en 1944-1945 donde sus cursos de literatura se centraban en Rimbaud, Mallarmé y Keats. Elecciones comprensibles, ya que sus propias obras fueron fuertemente influenciadas por el surrealismo.

Julio Cortázar es bien conocido como novelista, cuentista y ensayista. No obstante, también publicó teatro, poesía, literatura documental y libros misceláneos.

La mayor parte de sus obras son de género surrealista con ocasionales elementos del realismo mágico.

La teoría a partir de la narrativa mágico-realista latinoamericana

Antes de analizar los cuentos, se debe volver a la parte teórica del realismo mágico para aclarar cuáles son los rasgos principales del realismo mágico que son derivadas del realismo mágico de América Latina.

Según Wendy B. Faris las cinco características principales son las siguientes:

1. El texto contiene un elemento irreducible de la magia.

Esto es algo que no se puede explicar según la lógica o el conocimiento familiar. Es cuando el narrador relata acontecimientos mágicos y sobrenaturales sin expresar sorpresa. Los relata como sucesos ordinarios (Faris 2004: 7).

2. Las descripciones en el realismo mágico detallan una fuerte presencia del mundo fenoménico.

Mediante el uso de detalles mágicos – una técnica del género examinado en más detalle más adelante – hay una fuerte presencia del mundo fenoménico en las obras del realismo mágico (Faris 2004: 14).

3. El lector puede experimentar algunas dudas inquietantes en el esfuerzo de reconciliar dos interpretaciones contradictorias de los acontecimientos.

El lector puede experimentar más o menos duda en el esfuerzo de reconciliar dos interpretaciones contradictorias de los acontecimientos, dependiendo de su contexto cultural, sus creencias personales y las tradiciones narrativas con las que está acostumbrado (Faris 2004: 17). Por ejemplo, es más fácil para un lector creer los sucesos mágicos sin duda y aceptarlos como un elemento irreducible de la magia, si ha crecido en una sociedad con las mismas tradiciones narrativas como el escritor de la obra. Si las sociedades en las que han crecido tienen tradiciones narrativas y creencias muy distintas, el lector puede desatender cualquier elemento irreducible de la magia como una exageración o alucinación de los personajes o el narrador o bien como un milagro.

4. La narrativa combina diferentes esferas.

Se refiere a la superposición de la esfera/mundo cotidiana en que vivimos y la esfera/mundo sobrenatural, donde las leyes de la naturaleza no siempre se aplican. En obras mágico-realistas muchas veces los mundos antiguos y modernos se mezclan. Esto también se aplica al siguiente punto (Faris 2004: 21).

5. El realismo mágico perturba las ideas recibidas sobre el tiempo, el espacio y la identidad.

Por ejemplo, este extracto de *Cien años de soledad* donde hay una habitación donde “*siempre era marzo y siempre era lunes*” perturba la idea recibida del tiempo (Faris 2004: 23). En “Axolotl” de Cortázar la idea recibida del espacio se perturba cuando, después de semanas de ir a ver los ajolotes en el acuario, el narrador se convierte en ajolote, y el ajolote se convierte en el narrador (Faris 2004: 23). La idea de la identidad se perturba en “Una flor amarilla” de Cortázar cuando un hombre viejo encuentra a una versión más joven de sí mismo, alguien que sólo debe haber nacido una vez que él había muerto.

(Faris 2004: 7-27)

Según Wendy B. Faris, se utilizan las siguientes técnicas para transmitir las características ya nombradas:

Detalles mágicos

Una manera de transmitir la esencia de un elemento irreducible de la magia a través de un cuento, es mediante el uso de lo que Faris llama detalles mágicos. Este término incluye tanto el uso de una multitud de detalles que parecen irreales utilizados para relatar un suceso sobrenatural y el uso de detalles realistas muy precisos (Faris 2004: 90). Estos últimos distinguen el acontecimiento mágico de pura fantasía y lo arraigan en un mundo de realismo mágico. Por ejemplo, como el hilo de sangre de José Arcadio Buendía en *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, que “*atravesó la sala de visitas pegado a las paredes para no manchar los tapices*” es un ejemplo de detalles irreales y luego “*pasó sin ser visto por debajo de la silla de Amaranta que daba una*

lección de aritmética a Aureliano José” es un ejemplo de detalles más realistas (Faris 2004:91).

Narradores ingenuos

Los detalles mágicos son a menudo acompañados por un narrador ingenuo. Como los niños, rara vez se cuestionan los sucesos mágicos de cuentos (Faris 2004: 94). Por esto Faris usa el término de 'narrador ingenuo'. A veces los narradores comunican la sorpresa o incredulidad de los personajes, pero ellos mismos relatan todo tipo de acontecimientos mágicos sin dudarlos. Por otro lado, esto puede provocar duda en el lector pues no sabrán si deberían creerle a los personajes o al narrador (Faris 2004: 96).

