

*Huellas de vanguardia:
Realismo mágico/literatura fantástica.
Esbozo de una relación¹*

ROCÍO OVIEDO PÉREZ DE TUDELA
Universidad Complutense de Madrid

La proliferación de formas nuevas en la narrativa como el realismo mágico o la literatura fantástica, coincide con la época de inicio en la aceptación de la vanguardia, pues si bien el movimiento vanguardista como tal se puede considerar clausurado hacia los años cincuenta, sin embargo su aceptación será con mucho más tardía, e incluso me atrevería a afirmar que la llamada posmodernidad, con sus imitaciones vanguardistas corresponde a la total admisión y popularización de las prácticas y los contenidos defendidos por

¹ El trabajo presente no trata de esbozar teorías anteriores, ni de entrar en la problemática de las diferencias que tuvieron lugar entre realismo mágico, real maravilloso (para cuya diferenciación remitimos al estudio de Alicia Llarena) y literatura fantástica, así como tampoco se trata de establecer nomenclaturas diferentes. Se parte de la base de un concepto que engloba el realismo mágico y lo real maravilloso (como semejantes, salvo diferenciaciones de época) para contraponerlo a la literatura fantástica. Se trata de explicar el proceso de aparición y señalar sus diferencias y semejanzas. Establecer, pues, una génesis y una diversidad, orientada sobre todo a la práctica. Sería casi imposible entrar en las teorías de Todorov, Barrenechea, Alazraki, Rosalba Campra, Louis Vax, Irene Béssiere, Belevan sin contar las que exponen autores como Borges o Cortázar, en cuanto a la literatura fantástica, y aún más en el realismo mágico, como ocurre con Asturias, Carpentier, Uslar Pietri, García Márquez, Donoso, Fuentes, a los que cabe unir el «creador» del término Franz Roh, Ángel Flores, Anderson Imbert, Lucila Inés Mena, Rodríguez Monegal, Langowski, Alazraki, Venko Kanev, etc. Respecto a la teoría contamos actualmente con dos obras recientes: Alicia Llarena. *Realismo mágico y lo Real Maravilloso. Una cuestión de verosimilitud*, Gaithesburg, Hispamérica, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1997, y la obra de Mery Erdal Jordan. *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, Frankfurt/Madrid, Vervuet/Iberoamericana, 1998.

las vanguardias². Popularismo en el que el cine y los medios de difusión han tenido un papel primordial.

No se trata de reconocer deudas o establecer una homología, pero sí de destacar las relaciones y diferencias entre tres movimientos: vanguardia, realismo mágico y literatura fantástica. La vanguardia posibilita la creación de una literatura posterior cuya característica fundamental, frente a los movimientos anteriores, se encuentra en la sugerencia y la ambigüedad. El desarrollo mismo de la literatura modernista, como veremos a continuación, nos orienta hacia las premisas de la vanguardia. Se trata, por tanto, de reconocer su origen y demarcar sus diferencias, partiendo de opiniones iniciales como las de Uslar Pietri o Ángel Flores, Roberto González Echevarría, Ángel Rama, Brushwood, etc., autores que, frente a otras opiniones, tendieron a relacionar la nueva narrativa con las formas de la vanguardia europea. Especialmente el Surrealismo resume, al ser la última de las vanguardias, los logros alcanzados a los que ya definitivamente une el rechazo de lo objetivo, positivista y racional y aboga por el mundo de los sueños, el primitivismo, la visión infantil y la locura, es decir, la predilección por lo inconsciente como predominio de la imaginación.

En los tres movimientos literarios que venimos citando, de hecho, surgen rasgos comunes como es el caso de una realidad que se contempla bajo el prisma del subconsciente. En este sentido el movimiento de vanguardia y las prácticas que le suceden se pueden analizar como reacción frente al positivismo utilitarista del XIX y por tanto, como reacción frente al imperio de la razón.

El subjetivismo incluye el cuestionamiento de la razón a lo largo del XIX y cuya consecuencia se puede concentrar en la **duda**, lo que a su vez conduce hacia las teorías de la relatividad que se habían ofrecido al iniciar el siglo. Incluso podemos llegar a afirmar que lo imprevisto, la ambigüedad o la duda, rasgos comunes a corrientes literarias que nos parecen disímiles como la literatura fantástica, el realismo mágico y la literatura de vanguardia, parecen afectar incluso a las nuevas teorías de la filosofía contemporánea, como es «la falsabilidad» de Popper.

Ahora bien, nunca como hasta el siglo XX se ha dudado tanto de la realidad que se presenta ante los ojos del artista y del hombre contemporáneo.

² Todavía en 1969 señalaba Michael Kirby: «El grueso del público todavía rechaza las obras de vanguardia; su preferencia continúa fiel al realismo social en arte dramático, a lo figurativo en pintura y escultura, y a la escala diatónica en la música» (*Estética y arte de vanguardia*, Buenos Aires, Pleamar, 1979, 1ª edición en inglés, 1969).

La solución a la duda metódica de Descartes, acaba naufragando, y se vuelven a plantear soluciones semejantes a las que accedió el filósofo francés, como el pensamiento que piensa la vida de otro, por ejemplo, cuya demostración podemos encontrarla en «El Golem» de Borges.

