

Colección del *MIRADOR*

**Cuatro cuentos
con magia**

**PERRAULT – WILDE
CARPENTIER
GARCÍA MÁRQUEZ**

Colección del
MIRADOR

Coordinadora de Literatura: Karina Echevarría

Secciones especiales: Paloma Vidal Ruiz

Corrector: Mariano Sanz

Coordinadora de Arte: Natalia Otranto

Diagramación: Azul De Fazio

Gerente de Prerensa y Producción Editorial: Carlos Rodríguez

Imagen de tapa: 123RF

Título original de “La bella durmiente del bosque”: *La Belle au Bois Dormant* -

Traducción de Victoria Rusconi.

Título original de “El joven príncipe”: *The Young King* - Traducción de Evelia

Romano.

Cuatro cuentos con magia / Charles Perrault ... [et al.] ; compilado por
Karina Echevarría. - 1a ed. - Boulogne : Cántaro, 2017.
112 p. ; 19 x 14 cm. - (Del mirador)

ISBN 978-950-753-457-7

1. Literatura. I. Perrault, Charles II. Echevarría, Karina, comp.
CDD 863

© Editorial Puerto de Palos S. A., 2017

Editorial Puerto de Palos S. A. forma parte del Grupo Macmillan

Avda. Blanco Encalada 104, San Isidro, provincia de Buenos Aires, Argentina

Internet: www.puertodepalos.com.ar

Queda hecho el depósito que dispone la ley 11.723.

Impreso en la Argentina / Printed in Argentina

ISBN 978-950-753-457-7

No se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización y otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.

Puertas de acceso

El reino de otros mundos

*Quién sabe, Alicia, este país
no estuvo hecho porque sí.
Te vas a ir, vas a salir,
pero te quedas,
¿dónde más vas a ir?*

Charly García, “Canción de Alicia en el país”

Un príncipe se enfrenta a un dragón en algún reino muy lejano; una estatua de oro se compadece del sufrimiento humano; un circo sale volando. Lo más probable es que ninguno de esos eventos pueda ocurrir en el mundo real, tal como lo conocemos.

Si, en cambio, existe un *lugar* en el que es posible encontrar elementos mágicos o sobrenaturales, ese lugar está en la literatura. Se puede pensar la literatura —y también otras formas del arte— como ese territorio donde se crean *otros* mundos, mundos con leyes propias, en los que la aparición de lo sobrenatural esté permitida.

Todos los textos literarios construyen una realidad, *otra* realidad: cuando esa realidad se asemeja a la del mundo en el que vivimos, estamos ante un relato de tipo realista. Si, en cambio, el mundo del relato no es realista (un reino encantado, un futuro distópico), el relato será de otro tipo: por ejemplo, maravilloso.

La irrupción de un evento sobrenatural en un texto que construye un mundo realista nos provocará, como mínimo, una sensación de asombro. Por el contrario, la aparición de elementos mágicos en escenarios maravillosos nos resultará natural y hasta esperable (y los personajes y el narrador, en ambos casos, experimentarán el mismo sentimiento). Esto es: cuando lo sobrenatural resulta más bien natural dentro del mundo de un relato (es aceptado sin asombro ni cuestionamiento por los lectores y los personajes), entonces estamos frente a lo maravilloso. Cabe aclarar aquí que el género maravilloso incluye distintos tipos de relatos, desde cuentos de hadas y romances medievales hasta algunos textos de ciencia ficción¹: relatos en cuyos mundos lo sobrenatural no resulta nunca inquietante.

En relación con los cuentos de hadas —que suelen considerarse como los relatos maravillosos más puros²—, dice J. R. R. Tolkien³ que el escritor *construye un Mundo Secundario en el que tu mente puede entrar. Dentro de él, lo que se relata es “verdad”: está en consonancia con las leyes de ese mundo. Crees en él, pues, mientras estás, por así decirlo, dentro de él. Cuando surge la*

1 Jackson, Rosemary, *Fantasy: literatura y subversión*. Buenos Aires, Catálogos editora, 1986, p. 29.

2 Jackson, Rosemary, *Op. Cit.*, p. 31.

3 J. R. R. Tolkien, “On Fairy Stories”, en *Essays Presented to Charles Williams*, Oxford University Press, 1947. (Disponible en español en www.ciudadseva.com: “Sobre los cuentos de hadas”).

incredulidad, el hechizo se quiebra; ha fallado la magia, o más bien el arte. Y vuelve a situarte en el Mundo Primario, contemplando desde fuera el pequeño Mundo Secundario que no cuajó. De eso se tratan, entonces, los cuentos de hadas —y también los otros relatos maravillosos—: de la construcción de mundos maravillosos o mágicos (“secundarios”, dice Tolkien), distintos del nuestro (“el mundo primario”), en los que la “verdad” (la realidad que ese mundo construye) incluye con total naturalidad la aparición de lo sobrenatural.

