

EL LECTOR DEL REALISMO MÁGICO

Saúl Hurtado Heras*

Sobre el realismo mágico hay al menos dos problemas fundamentales:

- a. "Realismo mágico" designa una sorprendente heterogeneidad de conceptos.
- b. La falta de una sólida teoría que permita entender al realismo mágico como noción concreta en la crítica literaria.

Ocurre que, tanto se manoseó el término en su momento que en la actualidad quien habla de él lo hace en forma dubitante. Hay una justificación: su referencia llegó al grado de que en lugar de dar cauce a las propuestas teórico críticas, las empantanó. Una obra mágico realista, en términos generales, terminó por ser una obra escrita en América Latina y que rompía con la tradición viciada del realismo decimonónico.

A la par de esas confusiones, está el hecho de que a veces no quedan bien definidas las fronteras entre conceptos concomitantes como lo fantástico, el realismo mágico y lo real maravilloso americano, sobre todo entre los dos últimos.

A partir de su introducción en la crítica literaria como concepto¹ la polémica más frecuente consiste en definir si debe distinguirse entre "realismo mágico" y lo "real maravilloso" carpenteriano.² Muchos han caído en la tentación de entenderlos y

* Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

¹ Hasta donde se sabe, en el contexto universal la expresión "realismo mágico" la introdujo por primera vez en 1925 el crítico alemán Franz Roh para calificar la pintura postexpresionista de finales del siglo XIX y principios del XX. En América Latina fue Arturo Uslar Pietri quien lo abordó de soslayo en 1948 en su libro *Letras y hombres de Venezuela*; luego, citado también de manera muy general por José Antonio Portuondo en *El heroísmo intelectual*. Estos textos han sido poco menos que ignorados en las discusiones actuales. El ensayo que se considera formalmente inaugural en Latinoamérica es de Ángel Flores, quien en diciembre de 1954 lo presentó como ponencia durante los trabajos de la Modern Language Association of America. Su aparición pública fue en 1955.

² Lo "real maravilloso americano" es el contenido fundamental del prólogo a *El reino de este mundo*. El texto fue publicado por primera vez en abril de 1948 con el título "De lo real maravilloso americano"; luego incorporado como prólogo a la novela citada en 1949. Véase: Roberto González Echevarría, "Isla a su vuelo fugitiva: Carpentier y el Realismo Mágico" en *Revista Iberoamericana*, vol. XL, núm. 86, enero-marzo de 1974, nota a pie de p. núm. 13.

Pocos años después, durante el Primer Congreso de Escritores y Artistas Negros, en París, 1956, Alexis Jacques Stephen presentó una ponencia titulada "Acerca del realismo maravilloso". Este trabajo aporta algunos datos para comprender la naturaleza híbrida de Haití, producto de la

emplearlos indiscriminadamente. El propio Carpentier no creyó adecuado fundir las nociones en una sola, lo cual resulta claro si se estudia en detalle el conjunto de trabajos sobre el problema.

Todas estas dificultades sobre el tema hasta la fecha no han quedado satisfactoriamente aclaradas. Una tarea como ésta exige un amplio espacio para la discusión. Por eso en las siguientes líneas me limitaré sólo a plantear uno de sus aspectos. Se trata en este caso de una reflexión en la que queda de manifiesto (con el aporte de la hermenéutica) cómo el lector desempeña un importante papel en la caracterización o no de la obra mágico realista.

Por lo demás, si tuviera que discutirse lo realista o no de un texto, a poco nos conduciría si no percibiéramos que en la literatura latinoamericana del realismo mágico hay rasgos característicos que expresan en forma más contundente lo privativo de nuestra cultura. De allí la intención en definir sus coordenadas.

Las relaciones lector-texto

Veamos a continuación cómo la noción matriz de "realismo" no es sino el resultado de la interacción fundamentalmente entre texto-lector.³ Para eso, hay que introducirnos primero en los aportes de la teoría hermenéutica de la recepción. Con base en sus conclusiones optaremos por la responsabilidad del lector en la caracterización (clasificación) de los textos literarios. Sobre todo porque de esta correspondencia lector-obra, al concebir las relaciones entre la realidad social y la realidad literaria,⁴ dependerá la peculiaridad o no de la obra mágico realista.