El modernismo

La vanguardia, en cualquier caso, es una consecuencia de los conceptos literarios e ideológicos que le preceden. El caso más claro tal vez, sea el de Nietzsche, al que se puede considerar como el máximo exponente de la ruptura con la tradición. Su concepto filosófico incluye temas como la figura del genio, lo que supone, finalmente, una revalorización del hombre culto que adquirirá posteriormente el término de intelectual. La revalorización del genio será defendida por los modernistas, pero aparece con el mismo significado en autores de vanguardia como Huidobro para quien:

El poeta es aquel que sorprende la relación oculta que existe entre las cosas más lejanas, los ocultos hilos que las unen. Hay que pulsar aquellos hilos como las cuerdas de un arpa, y producir una resonancia que ponga en movimiento dos realidades³.

Frente a la revalorización del genio surge la duda y la depreciación de la figura de Dios⁴ que se percibe como insuficiente y defectuoso (ante la falta de explicación del mal) y cuya manifestación literaria la encontramos primero en obras poéticas como «Un coup de dés» de Mallarmé o la versión en lengua hispana del poema mallarmeano «Los dados eternos» de Vallejo. Esta incorrección de lo metafísico resulta ser fundamental, pues la metafísica se relaciona con el logos y justifica la relación entre el objeto nombrado y la

³ Huidobro. *Obras Completas. I*, Santiago, Ed. Andrés Bello, 1976, pág. 726.

⁴ Señala Gutiérrez Girardot: «Clarín y Darío se nutren de un mundo de creencias no detrozadas pero tampoco intactas, sino amenazadas inminentemente por el «galicismo mental» como Valera llamó insuficientemente el nihilismo, el predominio de la ciencia racional sobre la religión», «Literatura fantástica y modernidad en Hispanoamérica», en Enriqueta Morillas (ed.). *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991. De forma paradójica y contradictoria, puesto que se deprecia, precisamente cuando a su vez se deprecian los valores positivas y utilitaristas y de lo que en definitiva le acusan es de su carencia empírica y demostrable.

palabra, la duda que rompe la relación divinidad-criatura rompe a su vez la relación y el concepto de mimesis aristotélico: no existe sino una relación digamos, «necesaria» entre el objeto nombrado y el sujeto que lo nombra, de ahí que más que verdad exista una «ilusión de verdad», es decir «una estética» «una traducción balbuciente a una lengua extraña, de manera que el sujeto se convierte en un productor de metáforas», para el que la verdad resulta enmascarada o ha perdido su verdadero valor a través de

una hueste de movimientos de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumen, una suma de relaciones humanas que fueron realzadas, extrapoladas, elaboradas poética y retóricamente, y que tras un largo uso un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes: las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son⁵.

Aspectos todos ellos que aparecen continuamente en la vanguardia, la literatura fantástica y el realismo mágico. Desde fines del XIX, el cuestionamiento de la verdad se transforma en ambigüedad, y mientras, la máscara envolverá la realidad. Una máscara que reviste a la historia —los hechos— con el ropaje de metáforas, metonimias, etc. hasta llegar a hacer desaparecer el concepto de objetividad y sustituirlo por el de ficción, donde la imaginación hace que todo sea posible.

Situación a la que hay que añadir, como señala Peter Bürger, la afirmación, ya en las vanguardias, de que si estas no han terminado con el arte, si se ha terminado «con la posibilidad de que una determinada tendencia artística tenga validez general»⁶, es decir, coincide con la percepción de un arte deslabazado, no total, como pretendían los modernistas —el logro de la armonía y la unidad— y el planteamiento de la duda, que les aleja o torna imposible la verdad del arte.

Al ser negada una divinidad creadora del tiempo y el espacio ambos se relativizan y surge, desde la metáfora (que es definitiva otra versión de la realidad)⁷, la pregunta por la realidad del mundo de la ciencia, cuestionando su

⁵ *Sämtliche Werke*: Citado por Andrew Bowie. *Estética y subjetividad. La filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría estética actual*, Madrid, Visor, 1999, págs. 247-248.

⁶ Peter Bürger. *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona, Península, 1987, pág. 157.

⁷ Señalaba Antonio Fama que se apartan de las leyes físicas de la naturaleza y se introducen en la psicología a partir de la Primera Guerra Mundial la cual provoca que «la literatura europea» experimente «un cambio en el concepto de lo que se entendía por "realidad"», en *Realismo mágico en la narrativa de Demetrio Aguilera Malta*, Madrid, Playor, 1977, pág. 13.

veracidad y reseñando su inestabilidad (relatividad temporal de Bergson, sentido existencialista y progresivo del tiempo en Heidegger, y relatividad del espacio en Einstein). Ante el caos, la locura, el sueño y la magia, tienen libre entrada para su desarrollo.

A esta situación se añade, como señala Sáinz de Medrano, la búsqueda de nuevos sistemas en los que poder afirmarse, ya desde el modernismo: para el propio Darío «la búsqueda de las ciencias ocultas está relacionada con el hastío ante las frustraciones espirituales causadas por la ciencia, las cuales no podían ya ser atendidas por los valores religiosos tradicionales»⁸. En todo el desarrollo no hay sino un largo proceso de sustitución, especialmente de los valores de la tradición resumidos en la figura del Dios cristiano, que ha dado inicialmente base a la cultura y la ciencia occidentales.

Por otra parte la importancia concedida al artista origina la profundización en la psicología del sujeto creativo y como tal creador, dominado no tanto por la razón como por la imaginación. Este predominio de lo no «demostrable empíricamente», colabora a la creación de la ambigüedad y a la relatividad del yo, que, a menudo puede desviarse y acceder a ser «otro», la cara deformada de «El retrato de Dorian Grey» como ocurre con Fernando en el «Informe sobre ciegos».