Nos acercamos, así, a una definición de lo maravilloso: en palabras del teórico literario Tzvetan Todorov, se trata de relatos en los que *los elementos sobrenaturales no provocan ninguna reacción particular ni en los personajes ni en el lector implícito. La característica de lo maravilloso no es una actitud hacia los acontecimientos relatados sino la naturaleza misma de esos acontecimientos*⁴. Allí hay completa certeza y confianza hacia los hechos que se narran: ni el lector ni los personajes se atreven a cuestionarlos. Se ha creado otro mundo, y dentro de ese mundo y sus reglas lo mágico es lo *verdadero*.

Lo maravilloso y lo fantástico

Si lo maravilloso, entonces, se define por la presencia de un mundo (mágico, diferente) en el que lo sobrenatural resulta natural, ¿a qué se refiere lo fantástico? Tanto Todorov como Rosemary Jackson han analizado las diferencias entre estos dos géneros. En los relatos fantásticos, dicen ellos, lo sobrenatural aparece en un mundo que nos resulta familiar: se ha construido un escenario realista dentro del cual se muestra un elemento que no tiene ninguna explicación. Esto provoca una duda, una

⁴ Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, México, Premia, 1981, p. 40.

vacilación, tanto en el lector como en los personajes: ¿cuál es la realidad?

Tomemos un ejemplo. Imaginemos un relato con un escenario familiar (la casa de los abuelos), en un tiempo cercano, también familiar (el verano pasado). Allí se escuchan ruidos de noche. La abuela dice que son fantasmas, el abuelo dice que ella lo ha soñado. Aparecen otros indicios sobre la posibilidad de que haya fantasmas, pero son también dudosos (desaparecen objetos que luego aparecen; se dice que hay ratones en la casa que hacen ruido por la noche, pero nadie los ha visto). El narrador no dice cuál es la verdad. El lector, entonces, tampoco lo sabe. ¿Hay fantasmas? ¿Son ratones? ¿Es todo un sueño? Es en esa indecisión, en esa duda, donde está lo fantástico. Si la duda se resuelve, si efectivamente hay fantasmas, entonces —diría Todorov— se da un giro hacia lo maravilloso. Si, en cambio, la duda se resuelve con una explicación realista, nos encontramos ante lo extraño.

Rosemary Jackson explica, siguiendo a Todorov, que los textos literarios que contienen elementos sobrenaturales se presentan en formas que *van desde lo maravilloso (predominante en un clima de creencias mágicas y sobrenaturales), a través de lo puramente fantástico (donde no se puede encontrar explicación) hasta lo extraño (que explica todas las extrañezas como producidas por fuerzas inconscientes)*⁵. Vincula, así, lo maravilloso a lo sobrenatural, lo fantástico a lo *no natural* y lo extraño a lo natural. Se podría pensar, siguiendo en esa línea, que en cada género se crean escenarios, territorios, mundos, a partir de cuyas leyes lo sobrenatural se acepta (maravilloso), plantea una duda (fantástico) o se niega (extraño).

5 Jackson, Rosemary, *Op. Cit.*, p. 22.

Los cuentos de hadas

No hay dudas: los cuentos de hadas son cuentos maravillosos. Cuando el escenario de la narración es un bosque encantado o un castillo custodiado por dragones, el lector sabe con toda seguridad (y lo saben los personajes) que se topará con la magia. No es casualidad, entonces, que se use también el nombre *cuentos maravillosos* para referirse a los cuentos de hadas. Todorov intenta aclarar esta confusión: *Se acostumbra a relacionar el género de lo maravilloso con el del cuento de hadas; en realidad, el cuento de hadas no es más que una de las variedades de lo maravilloso y los acontecimientos sobrenaturales no provocan en él sorpresa alguna: ni el sueño que dura cien años, ni el lobo que habla, ni los dones mágicos de las hadas (para no citar más que algunos elementos de los cuentos de Perrault)*⁶.