Espacios y tiempos indeterminados

En textos mágico-realistas el espacio y tiempo pueden ser indeterminados (Faris 2004:97). A veces el pasado y el presente se mezclan y produce confusión en el lector. La “Continuidad de los parques” de Cortázar empieza con la descripción de una persona preparándose para leer los últimos capítulos de su novela favorita en su salón, “*arrellenado en su sillón favorito*” de “*terciopelo verde*” (Cortázar 1994: 291). Los últimos capítulos cuentan la historia de la reunión de una mujer con su amante. Después de la reunión, la mujer corre al norte, en la dirección opuesta, y el hombre corre hacia la casa. Con “*la sangre galopando en sus oídos*” (Cortázar 1994: 292) el hombre se acuerda de las palabras de la mujer describiendo la casa. Llega al salón correcto, “*La puerta del salón, y entonces el puñal en la mano, la luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela.*” (Cortázar 1994: 292). En este cuento lo que produce confusión en el lector es la superposición de las dos historias y realidades.

Óptica onírica

Varias obras del realismo mágico pertenecen a lo que Faris se llama realismo mágico alucinatorio. Son obras en que es difícil separar “*eventos que han sucedido, han sido imaginados o soñados*”. Es difícil saber si se trata de un elemento irreducible de la magia o simplemente de una visión soñada o alucinatoria (Faris 2004:100).

Gaston Bachelard lo llamó la óptica onírica. La óptica onírica da a un texto realista mágico una calidad de ensueño. Las personas y situaciones se pueden multiplicar, el narrador puede ver todos los diferentes resultados de una decisión, también los resultados de las decisiones que no fueron tomadas, etcétera. (Faris 2004:100) Pero los acontecimientos mágicos nunca se presentan en forma de sueños. La diferencia entre las descripciones de sueños en el surrealismo y la calidad de ensueño de una obra magicorrealista alucinatoria, es que los sueños en obras surrealistas no se aventuran fuera del mente del personaje que está soñando. El personaje puede tener dudas sobre si era un sueño o realidad, pero el suceso no va a ser experimentado ni por los otros personajes ni por el narrador (Faris 2004:104).

Aspectos mágico-realistas en los cuentos de Cortázar

“Carta a una señorita en París”

“Carta a una señorita en París” es un cuento melancólico escrito en forma de una carta. La carta está dedicada a una tal Andrée. Está escrito en tiempo presente y gracias al carácter íntimo y revelador de esta carta, el lector llega a conocer bien al escritor en poco tiempo.

En el principio puede parecer que Andrée es la novia y el escritor quiere confesarle que no quería vivir en su casa, pero pronto queda claro que Andrée es solo una amiga que le ofrecía su casa para que el escritor pudiera vivir ahí cuando ella estaba viajando.

La confusión al principio se debe a que el escritor describe cómo se siente, como si estuviera invadiendo su casa, donde todo está en su sitio como una reflexión de su alma.

La forma en que describe el departamento de Andrée con *“aquí los libros”, “allí los almohadones verdes”, “un perfume, un sonido, un crecer de plantas, una fotografía del amigo muerto, ritual de bandejas con té y tenacillas de azúcar...”* (Cortázar 1994: 112) denota que el escritor de la carta está abrumado por la cantidad de cosas que están justo en su sitio e indican que no les puede mover sin *“que un sentimiento de ultraje y desafío me pase por los ojos como un bando de gorriones”*(Cortázar 1994: 112). El frecuente uso de una cadena de adjetivos, separados por comas al describir el departamento acelera el ritmo del cuento que también refleja la creciente agonía o frustración del escritor, aunque el relato de las cosas en el departamento parece un poema fluido y hermoso. Por lo tanto, el problema no está en el diseño de la vivienda, sino más bien en cómo él se siente un intruso en un lugar tan hermoso.

El elemento de magia se esconde en la creación de otro universo, donde las cosas tienen almas y su relación con el lugar donde se sitúan y las otras cosas más cercanas pueden ser comparadas con los mismos aspectos de la vida de una persona. La magia se retrata

en la personificación de las cosas: *“Mover esa tacita altera el juego de relaciones de toda la casa, de cada objeto con otro, de cada momento de su alma con el alma entera de la casa y su habitante lejana”* (Cortázar 1994: 112).

Ya que los cuentos cortos son muy concisos, es habitual ser enfrentado por un problema en las primeras líneas que produce más preguntas que respuestas. *“Andrée, yo no quería venirme a vivir a su departamento de la calle Suipacha. No tanto por los conejitos...”* (Cortázar 1994: 112). Es una cosa extraña decir esto, pero no se presta mucha más atención al hecho al principio. Puede ser que no le gustan los animales al escritor. En cambio, el momento en que el escritor confiesa que *“justo entre el primero y segundo piso sentí que iba a vomitar un conejito”* (Cortázar 1994: 113), se produce un aire de extrañeza.