Los aportes de la hermenéutica de la recepción resultan valiosos para comprender este fenómeno. Uno de los méritos de la teoría de la recepción consiste en que rehabilita al lector. Las teorías anteriores no lo consideraban como elemento fundamental, constitutivo de la obra. Incluir este aspecto lleva una concepción más amplia: a saber,

confluencia de diversas culturas, principalmente la africana. La ponencia, publicada en *Arte, sociedad e ideología*, núm. 4, diciembre-enero 1977-78, pp. 71-86, ha sido ignorada en las discusiones sobre el tema.

A partir de la década de los sesenta, el texto de Carpentier es ampliado e incorporado a un conjunto de ensayos publicados bajo el título de *Tientos y diferencias y otros ensayos*.

³Lector, receptor, incluso intérprete, los entenderemos en este trabajo como significantes de un amplio concepto que puede resumirse en la palabra "lector". Sus variaciones son de matiz. En tal caso, habremos de señalarlas.

El concepto "lector" puede adquirir un sentido con distintas vertientes: puede tratarse de un lector individual, real o implícito (Eco), de una "comunidad de lectores" (de una época históricamente determinada) (Jauss), de la función "lector" (Todorov). En nuestra concepción no nos apartaremos de ninguna de estas nociones. Nuestra discusión podrá remitirse fundamentalmente a la función lector, de un lector virtual, que bien puede ser una comunidad de lectores.

⁴Identificaremos a estas realidades como realidad literaria (la del texto, del universo ficticio) y realidad social (la realidad "real" del lector), respectivamente.

que el arte no se constituye como tal hasta el momento que llega al lector.⁵

En su *Obra abierta*, Umberto Eco⁶ propone la participación del lector como elemento fundamental para comprender e interpretar el hecho literario.⁷ La obra de arte en general llega al lector como una obra abierta, susceptible de la multiplicidad de lecturas, en función del lector virtual, y en función del estado emocional y cultural de cada lector. Con su exposición, Eco reconoce que la significación de la obra depende en un alto grado de la lectura que de ella se haga.⁸ Como tal, ofrece la posibilidad de varias organizaciones confiadas a la inventiva del intérprete. Esta generalización es válida para toda obra. Cualquier obra tradicional, señala Eco, aunque materialmente el receptor no la reciba incompleta, exige de él una respuesta libre o inventiva. No puede ser comprendida si el intérprete no la reinventa en un acto de congenialidad con el autor.⁹ A conclusiones similares llega Wolfgang Iser cuando entiende que la clave en la lectura de toda obra literaria es la interacción entre la estructura del texto y su receptor.¹⁰

Con los hallazgos de Hans Georg Gadamer comprendemos que el verdadero sentido de la obra literaria está en su recepción, una recepción históricamente cambiante. Un ente "es" en la medida en que continuamente es otro, dice Gadamer. Así como la ejecución de una obra dramática o musical es distinta cada vez, también la recepción de un texto literario es peculiar en cada momento histórico, pues el espectador no sólo ve de manera distinta, sino que también ve otras cosas. De una ocasión a otra hay una determinación distinta. Y si una obra se nos convierte en vivencia sin que originalmente haya estado determinada para una acepción como la nuestra, ello ocurre gracias a que en la interpretación de lo literario sucede la transformación de un mundo extraño y muerto en algo cotidiano, no obstante la distancia real que puede existir entre el "mundo" original del que habló la obra y el "mundo" de quien la comprende. Por tanto la obra no es un objeto intemporal: pertenece a un mundo y sólo éste acaba por determinar su significado. El verdadero significado de la obra de arte sólo puede comprenderse a partir de este mundo.

Para Gadamer queda claro que sólo en la comprensión de la obra se produce la reconversión de la huella de sentido muerta en un sentido vivo.

Por otro lado, con Hans Robert Jauss,¹¹ entendemos que en la actividad estética las funciones de la acción humana [TÉCNICA (*poiesis*), COMUNICACIÓN

⁵ Sobre esta exposición cfr. Luis A. Acosta Gómez, *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*, Gredos, col. Biblioteca Románica Hispánica, núm. 368, Madrid, 1989, pp. 16 y ss.

⁶ Umberto Eco no es considerado propiamente como teórico de la hermenéutica; sin embargo es incuestionable el aporte que ha dado a la teoría de la recepción con la *Obra abierta*.