Relatos maravillosos, tradicionales, populares o folclóricos: ¿qué son, entonces, los cuentos de hadas? Tal vez un poco de todo eso, en mayor o menor medida, según el relato y la tradición en la que está inscripto.

Por lo general, los cuentos de hadas son historias que vienen de la tradición oral: la mayoría de ellos existía ya hace varios siglos y muchos se fueron transmitiendo oralmente de generación en generación. Son historias que tienen sus raíces en el folclore (recogen temas y personajes folclóricos, como hadas y brujas). La mayor parte de los cuentos de hadas que conocemos, como “Pulgarcito” o “El gato con botas”, forman parte de la cultura popular y del folclore europeos.

La literatura que ha sido narrada y no escrita, dice Angela Carter, ha sufrido modificaciones permanentes. Es debido a ese origen oral que la mayoría de estos cuentos tiene más de una

⁶ Todorov, Tzvetan, *Op. Cit.*, p. 40.

versión: el tiempo y el modo de transmitirlos los ha ido reversionando⁷.

No obstante, esas historias de la tradición popular llegaron hasta nosotros gracias a la tarea de escritores que las plasmaron en colecciones de cuentos. *El Pentamerón*, por ejemplo, es una colección de cuentos de hadas escrita por el napolitano Giambattista Basile en el siglo xvii. Allí se recogen historias como “Cenicienta” y “Sol, Luna y Talía”, una versión de “La bella durmiente”. Más tarde, a fines del siglo xvii, el francés Charles Perrault escribió los *Cuentos del pasado*, donde plasmó sus propias versiones de algunos cuentos de hadas tradicionales. Si bien muchos de sus relatos se basan en la obra de Basile, Perrault los modificó para adaptarlos a su público y a su época. En el siglo xix, los hermanos Jacob y Wilhelm Grimm publicaron los *Cuentos de la infancia y el hogar*. A diferencia de Perrault, los hermanos Grimm pretendían que sus versiones fueran lo más fieles posible a las tradicionales, y se dedicaron a investigar la tradición oral para conseguirlo. Sin embargo, la censura los obligó a introducir algunas modificaciones en las sucesivas ediciones.

Las colecciones de cuentos de hadas le dieron a este género una enorme difusión y son esas, en general, las versiones que han llegado hasta nosotros. Escribir e imprimir estos relatos de la tradición oral, dice Angela Carter, al mismo tiempo los preserva y los transforma⁸.

Con el tiempo, los cuentos de hadas se han reversionado: las historias se han reelaborado, parodiado, homenajeado. También se han usado las características del género para crear nuevas

7 Carter, Angela, *The Virago Book of Fairy Tales Collection*, Introduction and Notes © Angela Carter, 1990. Gran Bretaña: Virago Press, 2005.

8 Carter, Angela, *Op. Cit.*

historias. El escritor británico Oscar Wilde, por ejemplo, publicó, justo a fines del siglo XIX, tres colecciones de cuentos que incluyen cuentos de hadas: *El príncipe feliz y otros cuentos* (1888), *El crimen de lord Arthur Savile y otras historias* (1891) y *Una casa de granadas* (1892).

Características de los cuentos de hadas

Todos los cuentos maravillosos comparten determinadas características, elementos de la estructura o de la narración que son propios de un género que está ya consolidado en el tiempo. Son relatos en los que se crea un mundo alternativo —mágico, maravilloso— donde lo sobrenatural es habitual. ¿A qué recursos se apela para lograrlo? En primer lugar, lo que debe haber entre ese otro mundo y el nuestro, para que la *existencia* del primero esté bien justificada, es una distancia. Por ese motivo, los cuentos de hadas transcurren en lugares distantes (por ejemplo, “en reinos muy, muy lejanos”) y en tiempos igualmente lejanos e indefinidos. Las fórmulas con las que muchos de ellos comienzan (como “Había una vez...”) reafirman la premisa de que hay, entre ese mundo y el nuestro, una lejanía espacio-temporal: los hechos narrados están tan distanciados de nosotros, como lectores, que ni hace falta discutirlos; se asumen como versiones “verdaderas” de lo que ocurrió, versiones acabadas de la historia que no se cuestionan⁹.

La elección del narrador, habitualmente impersonal y en tercera persona omnisciente, también es significativa. Es otro recurso que produce distancia respecto de los hechos narrados y vuelve más verosímil el mundo de lo maravilloso. Dice Todorov: *No es casual que los cuentos maravillosos utilicen rara vez la primera persona (tal el caso de Las mil y una noches, los cuentos*

9 Jackson, Rosemary, *Op. Cit.*, pp. 30 y 31.

*de Perrault, los de Hoffmann, Vathek): no lo necesitan, su universo sobrenatural no debe suscitar dudas*¹⁰.