Un aspecto del realismo mágico es que el lector no puede trazar la línea entre lo que es una metáfora o una realidad en el contexto del cuento. En este caso *“vomitar un conejito”* (Cortázar 1994: 113) puede representar el sentido de que va a decir algo inadecuado y meter la pata. Pero el momento en que empieza a describir como *“cuando siento que voy a vomitar un conejito me pongo dos dedos en la boca como una pinza abierta, y espero a sentir en la garganta la pelusa tibia que sube como una efervescencia de sal de frutas”* (Cortázar 1994: 113), ya es aparente que estamos en una realidad distinta a lo normal, en una realidad donde es posible vomitar conejos. La cantidad de detalles tan precisos es lo que da la credibilidad al acontecimiento mágico en los ojos del lector.

No obstante, incluso en este contexto mágico-realista, parece que vomitar conejitos no es un acontecimiento corriente, porque el escritor repite, justificándose, que no se lo reproche y que *“no es razón para que uno tenga que avergonzarse y estar aislado y andar callándose”* (Cortázar 1994: 113). Parece ser una cuestión de vergüenza para él. Ya que el escritor de la carta parece ser, a su propio conocimiento, la única persona que vomita conejitos, el cuento entero no puede ser considerado del género realismo mágico. Sin embargo, el acto de vomitar conejitos es un elemento mágico realista. Sobre todo porque ha simplemente aceptado el hecho de que vomita conejitos de vez en

cuando, sin haber buscado explicaciones de por qué sucede.

Una deducción razonable podría ser que odia a los conejitos, pero en el siguiente párrafo les describe con ternura. Partes de esta descripción son de un estilo usado a menudo en libros infantiles, hay mucha repetición de palabras que forman el ritmo que parece a un canto. *“El conejito parece contento, es un conejito normal y perfecto, sólo que muy pequeño, pequeño como un conejito de chocolate pero blanco y enteramente un conejito.”* (Cortázar 1994: 113)

Sin embargo, el acto de vomitar conejitos le molesta. Es como un presagio de su estancia en este departamento, sobre todo desde que ha comenzado a vomitar conejitos con mayor frecuencia. Antes sabía que cada cinco o seis semanas vomitaba uno, pero desde que se mudó al departamento de Andrée vomitaba diez en un tiempo corto. Como dice en su carta *“Sembraba trébol en el balcón de mi otra casa, vomitaba un conejito, lo ponía en el trébol y al cabo de un mes, cuando sospechaba que de un momento a otro... entonces regalaba el conejo ya crecido a la señora de Molina, que creía en un hobby y se callaba”* (Cortázar 1994: 113). Este vómito de conejitos comenzó a interferir con su vida diaria y se salió de control.

Al final del cuento cuando los conejitos han ya destruido la casa de Andrée, el lector sospecha que en este momento, como ya no lo puede esconder, va a buscar ayuda. Sin embargo, el fin es abrupto y chocante. Es semejante a las películas donde no muestran la escena sangrienta, pero es claro que alguien acaba de morir. *“No creo que les sea difícil juntar once conejitos salpicados sobre los adoquines, tal vez ni se fijen en ellos, atareados con el otro cuerpo que conviene llevarse pronto, antes de que pasen los primeros colegiales”* (Cortázar 1994: 118). Sin embargo, como es costumbre en un texto mágico-realista, el lector se deja en suspenso, preguntándose qué sucedió realmente.

“Lejana”

El cuento está escrito en forma diario, perteneciente a Alina Reyes. En la primera entrada del diario, la narradora, Alina, llega a casa después de un largo día y está preparándose para ir a dormir. El primer indicio de que tiene problemas para dormir es cuando escribe *„Así paso horas: de cuatro, de tres y dos, y más tarde palíndromas. Los fáciles, salta Lenin el Atlas; amigo, no gima; los más difíciles y hermosos, átate, demoniaco Caín o me delata; Anás usó tu auto Susana. O los preciosos anagramas: Salvador Dalí, Avida Dollars; Alina Reyes, es la reina y... Tan hermoso, éste, porque abre un camino, porque no concluye. Porque la reina y...”* (Cortázar 1994: 119).

Pero el último anagrama la pone nerviosa. El anagrama *„es la reina y...”* (Cortázar 1994: 119) abre un camino a otra mujer, otra Alina Reyes, que la siente cuando está durmiendo y la odia. *„A esa que es Alina Reyes pero no la reina del anagrama; que será cualquier cosa, mendiga en Budapest, pupila de mala casa en Jujuy o sirvienta en Quetzaltenango, cualquier lado lejos y no reina”* (Cortázar 1994: 119). Pero, como más tarde se revela, la odia solo porque puede sentir su dolor y desesperación y lo siente más fuerte cuando ella misma, Alina, se siente más feliz. Como Alina no busca explicaciones del por qué siente la otra mujer, el hecho se convierte en el elemento irreducible de la magia. No comparte su problema con nadie y por esta razón el lector no puede obtener otro punto de vista sobre el asunto. Por lo tanto, lo único que pueden hacer es creerle a Alina o desatender todo lo que escribe en su diario como alucinaciones, en cuyo caso todos los elementos del realismo mágico pasarán desapercibidos por el lector.