Hacia la vanguardia

Al mismo tiempo, la quiebra de la cultura se ve confirmada por la crisis existencial que provoca la Guerra Mundial y que incidirá en el rechazo al pasado y la tradición que habían iniciado las vanguardias. Frente al desequilibrio espacial que plantean movimientos como el cubismo, o el intento de percibir otra realidad a través de la metáfora, —como ocurre con el ultraísmo, si bien aún bajo el predominio de la lógica— en la posguerra

⁸ Luis Sáinz de Medrano. «Cien años de literatura fantástica» en Enriqueta Morillas, *op. cit.*, pág. 19. La confusión entre realidad y fantasía se percibe claramente en la literatura fantástica de Darío, en «Thanatopía» las investigaciones hipnóticas de un médico se tornan realidad, en «Verónica» un fraile obsesionado por los misterios de la fe fotografía una sagrada forma. Por otra parte, respecto a Rafaela Contreras, señalaba que combina los contenidos mágicos y realistas con las funciones cardinales y las complementarias que «se llamaría mucho tiempo después «realismo mágico», pero no vamos a acogernos, por cierto, a considerar a la pobre y malograda Rafaela como una antecesora de esta tendencia» en Jaume Pont (ed.) *Narrativa fantástica en el siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, Lleida, Editorial Milenio, 1997, pág. 377.

predomina un nuevo enfoque artístico que abandona la mimesis aristotélica y anuncia:

una visión subjetiva que, sin trascender la realidad física, la resucita en otro plano superior, la mezcla, la confunde con las visiones subjetivas, con los sueños, con el mundo subconsciente del individuo. En otros términos se borran las líneas de división clara entre realidad objetiva y realidad subjetiva, entre el mundo físico exterior y la visión subjetiva interior⁹.

Situación de subjetividad que se trata de paliar a través de un cierto cientifismo, presente en la literatura fantástica. Este cientifismo provoca como señala en sus palabras, que el horror sea mayor en la literatura contemporánea, al tratar de darle una justificación naturalista, morbosa y al mismo tiempo que se abra paso a «objetivaciones más complejas (...) cuando la objetivación abandone sus justificaciones explícitas tendremos —de Borges a García Márquez— puro “realismo mágico”»¹⁰.

En el caso de Hispanoamérica, la religión, la cultura y el imperio de la razón, según señala Subercaseaux, se llegarán a considerar como una naturaleza impostada frente a la «Naturaleza matriz»¹¹. Hecho, que provoca la búsqueda de otros sistemas culturales en los que se encuentre presente el origen, confirmando la consideración de los modernistas del retorno a la antigua pureza. Situación que, al igual que implica la crítica a la cultura occidental en obras como *La decadencia de Occidente* de Spengler, al mismo tiempo trata de recuperar el mundo primigenio en otras producciones como el *Ulises* de Joyce o *En busca del tiempo perdido* de Proust. Es decir, se inicia el siglo con una búsqueda continuada del origen, que de diversas formas va a repetir el realismo mágico, mientras que la literatura fantástica investiga en sus causas.

El acercamiento al origen difiere en su planteamiento en la literatura fantástica y el realismo mágico: la búsqueda del origen en el realismo mágico emana de la idea del encuentro (aunque este encuentro pueda llevar a la muerte, como ocurre en *Pedro Páramo* de Rulfo) mientras que en el

⁹ Antonio Fama, *op. cit.*, pág. 14.

¹⁰ Sáinz de Medrano, *op. cit.*, pág. 20.

¹¹ Bernardo Subercaseaux. «El reino de la desalienación» en S. Arias (comp.). *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, La Habana, Casa de las Américas, 1977, págs. 323-329.

caso de la literatura fantástica se parte no de una idea de búsqueda y posterior encuentro, sino de una investigación en torno a lo desconocido¹². O en otras palabras, en el realismo mágico se acepta en su totalidad —como existente y evidenciable— lo que sucede, mientras que en la literatura fantástica lo sucedido es parte de una anormalidad que, como tal, hay que investigar.

En cualquier caso, la naturaleza americana, como naturaleza no domesticada, ofrecerá un sinnúmero de posibilidades a la narrativa, como ocurre con obras incluso tradicionales como *La Vorágine* de Rivera, o con los cuentos de Quiroga, en sus respectivas variantes: regionalista y fantástica. De hecho las posibilidades de una naturaleza compleja, caprichosa y variable justifica en primer lugar la aparición de la literatura fantástica y, posteriormente, del realismo mágico. La diferencia entre ambos radica en el hecho de un mayor cientifismo —heredado del XIX— en la literatura fantástica, donde se pretende explicar lo extraño, aquello que ha provocado nuestra inquietud, mientras que el realismo mágico trata de ofrecer una variante subjetiva o inconsciente, mágica, de la realidad. El resultado es similar: se provoca la inquietud, la ambigüedad, la aparición de lo inesperado. Aspectos todos ellos avalados por la vivencia de la naturaleza americana como lo otro, lo diferente.