La mayoría de los cuentos de hadas, además, tiene una estructura similar. El teórico ruso Vladimir Propp estudió de qué forma los cuentos maravillosos comparten un esquema estructural (en el que las acciones se desarrollan en una secuencia similar). Propp analizó una cantidad de cuentos folclóricos rusos y concluyó que los cuentos maravillosos se definen por las funciones que cumplen los personajes en la narración. En todos los cuentos maravillosos, dice, hay personajes que cumplen, por ejemplo, la función de adversarios o antagonistas. Las funciones se repiten en distintos cuentos y constituyen el elemento constante en los relatos de este género. La sucesión de acciones es la que da forma a una estructura del cuento maravilloso que se repite siempre¹¹. Si bien la historia cambia de cuento en cuento, las funciones y la estructura que de ellas se desprende es constante: [el cuento maravilloso] *es un género de cuentos que comienza con una disminución o un daño causado a alguien (rapto, expulsión del hogar, etc.), o bien con el deseo de poseer algo (el rey envía a su hijo a buscar el pájaro de fuego) y se desarrolla a través de la partida del protagonista del hogar paterno, el encuentro con un donante que le ofrece un instrumento encantado o un ayudante por medio del cual halla el objeto de su búsqueda. Más adelante, el cuento presenta un duelo con el adversario (...), el regreso o persecución. Con frecuencia, esta composición presenta determinadas complicaciones (...). Más adelante, [el héroe] reaparece, se somete a una prueba llevando a cabo actos difíciles, sube al trono y contrae matrimonio (...)*¹².

¹⁰ Todorov, *Op. Cit.*, p. 61.

¹¹ Propp, Vladimir, *Morfología del cuento*, Madrid, Ed. Fundamentos, 2011, pp. 32-34.

¹² Propp, Vladimir, *Las raíces históricas del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1998, p. 17.

“La bella durmiente del bosque”: versión de Charles Perrault

En los cuentos de hadas se suele manifestar la lucha entre el bien y el mal. En esa polarización, en general, triunfa el bien. De allí que el final de estos relatos —un final que es siempre esperable—, se sintetice en frases como “vivieron felices para siempre”. La historia de la bella durmiente no es ajena a esa premisa.

Este relato ha llegado hasta nosotros en dos versiones: la de Perrault y la de los hermanos Grimm, pero es probable que ambas hayan sido tomadas de “Sol, Luna y Talía”, el relato que recoge Basile en el *Pentamerón*¹³. La versión de Perrault apareció en sus *Cuentos del pasado* en 1697 y tiene algunas diferencias con la de Basile (cuya colección de cuentos es considerada por los hermanos Grimm como la más fiel a las versiones populares originales). Es probable, se cree, que Perrault haya limpiado, de alguna manera, sus versiones para que fueran mejor recibidas por su público lector: la corte de Versalles. Eliminó la mayor parte del vocabulario vulgar y buscó adaptar las historias a su tiempo —el de una París urbana, aristocrática y estilizada—, agregando, quitando y modificando elementos. Dice Bruno Bettelheim: *Perrault no solo embellecía sus relatos, sino que además usaba ficciones, tales como la pretensión de que estos cuentos habían sido escritos por su hijo de diez años, que había dedicado el libro a una princesa. En las moralejas que Perrault añade a las historias, habla como si viera a los adultos desde el punto de vista de los niños*¹⁴.

13 Bettelheim, Bruno, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Crítica, 1994, p. 264.

14 Bettelheim, Bruno, *Op. Cit.*, p. 200.

El mundo de “La bella durmiente del bosque” de Perrault se ubica, al igual que las otras versiones, en el distante universo maravilloso de los cuentos de hadas. Aquí estamos ante la presencia de lo sobrenatural (el hechizo, por ejemplo), que no es cuestionado ni por los participantes de la historia ni por nosotros en tanto lectores. Además, los personajes, como todos los del género, son arquetípicos: reyes, príncipes heroicos, princesas que tienen una actitud pasiva frente a lo que ocurre, seres monstruosos (la ogresa), campesinos; y todos ellos llevan a cabo funciones específicas, acciones que, por un lado, mueven el relato y, por el otro, lo emparentan con los otros cuentos de hadas. Aquí también hay, como es de esperar, héroes, ayudantes, adversarios y un final en el que el mal es derrotado.