⁷ Eco habla en general del receptor de la obra artística. Para nosotros el que más interesa es el lector del texto literario.

⁸ Umberto Eco, *Obra abierta*, Origen-Planeta, col. Obras maestras del pensamiento contemporáneo, núm. 16, México, 1985, 312 pp.

⁹ *Ibid.*, fundamentalmente pp. 74 y 75.

¹⁰ Wolfgang Iser, "La interacción texto lector: Algunos ejemplos hispánicos" en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, UNAM, México, 1987, p. 351.

¹¹ Hans Robert Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Taurus, España, 1992, 2ª ed., 446 pp.

(*catarsis*) e IMAGEN DEL MUNDO (*aisthesis*)]¹² propician las partes de la relación lector-texto: a) Efecto (momento de la concreción del sentido, condicionada por el texto). b) Recepción (momento condicionado por el destinatario).

Pero además, en el análisis del lector o de la comunidad de lectores, cada una de estas dos partes tiene que ser diferenciada, interpretadas como dos horizontes diferentes: a) Literario (interno, implicado por la obra). b) Entornal (aportado por el lector de una sociedad determinada).¹³

Con ello se reconoce que la expectativa y la experiencia se entrelazan entre sí (lo cual produce un momento de nueva significación).

El observador puede considerar un objeto estético como imperfecto, abandonar su postura contemplativa (*aisthesis*) y convertirse en co-creador de la obra, con lo que perfecciona la concientización de su figura y su significación.

Con los aportes de Jauss podemos entender que el arte involucra al propio observador en la constitución del objeto estético (a partir de entonces, la *poiesis* supone un proceso en el que el receptor se convierte en co-creador de la obra). Esto implica la liberación de la recepción estética de su pasividad contemplativa.¹⁴

Otro punto de interés que hay que resaltar de la hermenéutica de Jauss es la convicción similar a la de Gadamer, en el sentido de que la percepción sensorial del hombre no es una constante antropológica. Por el contrario, es históricamente mutable. Desde siempre el arte ha tenido como función descubrir y contraponer nuevas formas de experiencia en una realidad por sí cambiante. A esto hay que agregar que la mirada humana, por su propia naturaleza y por interés no se conforma con lo que se le ofrece de inmediato, y está expuesta a la seducción de lo ausente y a extraer lo todavía oculto.¹⁵

En Tzvetan Todorov también presenciamos una clara convicción por el importante papel que juega el lector en la recepción y la consecuente clasificación de los textos.¹⁶ Por ello es que para Todorov un determinado tipo de literatura (en su caso la fantástica) implica no sólo la existencia de un acontecimiento peculiar, sino también una manera de leer.¹⁷ Tanta es la importancia que Todorov atribuye al lector que no cree

¹²*Poiesis*: En el sentido aristotélico del "saber poiético" (placer producido por la obra hecha por uno mismo).

Aisthesis: Placer estético del ver reconociendo y del reconocer viendo. Se entiende como la experiencia básica estético receptiva.

Catarsis: Experiencia básica estético comunicativa (placer de las emociones propias, provocadas por la retórica o la poesía capaces de llevar al receptor a un cambio de sus convicciones como a la liberación de su ánimo). Cfr. Jauss, pp. 75-76.

¹³*Ibid.*, p. 17.

¹⁴Estas consideraciones las basa en conclusiones de Dewey, a quien Jauss considera un antecedente de su trabajo. Dewey une dos aspectos de la actividad estética (*poiesis* y *aisthesis*):

1) El artista pasa de la producción a la recepción para corregir su obra en ciernes.

2) El espectador debe hacerse creador él mismo. Ante la obra no adopta una actitud pasiva, como si fuera un objeto terminado, si quiere que la percepción estética sea algo más que un simple reconocimiento. Véase Jauss, pp. 189-190.

¹⁵*Ibid.*, p. 120.

¹⁶Se trata no de un lector en particular, sino de la función "lector" implícita al texto.

¹⁷Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, Premiá, col. La red de Jonás, México, 1981, 2ª ed., p. 29.

imprescindible que coincida el plano de la diégesis (el del personaje) con el plano de la lectura (el del lector). En la mayoría de los casos coincide, pero no es un requisito.