Como se mencionó anteriormente, en las obras del realismo mágico no hay descripciones de sueños. Si un acontecimiento mágico ocurre en un sueño, no es una obra mágico-realista. Por esta razón se puede argumentar que como Alina sintió la otra mujer mientras dormía, el hecho no puede ser considerado como un elemento

irreducible de la magia. Sin embargo, conforme avanza el cuento, hay más y más evidencia de que Alina puede sentir la otra mujer incluso cuando está despierta. “*Me digo: «Ahora estoy cruzando un puente helado, ahora la nieve me entra por los zapatos rotos».* No es que sienta nada. Sé solamente que es así, que en algún lado cruzo un puente en el instante mismo (pero no sé si es el instante mismo) en que el chico de los Rivas me acepta el té y pone su mejor cara de tarado.” (Cortázar 1994: 120). Pero esta confusión que se despierta en el lector, de no saber si Alina está simplemente soñando despierta o está alucinando, significa que el cuento incluso llena los criterios de la óptica onírica y puede ser categorizado como un cuento perteneciente al género de realismo mágico alucinatorio.

Lo que parece molestar a Alina más es cuando obtiene una mala sensación de la otra mujer, la otra Alina, la lejana. Esto ocurre a menudo cuando ella misma está muy feliz. O puede ser que sea al revés. Alina se siente culpable por ser feliz cuando sabe que alguien está pegando a la lejana y que nadie la ama. “*Nora se quedó anoche como tonta, dijo: «¿Pero qué te pasa?».* Le pasaba a aquella, a mí tan lejos. Algo horrible debió pasarle, le pegaban o se sentía enferma y justamente cuando Nora iba a cantar a Fauré y yo en el piano, mirándolo tan feliz a Luis María acodado en la cola que le hacía como un marco, él mirándome contento con cara de perrito, esperando oír los arpegios, los dos tan cerca y tan queriéndonos. Así es peor, cuando conozco algo nuevo sobre ella y justo estoy bailando con Luis María, besándolo o solamente cerca de Luis María.” (Cortázar 1994: 120). Ya que esta conexión sensorial entre Alina y la otra mujer, la lejana, la asusta, disminuye la magia de la conexión. Sin embargo, con el paso del tiempo, Alina se acostumbra más y más a esta extraña situación y está cada vez más segura de la existencia de la lejana. Ya no piensa que está simplemente volviéndose loca. Por lo tanto, el elemento de magia está restaurado.

Está claro que la situación le molesta mucho. En este aspecto el tono del cuento es muy parecido a la *Carta a una señorita en París*. Aunque dice que odia a la lejana, Alina siente que tiene que hacer algo para ayudarla. A menudo recibe sensaciones de frío y miedo y puede ser que por esta razón Alina piensa que la lejana vive en Budapest. Pero

más tarde, en la entrada del 28 de enero, Alina describe Budapest en detalle, con los nombres de diferentes lugares. *“Pensé una cosa curiosa. Llegaba a la terrible ciudad y era de tarde, tarde verdosa y ácuea como no son nunca las tardes si no se las ayuda pensándolas. Por el lado de la Dobrina Stana, en la perspectiva Skorda, caballos erizados de estalagmitas y polizontes rígidos, hogazas humeantes y flecos de viento ensoberbeciendo las ventanas Andar por la Dobrina con paso de turista, el mapa en el bolsillo de mi sastre azul (con ese frío y dejarme el abrigo en el Burglos), hasta una plaza contra el río, casi en encima del río tronante de hielos rotos y barcazas y algún martín pescador que allá se llamará sbunáia tjéno o algo peor”* (Cortázar 1994: 122).

Mediante el uso de lo que Faris llamó detalles mágicos, la conexión entre la lejana y Alina parece más real y creíble al lector. En la cita anterior, hay muchos detalles muy precisos y realistas, describiendo Budapest. A pesar de que no hay ningún acontecimiento mágico en esta cita, la idea principal del cuento, el elemento irreducible de la magia, ya está más arraigada en el realismo. A través de este punto es más fácil creer las sensaciones de Alina y que realmente tiene una conexión sensorial con la lejana.

Las entradas del diario terminan con el matrimonio de Alina y Luis María, planeando su luna de miel en Budapest. *“Y sin embargo, ya que cerraré este diario, porque una o se casa o escribe un diario, las dos cosas no marchan juntas -Ya ahora no me gusta salirme de él sin decir esto con alegría de esperanza, con esperanza de alegría.”* (Cortázar 1994: 124). Alina tenía grandes expectativas de que encontraría a la lejana en un puente de Budapest y todo lo que tomaría para que ella fuera feliz era el apoyo de la mano de Alina en su hombro y *“se sumará a mi zona iluminada, más bella y cierta”* (Cortázar 1994: 124).