“El joven rey” de Oscar Wilde: cuento de hadas finisecular

La primera pregunta que podemos hacernos ante los cuentos de hadas de Oscar Wilde es acerca de la elección del género. A fines del siglo XIX no parecía ya necesario recoger cuentos tradicionales; y sin embargo Wilde optó por narrar mundos sobrenaturales y maravillosos, que en ese momento ya eran bien conocidos en Europa. Este es, posiblemente, un interrogante sin respuesta, aunque da lugar a algunas reflexiones acerca del autor y sus cuentos.

Wilde escribió narrativa, poesía y teatro. Nació en Irlanda en 1854 y murió en Francia en 1900. Se relacionó con el movimiento esteticista y el decadentista, ambos asociados a la idea de *el arte por el arte*: el arte como exaltación de lo bello, solo preocupado por lo estético y liberado de fines utilitarios. El fin del siglo XIX en Europa generó dos sensaciones encontradas: por un lado, la fe en la ciencia, la idea de progreso asociada a la industrialización; por el otro, un malestar frente a la sensación de

decadencia que se desprendía de ese contexto. El decadentismo, como el simbolismo, pertenece a las corrientes artísticas atravesadas por esa sensibilidad del *fin de siècle* (el “fin de siglo”), por esa reflexión acerca del cambio de época. El decadentismo, por ejemplo, proponía la creación de ilusiones —mundos mágicos, nuevos— que reemplazaran a la realidad. En esa idea de *fuga*, tal vez, está la elección de Oscar Wilde por narrar cuentos de hadas.

Los cuentos de hadas de Wilde son, además, una reelaboración. Recogen temas y recursos de los cuentos tradicionales: los personajes arquetípicos (solo definidos por las funciones que cumplen dentro del relato), y la idea de que el tiempo y el lugar son lejanos e indefinidos. Sin embargo, en esos reinos maravillosos aparecen ahora elementos esteticistas y decadentistas que refuerzan la idea de *ilusión*: por ejemplo, una fascinación por los ambientes decorados, por el lujo, y por lo oriental y lo exótico.

En “El joven rey”, Oscar Wilde retoma temas de lo maravilloso tradicional —hay cierto paralelismo entre este cuento y “El traje nuevo del emperador” de Hans Christian Andersen— y construye un relato preocupado por lo estético: cargado de descripciones que relatan la belleza de las decoraciones, las joyas, el oro, los objetos extranjeros, generalmente orientales¹⁵. Y, a la vez, el cuento deja entrever una inquietud acerca de los problemas de una sociedad industrializada, desigual y ambiciosa, donde el trabajo es opresivo para ciertas clases sociales.

Se ve, también, un componente religioso en este cuento. Por un lado, la túnica y la corona de zarza que se pone el joven

15 Algunos textos decadentistas ostentan una fuerte fascinación por lo oriental. Esta da cuenta, también, del afán de construir mundos alternativos como vía de escape: por lo lejano, lo oriental es considerado casi un mundo de ilusión. Puede pensarse que *Salomé*, obra de teatro que Oscar Wilde publicó en 1891, refleja esta atracción por lo extranjero, llamada a veces orientalismo.

rey hacen que su imagen se asemeje a la de Cristo. Hay una analogía entre la idea de Cristo y del rey que ha comprendido el sufrimiento de los hombres. Además, ocurre un milagro. Este tiene una doble función: validar la palabra del rey y el contenido de sus sueños —invitar a la reflexión sobre los problemas del mundo industrializado— y también justificar una vez más la presencia de lo sobrenatural en el relato: en un mundo donde los milagros ocurren, jamás se cuestionan.

Realidades mágicas latinoamericanas

Se suele denominar *realismo mágico* a un movimiento literario que se originó en América Latina a mediados del siglo xx. Se lo relaciona con lo que se conoce como *boom* editorial latinoamericano: un fenómeno de ventas (en las décadas de 1960 y 1970) en el que las obras de algunos escritores latinoamericanos tuvieron una fuerte difusión en Europa. En ese contexto, por ejemplo, Gabriel García Márquez, uno de los representantes del movimiento y del *boom*, recibió el Premio Nobel de Literatura en 1982.

No obstante, el realismo mágico como movimiento estilístico es bastante heterogéneo, y la crítica literaria ha tenido dificultades para definirlo, delimitarlo y llegar a un consenso sobre su alcance. Además de García Márquez, se suele considerar, entre otros, a Alejo Carpentier y Carlos Fuentes como representantes de esta corriente.