Quien mejor ha relacionado los hallazgos de la hermenéutica con el realismo mágico es Walter Mignolo.¹⁸ Mignolo señala cómo se puede observar el fenómeno de las diversas literaturas realistas desde dos puntos de vista. Por un lado, analíticamente, lo real maravilloso existe sólo desde mediados del siglo XX en adelante; desde que una comunidad hermenéutica ha tomado conciencia de eso y forjado sus propios conceptos para identificarlo. Por otro lado, desde el punto de vista cultural sí puede hablarse con anterioridad de la existencia de tal tipo de literatura. Por eso, analíticamente, un elemento real maravilloso o mágico realista sólo puede serlo después de que el concepto ha nacido.¹⁹ El asunto de la realidad “dudosa” tiene que ver con la concepción del mundo y de la época, no con un programa estético como lo había entendido Carpentier.²⁰

Además, por lo que hemos visto sobre los problemas de la realidad, los temas que guardan relación con ella mueven a dos tentativas de comprensión: a) Teórica y b) Hermenéutica.

En el nivel de la comprensión hermenéutica, los conocimientos asociados a lo fantástico, a lo real maravilloso o al realismo mágico, variarán en un autor romántico, un realista o un contemporáneo.²¹

Todo lo anterior esclarece muchos puntos sobre la polémica. Primero, porque como se ha visto, desde siempre la definición de los textos ha estado en función de las relaciones entre la realidad social y la realidad literaria, con lo que queda de manifiesto cómo la clasificación de la literatura realista se realiza desde el plano de la recepción. El lector ve lo que puede y quiere ver del texto en función de su horizonte cultural.

En algunas ocasiones se ha creído que la identificación de los textos se realiza desde el punto de vista de los personajes de la historia literaria; otras veces, incluso, desde el plano de la creación (el autor determina el tipo de literatura); en ambos casos se trata de un equívoco. No es posible entenderlo desde el punto de vista de los personajes ficticios por más de una razón. La más importante es que los textos adquieren etiquetas efímeras. Un texto, en determinado momento y en determinadas circunstancias, puede resultar “maravilloso”; otras veces, el mismo texto puede ser “fantástico”; otras más puede ser “un simple texto realista”.

En un sentido estricto, tanto la literatura real maravillosa como la mágico realista son para el latinoamericano “simples textos realistas”, toda vez que hay una correspondencia entre su realidad social y la realidad literaria que observa. Muchas de las incomprensiones (igualmente muchos de los elogios) sobre los textos clásicos

¹⁸Walter Mignolo, *op. cit.* No se refiere al realismo mágico, sino a lo real maravilloso. Sin embargo, sus observaciones son igualmente valiosas para el realismo mágico.

¹⁹Aquí se nota claramente cómo la realidad puede ser independiente del concepto que la identifica. Desde siempre puede haber existido una realidad real maravillosa o una realidad mágico realista latinoamericana, pero no desde siempre se había concientizado este hecho.

²⁰Walter Mignolo, *op. cit.*, p. 117.

²¹*Ibid.*, pp. 115 y ss.

se generan a raíz de un inocultable distanciamiento de realidades. Bajo ninguna circunstancia podemos leer la *Biblia*, o la *Iliada* con los mismos ojos con que los miraron destinatarios inmediatos. Por eso no sería exagerado pensar que muchos de los textos son (o fueron, o serán) "simples textos realistas" en algún momento.

Un texto es mágico realista para quien su realidad social no se corresponde con la realidad expresada en el texto literario. Desde su realidad social, el observador del texto determina si la correspondencia es realista, mágico realista, o de otro tipo.

Los personajes literarios viven su mundo; las personas reales viven el suyo. Hay aquí, como lo ha mostrado Víctor Antonio Bravo, una puesta en escena de dos ámbitos (ficción y realidad) y un límite que los separa e interrelaciona.²² Cuando un personaje literario, por ejemplo el protagonista de *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier, reflexiona sobre su propio mundo, y formula puntos de vista, frecuentemente asistimos a una imbricación de funciones; en casos como éstos es el autor, la persona real, quien ve y opina sobre el mundo tras la máscara de un personaje ficticio.