El resto del cuento es contado por un narrador. Habla de la luna de miel de Alina y su marido, que se divorcian dos meses después. Alina pasó la luna de miel caminando rápido por la ciudad, cambiando constantemente de dirección, como si buscara algo. Finalmente la encontró, sobre el puente. Se miraron mutuamente y se reconocieron. Sin

pensarlo se abrazaron y *“le pareció que dulcemente una de las dos lloraba. Debía ser ella porque sintió mojadas las mejillas, y el pómulo mismo doliéndole como si tuviera allí un golpe. También el cuello, y de pronto los hombros, agobiados por fatigas incontables. Al abrir los ojos (tal vez gritaba ya) vio que se habían separado. Ahora sí gritó. De frío, porque la nieve le estaba entrando por los zapatos rotos, porque yéndose camino de la plaza iba Alina Reyes lindísima en su sastré gris, el pelo un poco suelto contra el viento, sin dar vuelta la cara y yéndose.”* (Cortázar 1994: 125).

El fin del cuento es impactante, como de costumbre en las obras de Cortázar. Deja el lector con más preguntas que respuestas. Puede ser que las dos mujeres cambiaron cuerpos a través del abrazo, o la lejana simplemente imaginó la vida de Alina Reyes, no al revés. El cuento termina con un acantilado que permite a cada lector a interpretar el final del cuento en una manera distinta. Sin embargo, ya que uno de los personajes está conmocionado por su cambio de paradigma, el final no puede ser considerado como mágico realista. Pero la idea principal del cuento, de dos mujeres que comparten una conexión sensorial sin haberse jamás conocido, se puede clasificar como perteneciente al realismo mágico.

“La casa tomada”

Es un cuento de un hermano y una hermana de más o menos cuarenta años de edad, que viven en una casa grande y vacía que pertenecía a su familia desde hace décadas. La hermana, Irene, rechazó algunos potenciales pretendientes sin causa aparente y la novia del hermano murió antes de que tuvieran la posibilidad de comprometerse. El narrador del cuento es el hermano, que describe su vida cotidiana al detalle. Como no tienen que trabajar para ganarse la vida, Irene pasa su tiempo tejiendo y el hermano lee y relee libros.

La casa es suficientemente grande para que ocho personas vivan juntas sin tener que verse diario. Pero por alguna razón Irene y su hermano solo viven en una pequeña parte de la casa, separada del resto por una puerta de roble macizo y solo visitan el resto de la casa para limpiarla. A veces les parece como si la casa fuese la razón por la que no vivieron sus vidas al máximo *“Entramos en los cuarenta años con la inexpresada idea de que el nuestro, simple y silencioso matrimonio de hermanos, era necesaria clausura de la genealogía asentada por nuestros bisabuelos en nuestra casa... A veces llegábamos a creer que era ella la que no nos dejó casarnos”* (Cortázar 1994: 107).

A pesar de que no se menciona, parecen sentirse atrapados por la obligación de mantener la casa pero al mismo tiempo, con la duda de si deben hacer algo. La personificación de la casa la hace un tercer personaje del cuento. Cortázar describe esta casa en la misma manera que describió la casa de Andrée en el cuento anterior, como si tuviera un alma. La casa es como un pariente viejo y cansado, que necesita que alguien la cuide.

Los hermanos viven una vida tranquila y rutinaria, sin ningún tipo de emoción o sorpresas. Hasta una noche cuando el hermano va a la cocina para preparar el mate. *“Fui por el pasillo hasta enfrentar la entornada puerta de roble, y daba la vuelta al codo que llevaba a la cocina cuando escuché algo en el comedor o en la biblioteca. El sonido venía impreciso y sordo, como un volcarse de silla sobre la alfombra o un ahogado susurro de conversación.”* (Cortázar 1994: 108)

Después de lo cual regresó corriendo a la habitación de Irene para más seguridad. Le dije lo que escuchó y aunque ella se espantó, la situación no parecía sorprenderla. Decidieron no andar en el otro lado de la casa, el lado tomado, detrás de la puerta de roble. Hasta este momento el cuento solo contenía descripciones realistas, pero los sonidos que provenían del otro lado de la puerta, añadían un elemento de misterio. Las acciones del hermano parecen un poco infantiles cuando al oír ruidos del otro lado de la puerta, en vez de examinar de donde vienen, cierra la puerta con una llave y regresa

corriendo a la habitación de su hermana. Creer que hay algo grande y aterrador detrás de la puerta y no tener el coraje de examinarlo es lo que harían los niños. Por tal razón hay motivos para categorizar el narrador como un narrador ingenuo.