En este sentido siguen a su vez a la vanguardia, puesto que la ruptura de la tradición produce una dialéctica constante entre los hombres, en su percepción y el modo de escribir. Pero en el caso de América, la otredad se ve configurada a través de un hibridismo, un mestizaje que, salvo en la literatura de signo indigenista (el caso de Asturias o Arguedas), no se acepta como totalidad, sino como oscilación, indeterminación, inseguridad, duda, es decir, cargada de valores negativos que pueden explicar la afluencia de monstruos en la narrativa del realismo mágico (los ciegos, de *Sobre Héroes y tumbas*, el niño con cola de cerdo en *Cien años de soledad*, Boy, en *El obscuro pájaro de la noche*, los idiotas de *El bazar de los idiotas* de Gardeazábal, etc.) seres en los que se ha intentado determinar su originalidad, su rareza y su diferencia. Así como se ha huido de otorgarles una realidad constatable y concreta y que, por tanto, a pesar de su posibilidad real, se perciben como seres mági-

¹² Se podría indicar que este encuentro, en el caso del «Informe sobre ciegos» es un caso peculiar de literatura fantástica, donde se produce una especie de encuentro con el cosmos y singularmente con lo monstruoso. Monstruos, cuya aparición, por otra parte, es frecuente en el realismo mágico.

cos que provocan a la vez milagros y catástrofes. Frente a estos personajes, la literatura fantástica incursiona en el campo de la ciencia y podrá «crear» monstruos, artificialmente, como si de un proceso de laboratorio se tratara, mientras se afirma su rareza y se constata científicamente su realidad frente a su aspecto de diferencia o anormalidad. Sus personajes se asimilan más a una realidad concreta, no mágica ni maravillosa, pero cuya acción escapará al dominio de los propios actores.

Por otra parte, el realismo mágico y la literatura fantástica comparten la inquietud ante lo desconocido. En la literatura fantástica se combina la osadía y el miedo, con rasgos de narrativa policíaca. Se estructura como proceso de investigación, mientras que, en el realismo mágico, se produce como algo natural, en el más pleno sentido del término, es decir, como perteneciente a la naturaleza. En cualquier caso el realismo mágico construye un espacio determinado, al que, al igual que ocurre con la literatura fantástica, se le trata de localizar a través de lugares concretos, reconocibles por los lectores. En cualquier caso, en la literatura fantástica prima el «suceso» —al igual que ocurre con la novela policíaca— sobre el lugar. Sin embargo, en el realismo mágico, ocurre una paradoja, por un lado, interesa destacar el espacio, concretamente el paisaje, la naturaleza, el ambiente de Hispanoamérica, pero, por otra parte, este espacio se deja llevar por la combinación de sueños, sean estos maravillosos («El ahogado más hermoso del mundo», como ocurre con Márquez o *Eva luna* de Isabel Allende) o se conviertan en pesadilla, puesto que lo que interesa es otorgarles un contenido mítico, cargado de lirismo desde lo nostálgico. Es esta nostalgia la que se une con el aspecto anterior que había reseñado, la presencia de la vuelta al origen, de la infancia, que provoca, a su vez, la indeterminación temporal.

El eterno retorno es un deseo presente tanto en el realismo mágico como en la vanguardia vuelta al origen, al claustro materno, aunque éste sea casi demoníaco, como ocurre con José Donoso (*El obscuro pájaro de la noche*) o con Sábato (el «Informe sobre ciegos» de *Sobre Héroes y tumbas*) o bien, por poner un ejemplo poético sea un regreso al Paraíso como en *La espada encendida* de Neruda o en el Paraíso reencontrado del tiempo perdido en *El amor en los tiempos del cólera* de Márquez¹³. En ambos casos se trata de recuperar el tiempo sagrado, el tiempo del orden, en esa

¹³ Habría que señalar, así mismo, las variantes, según de qué años se trate. En general, la primera etapa es paradisiaca y mítica: *Hombres de maíz*, *Los pasos perdidos*, *Cien años de soledad*, mientras que en la segunda se percibe ya lo terrorífico y monstruoso: *Sobre héroes y*

infancia donde todo se acepta o en esa infancia de las civilizaciones que es el primitivismo y que el Surrealismo descubrirá en una segunda etapa, ya en contacto con América. De hecho Breton presentará a México como el país surrealista por excelencia. País donde la magia brota de la misma realidad.

En este sentido, si el realismo mágico supone un reencuentro con la magia, la literatura fantástica se enfrenta a la razón, pues como indica Luis Vax, exige la irrupción de un elemento sobrenatural en un mundo sujeto a la razón¹⁴.

El mundo como objeto

Junto a la razón había surgido el predominio de la objetividad, avalado especialmente por las doctrinas de la Ilustración y fundamentalmente del enciclopedismo y el cientificismo a que da lugar en el XIX (formulado en doctrinas más complejas como el positivismo y el utilitarismo). Se consideraba que el progreso estaba en manos de la consideración objetiva del mundo, pero este se acabó mostrando más irracional y variable de lo que en un principio se podía sospechar, lo que originó junto al estudio del inconsciente colectivo e individual (Jung y Freud) el estudio de las posibilidades y variantes insospechadas a que se podían llegar.

Por otra parte, la crítica reiteradamente se ha referido al sistema analógico como perteneciente al realismo mágico. De igual modo Breton se referirá a la creación de imágenes partiendo de este sistema:

Cuando era adolescente vi entre los restos de un combate un cráneo aplastado. Una granada madura y sangre sobre la nieve dibujaban el blasón de la guerra. Más tarde en la soledad de los Alpes descubrí el vuelo del águila trazando su geometría perfecta de filigranas en la arena del cielo. El mundo secreto de la Analogía, la magia del

tumbas, Conversación en la catedral, etc., con una mayor incidencia del realismo, mientras que en la tercera se combina un mayor acercamiento a la realidad con la aparición de una singular preferencia por la novela histórica: Los perros del paraíso, de Posse, o por un mayor acercamiento a la realidad: Lituma en los Andes, de Vargas Llosa, etc.