El protagonista de *Los pasos perdidos* observa, analiza e interpreta un mundo para él real maravilloso; para los habitantes de Santa María de los Venados se trata de un mundo cotidiano.²³

Pero además, inscrita en una realidad social, la realidad literaria es incapaz de verse a sí misma como tal. ¿Pueden los personajes ficticios determinar las correspondencias entre las realidades (los ámbitos, siguiendo a Bravo)?²⁴

Víctor Antonio Bravo, cuyo trabajo resulta interesante y valioso a la hora de entender lo fantástico, cae sin embargo en una contradicción al referirse a las correspondencias entre los dos ámbitos. Contra lo expuesto por Todorov sobre el papel del lector en la caracterización de los textos, Bravo sostiene que lo fantástico (en su caso) es consustancial al hecho narrativo, y no precisamente responde a contingencias extratextuales. Sin embargo, Bravo escamotea un detalle que contradice su propio argumento. Este autor reconoce que el ámbito de la ficción siempre existe con relación al ámbito de lo real, mediante un límite que los separa, pero a su vez susceptible de ser transgredido ("lo fantástico se produce cuando uno de los ámbitos, transgrediendo el límite, invade al otro para perturbarlo, negarlo, tacharlo o aniquilarlo"),²⁵ pero el mismo Bravo nunca explica desde qué horizonte se determinan las irrupciones de un ámbito en otro. En lo intratextual que él defiende, las determinaciones pueden darse al menos por dos vías: a) por los personajes y b) por los caracteres en el conjunto de elementos que estructura la obra.

²²Víctor Antonio Bravo, *op. cit.*, p. 39.

²³En este caso es evidente, como ya lo han observado otros, que la concepción racionalista carpenteriana se hace presente en el protagonista de la novela, quien continuamente se muestra maravillado ante lo ordinario de una realidad para él extraña, insólita. Véase Suzanne Jill Levine, "Lo real maravilloso: De Carpentier a García Márquez", en *Eco*, núm. 120, tomo XX/6, abril de 1970, Bogotá, Colombia, 1970, pp. 566.

²⁴Hay varios casos en la literatura que muestran interpenetraciones de los ámbitos. *Don Quijote de la Mancha*; *Niebla*, de Miguel de Unamuno; cuentos de Borges, ("Las ruinas circulares", "El aleph"), etc. En casos como éstos, los personajes ficticios asumen su mundo como real, aunque en ningún momento deja de ser ficticio. Esos textos connotan problemas metafísicos propios para analizarse en otro trabajo.

²⁵Víctor Antonio Bravo, *op. cit.*, p. 33.

En la exposición de Bravo esto no queda claro, pero todo sugiere que lo atribuye a la segunda vía (inciso b). De cualquier manera, sea cualquiera de las dos vías, la explicación del autor pasa por alto todo lo que hemos referido de la teoría hermenéutica, fundamentalmente lo señalado por Mignolo.

Si esta determinación fuera consustancial al hecho narrativo, ¿cómo explica Bravo las variantes temporales y culturales respecto a las relaciones de los ámbitos y su irrupción? ¿Cómo se explica que, desde el punto de vista hermenéutico, los caracteres realistas de un texto estén sujetos a continuas modificaciones? ¿Por qué, pues, lo que para un lector europeo un texto es mágico realista, en el mismo momento para un lector latinoamericano puede no serlo?

Esto no debe hacernos creer que los criterios para clasificar los textos con base en sus características deban ser siempre extratextuales. La distinción clásica de los géneros demuestra lo contrario. Es insoslayable, sin embargo, que la determinación de los textos realistas, cualquiera que sea su tipo, se sujeta en lo general, si no siempre, a este hecho. Como variantes realistas, lo fantástico, al igual que lo real maravilloso y el realismo mágico, no son la excepción.

En otro momento puede creerse que la caracterización del texto literario corre por cuenta de su creador. Éste es el caso de Uslar Pietri, quien entiende que lo mágico realista es producto de la captación del ser misterioso de las cosas. También Luis Leal lo atribuye al autor.²⁶ En casos como éstos se pasa por alto la *aisthesis*, como función contemplativa del autor. Hemos visto que *poiesis* y *aisthesis* no son funciones irreconciliables. El autor contempla su propia obra creada, pero cuando lo hace, deja de ser su creador para convertirse en su espectador. En esos momentos su actitud se desplaza al plano de la recepción, de la lectura. Y la tipificación que de su propia obra hace, la realiza desde el plano del lector receptor. Por eso, cuando emite determinado punto de vista, determinada caracterización, la realiza el "autor" en funciones de lector.