El hermano describe como en los primeros días después de la invasión de la casa siguieron recordando con tristeza las cosas que habían quedado en el otro lado de la puerta. Pero que una de las ventajas era que no tenían tantas habitaciones para limpiar. *“Lo pensamos bien, y se decidió esto: mientras yo preparaba el almuerzo, Irene cocinaría platos para comer fríos de noche. Nos alegramos porque siempre resultaba molesto tener que abandonar los dormitorios al atardecer y ponerse a cocinar.”* (Cortázar 1994: 109). Así que no les costó mucho adaptarse a la nueva rutina en la parte pequeña de la casa. Encontraron más maneras de entretenerse y *“estábamos bien, y poco a poco empezábamos a no pensar. Se puede vivir sin pensar.”* (Cortázar 1994: 110).

Sin embargo, la situación aumentaba aún más. Molestado por el peligro desconocido al otro lado de la puerta, tanto Irene como el hermano tienen dificultades para dormir por las noches. Aunque duermen en habitaciones separadas por la sala de estar, el hermano puede oír a Irene hablando en sus sueños e Irene no puede dormir porque el hermano tiene sueños inquietos y siempre echa las mantas por la noche. *“Nos oíamos respirar, toser, presentíamos el ademán que conduce a la llave del velador, los mutuos y frecuentes insomnios.”* (Cortázar 1994: 110). A pesar de que es posible oír sonidos muy suaves durante la noche, parece que oían más de lo normal. También el acto de acudir hacia el interruptor de luces a la misma vez añade magia a la nueva situación en la casa que antes parecía inmutable y aburrida.

Ya que nunca cambió nada en la casa, el mismo acto produjo las mismas consecuencias. Antes de la invasión el hermano había ido a la cocina para preparar mate antes de ir a dormir porque tenía sed, esta vez iba a la cocina para coger un vaso de agua por la

misma razón. Camino a la cocina escuchó ruidos nuevamente, pero esta vez los ruidos no vinieron del otro lado de la puerta masiva, sino desde la cocina, o bien el baño. Sin mirarse uno al otro, corrieron hacia la puerta principal y salieron de la casa.

“Antes de alejarnos tuve lástima, cerré bien la puerta de entrada y tiré la llave a la alcantarilla. No fuese que a algún pobre diablo se le ocurriera robar y se metiera en la casa, a esa hora y con la casa tomada.” (Cortázar 1994: 111)

Ya que la casa fue descrita como un ser vivo con alma, se puede decir que la casa era una de las personajes del cuento. Una pariente vieja de los hermanos que necesitaba que alguien la cuidara y que envejeció visiblemente cada día, con las cosas recogiendo polvo. O bien, representaba el futuro que deparaba de los hermanos si no hubiesen dejado la casa jamás. Puede ser que la casa intentó deshacerse de ellos. El cuento también podría ser representativo de los tiempos de inestabilidad política en Argentina durante los años de 1943-1946, en la época de la revolución del 1943, cuando el cuento fue escrito. Durante tiempos de inestabilidad política siempre hay un malestar entre los ciudadanos y pueden sentir, como los hermanos en el cuento, cómo alguien les está ahuyentando de su país, o como en el caso del cuento, de su casa. La idea principal del cuento puede incluso ser más personal, puede representar los sentimientos de Cortázar cuando se acercaba a ser exiliado de su país.

Conclusión

Las artes, ya sea artes visuales, artes escénicas, artes musicales o artes literarias, son difíciles de categorizar ya que rara vez una forma de arte comienza con alguien pensando en qué es lo que quieren transmitir y cómo exactamente deben hacerlo, dado que el arte no es una ciencia exacta y tampoco es una pintura por números. Dado que la expresión artística es muy individual, es muy difícil recoger obras de diferentes autores y formar, a base de ello, una categoría artística integral con características muy precisas.

Como las diferentes fases de la creatividad no se pueden explicar, no es sorprendente que el realismo mágico, que comenzó como un término usado exclusivamente con respecto a las artes visuales, se transformó en un género literario y nadie realmente sabe cómo sucedió. Puede ser que la persona que leyó estos libros se dio cuenta que estaba imaginando escenas e imágenes parecidos a cuadros que ya habían sido categorizados como cuadros mágico-realistas y empezó a usar el término en relación a las obras literarias.

Sin embargo, es ampliamente conocido que el término realismo mágico en respecto a obras literarias ha siempre sido, y continúa siendo, muy impreciso y ambiguo. Casi todos los críticos tienen sus propios criterios de lo que constituye y lo que no constituye el realismo mágico, y el debate no muestra señales de concluir pronto. Sin embargo, muchos de los críticos se refieren a las teorías literarias de Wendy Faris. Por lo tanto, sus teorías fueron utilizadas como la base para el análisis de los cuentos cortos de Cortázar en esta tesina.