¹⁴ *Las obras maestras de la literatura fantástica*, Madrid, Taurus, 1980.

signo, la trascendencia del número me fueron de esta manera reveladas¹⁵.

En este sentido Venko Kanev indicaba que es en la relación de un sistema de semejanzas u oposición de donde surge el nuevo lenguaje, y en donde se quiere regresar a la analogía perdida, a la armonía del principio, como podemos observar a nivel de contenido, en *Los pasos perdidos* de Carpentier y a nivel de expresión y contenido en *Hombres de maíz* de Asturias. Es también claro que, en el sentido de la expresión, el llamado automatismo psíquico establece una serie de relaciones entre lo aparentemente disperso que sin embargo, contiene una relación oculta para el no iniciado. Lo mismo ocurre con otras teorías del surrealismo como el llamado «azar objetivo» y aún más en la «paranoia crítica» de Dalí que incluye una actitud activa frente a la pasiva del automatismo y que se fundamenta en la relación¹⁶.

En cierto modo se continúa la visión del escritor como demiurgo, iniciado, que es capaz de transmitir la maravilla que

surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un estado libre¹⁷.

La diferencia con el surrealismo se establece desde la misma base: mientras para el realismo mágico o lo real maravilloso se trata de averiguar, profundizar o intuir lo histórico y telúrico, en el caso del movimiento de vanguardia prima el fervor iconoclasta, el concepto de juego o la idea fundamentalmente

¹⁵ André Breton. «Anatomía de mi universo» en VV.AA. *Escritos de arte de vanguardia (1900-1945)*, Madrid, Istmo, 1999, pág. 499.

¹⁶ «Los acontecimientos surrealistas de la jornada (...) están asociadas por los mecanismos del preciso aparato de la actividad paranoico-crítica en un indestructible sistema delirante interpretativo de problemas políticos, de imágenes parálíticas, de cuestiones más o menos mamíferas, que juega el papel de idea obsesiva» y añade como ejemplos las imágenes de doble figuración y «la base de los mecanismos asociativos y la renovación de las ideas obsesivas» en Dalí. «La conquista de lo irracional en VV.AA. *Escritos de arte de vanguardia*, op. cit., pág. 481.

¹⁷ Carpentier. *Tientos y diferencias*, pág. 131.

artística del mismo, es decir, se fundamenta en lo externo, en la expresión o en la forma. De este modo el proceso es contrario al de una literatura comprometida, como podemos considerar al realismo mágico: se parte de la imagen, como señalará Breton, para llegar al espíritu¹⁸.

En definitiva, siguiendo el mito de la caverna de Platón de donde surge el complejo y atractivo tema de la analogía, la literatura implícita como realismo mágico trata de recuperar, fuera de los márgenes europeos, la relación hombre/naturaleza, rota por el progreso, como podemos ver incluso en obras posteriores como *El hablador* de Vargas Llosa y aún antes en *Hombres de maíz* de Asturias. La literatura fantástica, por el contrario, no busca la armonía sino la explicación de lo inarmónico, para constatar la dualidad y reversión del mundo. La diferencia es histórica, entre ambos se inserta el hecho de un mayor cientifismo —heredado del XIX— en la literatura fantástica, mientras que el realismo mágico trata de ofrecer una variante subjetiva o inconsciente, mágica, de la realidad. El resultado es similar: se provoca la inquietud, la ambigüedad, los personajes manifiestan una clara dualidad, etc.

Homologías / dialogías

Como he indicado, la vanguardia en general y singularmente el surrealismo, favorecieron sin lugar a dudas las dos manifestaciones narrativas a las que nos hemos referido. Sin embargo, tal vez se pueda destacar una mayor incidencia del surrealismo en la literatura fantástica, puesto que coincide en otros aspectos que no lo hace el realismo mágico, como es el caso del juego, el cientifismo y el sentido un tanto artificioso e intelectual, iniciático, de los hechos que se plantean. Por otro lado, el surrealismo profundiza en las corrientes ocultas del sujeto y de la realidad, la otra cara invisible de la misma, en tanto que el realismo mágico ofrece una narración marcada sobre todo

¹⁸ «La actitud del surrealismo con respecto a la naturaleza viene determinada ante todo por su concepto inicial de *imagen* poética» y añade con mayor claridad: «la metáfora, a la que el surrealismo concede todo género de licencias, supera en mucho a la analogía (prefabricada) que, en Francia, intentaron promover Charles Fourier y su discípulo Alphonse Toussenel. Y aun cuando tanto una como la otra coinciden en servirse de un sistema de «correspondencias», media entre *ellas* la misma diferencia que hay entre el vuelo de altura y el avance reptando». El fondo del problema, explicará «es el de las relaciones entre el espíritu humano y el mundo sensorial»: «El surrealismo en sus obras» en VV.AA. *Escritos de arte de vanguardia, op. cit.*, pág. 508.

por la percepción de una realidad más rica, compleja y extensa de lo que se había pensado. Es un descubrimiento en el que cabe la admiración, más que el terror, la vivencia final de ese mundo distinto, aunque sea el de los muertos de Comala. Pasemos, por tanto, a analizar de modo concreto las relaciones que he apuntado previamente:

1. Habría que señalar en primer lugar que, en su origen, la novedad de la literatura hispanoamericana del siglo XX se centra en la relación con el ámbito en el que transcurre, es decir, en el realismo mágico, que describe y centra la cuestión literaria en lo regional y propio, pero que aspira a la universalización, de modo que se trata de originar un nuevo mito. Mito que resulta paradigmático en Miguel Ángel Asturias al expresar no tanto un suceso como

el espíritu de Guatemala, su consistencia fenoménica, la dimensión interior que lo constituye en una entidad permanente en el tiempo. Por eso él sitúa los acontecimientos en una sucesión diluida (...). Lo confirma la falta de ubicación espacio-temporal de los distintos episodios¹⁹.