Tal vez, el problema para definir al realismo mágico se origine en el nombre mismo: la yuxtaposición de las ideas de realismo y magia encierra una contradicción. ¿Cómo definir una propuesta estética que plantea que lo real y lo mágico conviven de manera natural? Allí está el centro del debate. Por lo general, se piensa como una corriente en la que se busca mostrar lo

mágico o irreal del mundo cotidiano, o bien, presentar el mundo cotidiano como algo mágico. Lo que ocurre es que el realismo mágico propone como *realista* un mundo —*maravilloso*, según la definición de Todorov— donde lo sobrenatural es percibido por los personajes y los lectores como parte de lo real, de una realidad que es como la nuestra. Lo que se produce, entonces, a diferencia de lo que ocurre en los cuentos de hadas, es un acercamiento.

Si en los cuentos de hadas se apela a los recursos del distanciamiento (la voz impersonal, los personajes arquetípicos, la espacialidad y la temporalidad indefinidas), en el realismo mágico esos recursos se transforman, se reelaboran. El mundo mágico-realista se presenta como cercano (las historias son latinoamericanas, como los personajes, y allí transcurren) y al mismo tiempo se crea la distancia necesaria para que la irrupción de lo sobrenatural resulte natural en ese escenario.

Alejo Carpentier, en el prólogo a su libro *El reino de este mundo* acuña el término *real maravilloso* para referirse a su obra. Este término se ha usado muchas veces como sinónimo de realismo mágico, pero no se refiere a una corriente estética, sino que se piensa como una cualidad de lo latinoamericano: Carpentier plantea la idea de que América Latina *es* un territorio maravilloso: son maravillosos sus exuberantes paisajes (que los cronistas europeos, dice Carpentier, no han podido mostrar tal como son), sus creencias y su historia. Es, entonces, tarea de los escritores latinoamericanos mostrarlo.

Carpentier ensaya una definición de este concepto:

(...) yo hablo de lo real maravilloso para referirme a ciertos hechos ocurridos en América, a ciertas características del paisaje, a ciertos elementos que han nutrido mi obra. (...) Lo real maravilloso, en cambio, que yo defiendo, y es lo real maravilloso nuestro,

*es el que encontramos al estado bruto, latente, omnipresente en todo lo latinoamericano. Aquí lo insólito es cotidiano, siempre fue cotidiano*¹⁶.

También García Márquez se refirió a esa cualidad de lo maravilloso latinoamericano como parte constituyente de la realidad que se busca narrar. Esta idea se deja entrever en las palabras que pronunció cuando se le otorgó el Premio Nobel de Literatura en 1982:

*Una realidad que no es la del papel, sino que vive con nosotros y determina cada instante de nuestras incontables muertes cotidianas, y que sustenta un manantial de creación insaciable, pleno de desdicha y de belleza, del cual este colombiano errante y nostálgico no es más que una cifra más señalada por la suerte. Poetas y mendigos, músicos y profetas, guerreros y malandrines, todas las criaturas de aquella realidad desafortada hemos tenido que pedirle muy poco a la imaginación, porque el desafío mayor para nosotros ha sido la insuficiencia de los recursos convencionales para hacer creíble nuestra vida. Este es, amigos, el nudo de nuestra soledad*¹⁷.

La cultura latinoamericana se crea en el mestizaje (eso dice Carpentier citando a Martí). La idea de la *realidad mágica*, de lo *real maravilloso*, es a la vez una contradicción y un híbrido: una mezcla, un mestizaje, entre dos mundos que conviven de manera orgánica.

16 Carpentier, Alejo, “Lo barroco y lo real maravilloso”, en *Tientos y diferencias*, Barcelona, Plaza Janés, 1987, p. 26.

17 García Márquez, Gabriel, “La soledad de América Latina”, Conferencia de recepción del Premio Nobel de Literatura, 1982. Disponible en: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1982/marquez-lecture-sp.html.

Índice

Puertas de acceso	3
El reino de otros mundos.....	5
Lo maravilloso y lo fantástico.....	7
Los cuentos de hadas.....	9
Realidades mágicas latinoamericanas.....	16
La obra	23
La bella durmiente del bosque.....	23
El joven rey.....	35
Viaje a la semilla.....	55
El mar del tiempo perdido.....	87
Bibliografía	109