Como ya se ha mencionado en la tesina, decidiendo lo que es un elemento del realismo mágico y lo que no lo es, depende del contexto cultural, las creencias personales y las tradiciones narrativas con las que ha crecido y está acostumbrada la persona que las está analizando. Es muy difícil conseguir un acuerdo entre críticos, pero por esta razón, es aún más difícil conseguir un acuerdo entre críticos de países y fondos culturales

distintos. Está escrito en la *Encyclopedia of Contemporary Latin American and Caribbean Cultures* que una de las grandes figuras de la escritura del realismo mágico, Gabriel García Márquez, renegó el epíteto de escritor del realismo mágico “commenting that if he described a parakeet flying out of his mango tree Westerners would call the scene 'magical' while to him it was merely 'realist'.” (Balderston 2000: 1432)

Los cuentos cortos de Julio Cortázar son a menudo categorizados como cuentos del género fantástica, del surrealismo, incluso a veces del realismo mágico. En sus primeros cuentos hay una dicotomía más grande entre lo real y lo fantástico y mágico. En los cuentos posteriores las dos son más superpuestas y mezcladas. Según él es porque “*These days, my notion of the fantastic is closer to what we call reality. Perhaps because reality approaches the fantastic more and more.*” (Weiss, J). Esto puede ser una de las razones por las que algunas de sus obras contienen más elementos del realismo mágico y otras menos.

Como los tres géneros nombrados son muy similares, y la teoría sobre el realismo mágico es muy ambigua, la tarea de encontrar elementos del realismo mágico dentro de los cuentos resultó ser tan difícil como encontrar la respuesta a lo que es el realismo mágico. Sin embargo, cuanto más se discute sobre que es el realismo mágico, más se va a cambiar y tal vez algún día un nuevo género crecerá fuera de él.

Resümee

Termin maagiline realism sai alguse kujutavast kunstist, kui kunstikriitik Franz Roh maagilise realismi terminit oma raamatus aastal 1925 esimesena kasutas, kirjeldamaks Henri Rousseau maale. Aja möödudes võeti see termin kasutusele kirjeldamaks ka kirjandust. Millised teosed on maagilis-realistlikud ning mida hõlmab üks maagilis-realistlik teos, on siiani ebaselge, kuna terminil maagiline realism puudub selgepiiriline määratlus. Sellegipoolest on pea igal kriitikul oma teooria, millega üritatakse antud nähtuses selgust tuua ning vaidlus teemal „mis on maagiline realism“ kestab tänini. Eriti teravalt tulevad kriitikute erimeelsused esile, kui maagilist realismi üritatakse seostada vaid ühe geograafilise piirkonnaga ehk peamiselt Ladina-Ameerikaga.

Bakalaureusetöö „Maagilise realismi elemendid Julio Cortázeni lühijuttudes“ käsitleb maagilise realismi kui kirjandusžanri ajalugu, selle termini kujunemist aastakümnete jooksul, erinevate kriitikute teooriaid ning nagu töö pealkirjas kirjas, maagilise realismi elementide esiletoomist ja analüüsi Julio Cortázeni loomingus. Analüüsivaks osaks valis töö autor Julio Cortázeni lühijutud seetõttu, et tegemist on ühe Ladina-Ameerika tuntuima kirjanikuga, kelle lühijutud on pälvinud erilist tähelepanu üle kogu maailma. Tänu temale ja teistele Ladina-Ameerika kirjanikele nagu Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa ja Carlos Fuentes, sai 1960-1970ndatel aastatel alguse Ladina-Ameerika kirjanduslik buum ehk El Boom, tänu millele sai Ladina-Ameerika kirjandus uue hingamise ning kogus ennenägematut populaarsust ka mujal maailmas.

Bakalaureusetööd kirjutades intrigeerisid töö autorit lühijutud, milles on tihtipeale palju maagilisi juhtumisi, kuid mille kategoriseerimine puhtalt sürrealismi, fantaasiakirjanduse või maagilise realismi žanri alla on raskendatud kuna nii mõneski teoses esineb palju erinevate žanrite tunnuseid. Kuna töö maht on piiratud, valis autor Julio Cortázeni loominguga väga laiast valikust välja kolm lühijuttu „Carta a una señorita en París“, „Lejana“ ja „La casa tomada“. Analüüsi baasina kasutas töö autor Wendy Farise teooriat raamatust „Ordinary Enchantments Magical Realism and the Remystification of Narrative” (2004).