Y es precisamente en esta *indeterminación* orientada hacia el mito y la diferencia donde conectan la vanguardia, el realismo mágico y la literatura fantástica.

2. La diferencia, los surrealistas deforman a propósito tiempo y espacio, como juego, o en el caso de la literatura fantástica, por el *azar*, mientras que el realismo mágico plantea la deformación como forma artística y consecuencia lógica de la transformación del tiempo y el espacio en Hispanoamérica. En *Cien años de soledad*, se encuentra presente la relatividad temporal.
3. Por otra parte, mientras en la literatura fantástica se utiliza el juego como forma de intriga en el lector, es decir, la sorpresa y la admiración que deja tras de sí la reflexión y por lo tanto, la participación *intelectual* del lector; por el contrario, en la literatura del realismo

¹⁹ Giuseppe Bellini. *Mundo mágico y mundo real. La narrativa de Miguel Ángel Asturias*, Roma, Bulzoni, 1999, pág. 54.

mágico, se trata no de jugar con el lector, sino de dialogar con él, de convencerle y hacerle participar *sentimentalmente* en lo que se narra.

4. En cuanto al espacio, se construye en la literatura fantástica un espacio deformado, una transgresión al orden natural, que ponga de relieve el mundo desmembrado y partido de la vanguardia, en el que se afirma la imposibilidad de la unidad (presencia de la crisis social avalada por las dos guerras mundiales). Es claro en cuentos de Cortázar como «Estación de la mano», donde el deambular de la mano desmembrada y partida provoca finalmente el terror de los sueños, y con ello la desaparición de la armonía entre el escritor y la mano; por el contrario, en la narrativa del realismo mágico, el espacio se presenta en su diversidad, pero dentro de una perfecta, aunque variable, convivencia. En definitiva, tiende a la propuesta de un mundo en el que se trata de descubrir la armonía, aunque sea la armonía del pasado, narrado desde la nostalgia.
5. En este sentido, el tiempo de la literatura fantástica se nutre del presente, un presente activo y constante, en el que el pasado actúa como referencia. Por el contrario, el tiempo en el realismo mágico es el ámbito fundamental de la acción narrada, el que justifica y acciona el presente. Aspecto que así mismo se repite en la narrativa de signo histórico, como ocurre en *La muerte de Artemio Cruz* de Fuentes.
6. El surrealismo percibe una segunda realidad, donde como indica Langowski²⁰, todas las contradicciones son reconciliables. De ahí que la mayoría de los autores recurran al viaje: *Pedro Páramo*, *Los pasos perdidos*, *Sobre héroes y tumbas*, lo que permite el acceso a otro espacio. En este caso predomina una retórica de la unión: símbolo, oxímoron, metáfora, o un sistema anafórico que tiende a la repetición de los términos para otorgarles realidad (presente entre otras en la obra de Asturias). Por el contrario, la literatura fantástica plantea la distorsión de la realidad, la imposibilidad de unir los contrarios o la diversidad del mundo, por lo que el contraste, los perso-

²⁰ Gerald Langowski. *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*, Madrid, Gredos, 1982.

najes duales, las paradojas, las antítesis y los sistemas anafóricos de lo diverso (*El Aleph* de Borges, por ejemplo) se hagan presentes con mayor afluencia.

7. Consecuentemente, la literatura fantástica se disuelve en la ironía y en la sátira, en la distorsión, como imposibilidad de acceder a la unidad, pues «la literatura fantástica nace y se desarrolla unida al elemento de terror»²¹; mientras que el realismo mágico, a pesar de que pueda resultar terrible, nos ofrece un intento de armonización. Precisamente la literatura fantástica investiga en lo disímil, mientras que el realismo mágico reconoce la armonización la «con-vivencia» de lo diverso.
8. Unificación en cuanto que se consigue a través de la presentación de un ámbito en el que todo es posible y verosímil. Afirmación que, como es bien sabido, daba fundamento a la teoría de lo real maravilloso, consolidada por Alejo Carpentier²²: en América lo insólito siempre ha sido cotidiano.
9. Esto no significa que no se trate de unificar en la literatura fantástica, sino que se parte precisamente, de una realidad a la que se considera escindida, desmembrada (presencia del sentido de caos, así como de la crisis que originarían las dos guerras mundiales). Resulta intrigante que el Borges de la última etapa narrativa trate de encontrar de nuevo la unidad, como ocurre con uno de sus cuentos que roza lo maravilloso «La rosa de Paracelso». Por el contrario, la imposibilidad de acceso al uno provoca el escepticismo del autor y, con él, la ironía.
10. Por otra parte, Irlemer Chiampi²³ señalaba que en la literatura fantástica prima el sentimiento de terror, mientras que en el realismo mágico el sentimiento predominante es el encantamiento. Estas diferen-

²¹ María Luisa Rosenblat. *Poe y Cortázar. Lo fantástico como nostalgia*, Caracas, Monte Ávila, 1989, pág. 25.