Con mayor razón podemos decirlo cuando el juicio es emitido por el crítico, cuya función es principalmente contemplativa.

Mucho se ha discutido también si el realismo mágico es exclusivamente latinoamericano. Esta declaración que tiene algo de cierto, en el fondo está basada en las relaciones de las dos realidades. La concepción racionalista del europeo choca inmediatamente al contemplar un texto característico del realismo mágico. Pero ya vimos que para un latinoamericano la realidad descrita puede resultar por demás cotidiana,²⁷ por eso el texto es simplemente realista.

²⁶Luis Leal, "El realismo mágico en la literatura hispanoamericana" en *Cuadernos Americanos*, núm. 4, vol. CLIII, julio-agosto de 1967, pp. 230-235.

²⁷No es necesario creer en su totalidad la realidad descrita en el texto mágico realista. Lo que si ocurre, es, como lo dijo Miguel Ángel Asturias en diálogo sostenido con Günter W. Lorenz, que cuando se vive en medio de una serie de tradiciones y creencias, aunque en principio no se crea en ellas, quien las recibe descubre que esas historias adquieren un peso. Todo eso tiende a transformarse en realidad, sobre todo si en el seno de la cultura existe una base religiosa (citado por Leonardo Padura Fuentes, "Realismo mágico y lo real maravilloso...", art. cit., p. 34).

BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA Gómez, Luis A., *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*, Gredos, col. Biblioteca Románica Hispánica, núm. 368, Madrid, 1989, 323 pp.
- BRAVO, Víctor Antonio, *La irrupción y el límite*, UNAM, México, 1988, 291 pp.
- CARPENTIER, Alejo, *El reino de este mundo*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1992, 132 pp.
- , *Los pasos perdidos*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1992, 132 pp., 1991, 242 pp.
- , *Tientos y diferencias y otros ensayos*, Plaza Janés, Barcelona, España, 1987, 281 pp.
- ECO, Umberto, *Obra abierta*, Origen-Planeta, col. Obras maestras del pensamiento contemporáneo, núm. 16, México, 1985, 312 pp.
- FLORES, Ángel, *El realismo mágico en el cuento hispanoamericano*, Premiá, col. La red de Jonás, México, 1985, 274 pp.
- GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y método*, tomo I, Sígueme, España, 1975, 1993, 5ª ed., 697 pp.
- GONZÁLEZ Echevarría, Roberto, "Isla a su vuelo fugitiva: Carpentier y el Realismo Mágico" en *Revista Iberoamericana*, núm. 86, vol. XL, enero-marzo de 1974, pp. 9-63.
- JAUSS, Hans Robert, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Taurus, España, 1992, 2ª ed., 446 pp.
- LEAL, Luis, "El realismo mágico en la literatura hispanoamericana" en *Cuadernos Americanos*, núm. 4, vol. CLIII, julio-agosto de 1967, pp. 230-235.
- MIGNOLO, Walter, *Teoría del texto e interpretación de textos*, UNAM, México, 1986, 298 pp.
- PADURA Fuentes, Leonardo, *Lo maravilloso: creación y realidad*, Letras cubanas, La Habana, Cuba, 1989, pp. 7-71.
- , "Realismo mágico y lo real maravilloso: Un prólogo, dos poéticas y otro deslinde" en *Plural*, núm. 270, marzo de 1994, pp. 26-37.
- PORTUONDO, José Antonio, "La realidad americana y la literatura" en *El heroísmo intelectual*, Tezontle, México, 1955, pp. 125-139.
- ROH, Franz, *Realismo mágico. Post expresionismo: Problemas de la pintura europea más reciente*, Revista de Occidente, Madrid, 1927, 141 pp.
- STEPHEN, Alexis Jacques, "Acerca del realismo maravilloso" en *Arte, sociedad e ideología*, núm. 4, diciembre-enero 1977-78, pp. 71-86.
- TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Premiá, col. La red de Jonás, México, 1981, 2ª ed., 138 pp.
- USLAR, Pietri Arturo, "El cuento Venezolano" en *Letras y hombres de Venezuela*, Ediciones Edime, Madrid, 1958, pp. 280-288.