Töö kirjutamise käigus selgus, et maagilise realismi elementide olemus tuleneb paljuski kirjaniku kultuurilisest taustast, isiklikest uskumustest ning narratiivtraditsioonidest. Samamoodi oleneb maagiliste juhtumiste mõistmine lugeja kultuuritaustast ja isiklikest uskumustest. Samuti ei saa maagilist realismi seostada vaid ühe geograafilise piirkonnaga. Seetõttu tulebki mõista, et maagilise realismi žanri kuuluvate teoste vahel võivad esineda koguni väga suured erinevused kuna Ladina-Ameerika kirjaniku kultuuriline taust erineb märkimisväärselt näiteks Euroopa kirjaniku omast. Kuigi maagilise realismi määratlus erineb oluliselt kriitikute lõikes, esines üks läbiv tunnusjoon- nii jutustaja ning tavaliselt ka tegelaskujud, küll mõningate eranditega, võtavad maagilisi juhtumisi kui tavapäraseid nähtusi. Seega väga lihtsalt öelduna on maagiline realism kirjanduses justkui teine reaalsus, kus maagilised juhtumised on täiesti tavapäraseid nähtused. Nagu Wendy Faris ise ütleb:

“Very briefly defined, magical realism combines realism and the fantastic so that the marvelous seems to grow organically within the ordinary, blurring the distinction between them.” (Faris 2004: 1)

Bibliografía

- Balderston, D. y Gonzalez, M. y López, A.M. (2000): Surrealism in Latin American art. *ENCICLOPEDIA OF CONTEMPORARY LATIN AMERICAN AND CARRIBEAN CULTURES O-Z*. London: Routledge. Pg.1432-1433
- Bowers, M. (2004): *Magic(al) Realism*. Abingdon: Routledge
- Bravo, V. (1995): *Magias y maravillas en el continente literario: Para un deslinde del realismo mágico y lo real maravilloso*. Caracas: La Casa de Bello
- Camacho Delgado, J. M. (2006): *Comentarios filológicos sobre el realismo mágico*. Madrid: Arco Libros
- Cortázar, J. (1985): *Blow-up and other stories*. New York: Random House
- Cortázar, J. (1985): *Tseremooniad*. Tallinn: Periododika
- Cortázar, J. (1994): *Cuentos Completos I*. Madrid: Alfaguara
- Cortázar, J. (2011): *Salarelvad*. Tallinn: Koolibri
- Cortázar, J. (1946): *La casa tomada*. Recuperada de http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/esp/cortazar/casa_tomada.htm
Consulta en 20.05.2014
- Cortázar, J. (1956): “La continuidad de los parques”
Recuperada de <http://www.cuentosinfin.com/continuidad-de-los-parques/>
Consulta en 28.04.2014
- Cortázar, J. (1956): “Una flor amarilla”
Recuperada de <http://www.literaberinto.com/cortazar/unafloamarilla.htm>
Consulta en 12.05.2014
- Cortázar, J. “Lejana” Recuperada de <http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/esp/cortazar/lejana.htm>
Consulta en 20.05.2014
- Faris, W. B. (2004): *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative*. Nashville: Vanderbilt University Press
- Fundación Biblioteca Ayacucho (1995): *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina DELAL*. Venezuela: Cromotip. Pg 1224-1233.

- Hart, S.M y Ouyang W.C (2005): *A companion to magical realism*. Woodbridge:Tamesis
- Hill, R. *Enciclopedia Britannica*. Latin American Literature: The „boom“ novels. Recuperada de <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/331811/Latin-American-literature/236896/The-boom-novels> Consulta en 11.12.2013
- Liukkanen, P. (2008): *Julio Cortázar 1914- 1984*. Recuperada de <http://www.kirjasto.sci.fi/cortaz.htm> Consulta en 11.12.2013
- Menton, S. (2003): *Historia verdadera del realismo mágico*. México:Tierra Firme
- Talvet, J. (1980): Gabriel García Márqueze novellid. - Garcia Márquez, Gabriel. *Kadunud aja meri*. Tallinn: Periododika. Pg. 5-12.
- Talvet, J. (2005): Maagiline „piir“. Maagilisest realismist ja tellurismist (ladina-ameerika) proosas. - *Tõrjumatu äär*. Tartu: Ilmamaa. Pg 251-262.
- Weiss, J. (–) Julio Cortázar, The Art of Fiction No.83. *The Paris Review*. Recuperada de <http://www.theparisreview.org/interviews/2955/the-art-of-fiction-no-83-julio> Consulta en 11.12.2013
- El Dia de los Muertos*. Recuperada de <http://diadelosmuertos.yaia.com/historia.html> Consulta en 14.03.2014

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina _____ Kaisa Kallikorm _____

(*autori nimi*)

(isikukood: _____ 48904282716 _____)

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose
Elementos del realismo mágico en los cuentos cortos de Julio Cortázar _____,
(*lõputöö pealkiri*)

mille juhendaja on _____ Jüri Talvet _____,
(*juhendaja nimi*)

1.1.reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil,
sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse
tähtaja lõppemiseni;

1.2. üldsusele kättesaadavaks tegemiseks ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas
digitaalarhiivi DSpace´i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.

2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.

3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega
isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartus/Tallinnas/Narvas/Pärnus/Viljandis, 27.05.2014 (*kuupäev*)

_____ Kaisa Kallikorm _____

(*allkiri*)