²² Gonzalo Celorio. *El surrealismo y lo real maravilloso americano*, México, Sep-Setentas, 1976.

²³ «Realismo maravilloso y literatura fantástica», *Eco*, 1980, n° 229, págs. 79-101.

cias se continúan en la literatura fantástica donde se hace eco de la trasgresión a la ley, o a la norma, mientras que en lo real maravilloso, no hay una causalidad establecida, todo es posible, porque no hay conflicto entre las partes.

11. El punto de vista del realismo mágico procede de la visión de los cronistas y su admiración ante América. Por lo tanto, son obras cuya relación se encuentra en el asombro europeo, lo que pone en relación los dos mundos, como señala el mismo Carpentier en una afirmación reiterada: «Los libros de caballería se escribieron en Europa pero se vivieron en América», afirmación que se relaciona con una de las obras ya clásicas de teoría en torno al descubrimiento y conquista: *Los libros del conquistador* de Leonard Irving y que servirá posteriormente como aplicación de la aproximación entre la nueva narrativa y la antigua crónica de Indias.
12. Este último aspecto ofrece fundamento a la consideración de la literatura del realismo mágico, como literatura que permite la creación de un nuevo mito, fundado en el mestizaje y en la visión utópica de la realidad americana. Una visión cuya utopía orienta hacia el futuro, en líneas generales, lo que se contrapone con la percepción de una literatura siempre en presente que dificulta el acceso al porvenir, como ocurre con la narrativa europea. En este sentido no hay más que advertir las teorías y las ideologías expuestas en los últimos años de nuestro siglo, que van desde las teorías del caos, al de la falsibilidad, al del fin de la historia (Fukuyama) o la era del vacío (Lipovetsky) o la eliminación del sujeto presente ya en Bergson y continuada por el existencialismo.

La retórica de lo real maravilloso y la literatura fantástica

Desde su origen, la importancia del lenguaje en la nueva narrativa es uno de los aspectos más destacados. Es en el lenguaje donde se trata de delimitar la originalidad de América, su diferencia, por este motivo no es de extrañar la importancia que le otorgarán todos los escritores. En relación con este aspecto, Miguel Ángel Asturias destacaba como diferencia su valor onomatopéyico, que implica, en definitiva, la unión con la naturaleza:

Antes del lenguaje literario está el sonido. En el sonido empieza la aventura del novelista latinoamericano. Se oye. Oye a sus personajes. No sabe lo que dicen, pero los oye. Primero los oye. Luego sabrá lo que hablan.

Onomatopeya que si se orienta hacia los sentidos auditivos, también lo hará desde la percepción visual, pues junto al sonido «nuestra novela reivindicada, además, lo que podría llamarse el idioma, la lengua de las imágenes»²⁴.

En principio existe una diferencia básica en torno a ambos respecto al lenguaje: en la literatura fantástica se fusionan dos elementos: «la preeminencia del lenguaje en la concepción del mundo y la conciencia de la autonomía del lenguaje del primero respecto al segundo»²⁵, en el caso del realismo mágico, predomina el mundo que inspira el lenguaje y se asocia, se convierte a él.

Utilización de recursos que nace de un concepto de lector activo, ante el que hay que desarrollar una retórica de la persuasión. El lector se convierte en cómplice, en mero espectador o en un lector subyugado. Actitud que es decisiva en su intencionalidad: el realismo mágico tratará de convencernos, cambiar nuestra visión del mundo —en este aspecto se relaciona con lo maravilloso— mientras que la literatura fantástica pretende en todo caso implantar su realidad como alternativa a la existente.

La necesidad de convencer, en cualquier caso, al lector de lo que se narra, hace que se recurra a distintos sistemas que inciten de algún modo a la ambigüedad y, por tanto, credibilidad e interpretación, en cierta medida libre, de lo narrado.

Ambigüedad creada a través de los recursos del barroco: en el caso del realismo mágico el barroquismo se centra en lo telúrico, en la descripción del ambiente, en la exageración o la deformación de un ámbito general. En tanto que la literatura fantástica predomina el sentido subjetivo del barroco, es decir, aquel que se plantea no en relación con el ambiente, sino con uno mismo. En primer lugar, la utilización de la hipérbole, con objeto de narrar lo maravilloso, que en el caso de la literatura fantástica se emplea con ciertas restricciones, puesto que se ha de fundamentar en la verosimilitud. En el caso del realismo mágico, no es necesaria esta restricción que puede adquirir la

²⁴ Miguel Ángel Asturias. «El lenguaje en la novela latinoamericana» en Giuseppe Bellini. *Mundo mágico y mundo real*, op. cit., págs. 229-230, 232.

²⁵ Mery Erdal Jordan, op. cit., pág. 116.

forma de lo maravilloso que ya se hacía presente en obras de viajes decimonónicas como *Los viajes de Gulliver* de Swift. Es la aceptación y configuración de una isla de la utopía definida como tal en la ignorancia y el desconocimiento que Europa posee con respecto a Hispanoamérica. La hipérbole resulta ser posible en cuanto que es un mundo existente²⁶ como tal y no un mundo «alternativo», como ocurre con la literatura fantástica.

De hecho es la retórica de la dialéctica o de la dialogía donde se establece la retórica de la nueva narrativa mágica o fantástica. Las figuras que tratan del acercamiento de dos realidades: oxímoron, hipálage, metáfora, símbolo, son de uso frecuente en el realismo mágico, tanto a nivel macro como micronarrativo (de la palabra a la estructura narrativa, pasando por los personajes). Sin embargo, en la literatura fantástica se tiende no a la homología, sino a la diferencia, es decir: la contraposición, la antítesis que, en un momento determinado, situado en el clímax del relato, desaparece como tal diferencia y pasa no a unirse, sino a transformarse en «lo otro». Proceso de transformación que muestra la otra cara del espejo, no la analogía, ni la unidad, no el encuentro, sino la distorsión, a la manera cubista. De este proceso deriva el hecho de que si nos encontramos en el caso del realismo mágico con la aparición del humor, incluso derivado de la hipérbole, en el caso de la literatura fantástica se resuelve en la ironía, en la que incide a menudo el terror.

De igual modo nos encontramos con paralelismos. Ambas tendencias coincidirán en la búsqueda de la edad infantil, rica en sugerencias y posibilidades, así como en la preferencia por la imagen de vanguardia gracias a su capacidad de reunir dos realidades diferentes.

Sin embargo, la constante en la literatura fantástica será el juego con el lector, las pistas falsas que vayan dejando como resultado la perplejidad. La provocación del escándalo y del terror, como indicaría Robert Caillois²⁷; mientras que en el caso del realismo mágico lo que se pretende del lector es

²⁶ Señalaba García Márquez: «en América Latina todo es posible, todo es real. Es un problema técnico en la medida en que el escritor tiene dificultad en transcribir los acontecimientos que son reales (...) en los cuentos de la abuela hay una fantasía extraordinaria en la que creen los niños a quienes se les está contando y me temo que contribuyen a formarlos, y son cosas extraordinarias, son cosas de las *Mil y una noches*, ¿verdad? Vivimos rodeados de cosas extraordinarias y fantásticas», Vargas Llosa. *García Márquez. Historia de un deicidio*, Barcelona, Seix Barral, 1971, pág. 177.

²⁷ Roger Caillois. *Imágenes, imágenes. Sobre los poderes de la imaginación*, Barcelona, Edhasa, 1978.

la admiración y el asombro, la concordancia. Situación que implica a su vez una diferencia: la literatura fantástica analiza los espacios interiores (si bien puede evolucionar, como recordaba Carmen de Mora respecto a Cortázar²⁸), mientras que el realismo mágico contrae una responsabilidad más amplia, de ámbito social y frecuentemente política.

La crítica en ambos es diferente, si en lo mágico la crítica se refiere a unos hechos concretos, generalmente históricos, que reflejan la historia social y política de los países donde se inserta, sin embargo en el caso de la literatura fantástica lo que se pretende es la crítica de la ciencia o de la inteligencia, el pecado del aprendiz de brujo. Al fin y al cabo, el pecado del artista, del intelectual, del elegido que resulta vencido en su propio terreno. Por lo tanto, se resuelve en una dialéctica. Sin embargo, en el caso del realismo mágico, lo que se pretende no es tanto la crítica como el conocimiento del hombre concreto en una situación determinada, de ahí que lo frecuente respecto al personaje o los hechos acaecidos, ante la imposibilidad de su trascendencia, sea la parodia, como pérdida o vanalización del mito.

Los personajes trágicos son ahora cómicos, marginales, a menudo desarraigados —el mundo de *Conversación en La Catedral*— obsesivos por su inconsistencia y su transitoriedad, cuya única salvación debería encontrarse en el regreso telúrico, en la armonía siempre inalcanzable. Y esta es la nueva tendencia: la antítesis, la dualidad tanto respecto al personaje, como respecto al léxico. El léxico, como destacaban Asturias y Carpentier, viene establecido por su diferencia, por resolverse en el barroquismo. No se plantea la analogía, sino la confrontación de una dualidad que ponga de manifiesto lo imposible de las utopías. La metáfora y la proposición absurda, que se produce a través de un proceso en el que se ha convertido en intrascendente lo sobrenatural, o lo que es lo mismo, la puesta en práctica de lo maravilloso cotidiano de los surrealistas.

Esta aparente diversidad no impide que haya interferencias pues ¿no se puede considerar fantástico el descenso a los infiernos de «El informe sobre ciegos de Sábado, o bien, no puede entrar dentro de un realismo mágico «Las piedras azules de Borges? Al mismo tiempo, tenemos relatos de García Márquez, como es el caso de los cuentos de «Ojos de perro azul» que pertenecen

²⁸ «Cortázar sin abandonar las inquietudes metafísicas de sus libros anteriores las proyectó decididamente hacia un horizonte más amplio que involucraba los traumas políticos y sociales del mundo latinoamericano», *En breve. Estudios sobre el cuento hispanoamericano contemporáneo*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1995, pág. 113.

a la literatura fantástica, mientras que obras como *Lituma en los Andes*, *Los cuadernos de don Rigoberto* o *El amor en los tiempos del cólera*, se contagian más de realidad que de magia, y no digamos ya, en el caso de narradores o narratologías más recientes como las de Bryce Echenique donde no se puede afirmar nada: ni si resulta producto del realismo mágico, o si bien su modelo narrativo ha sido la literatura fantástica. O bien obras anteriores, en su caso irónicamente trágicas, pero no terroríficas, como ocurre con la muerte-vida de *Yo el Supremo* de Roa Bastos.

Es esta situación la que me ha llevado a tratar de explicar el acceso y los paralelismos de las nuevas formas narrativas, prevaleciendo al de su diferenciación.

No podemos olvidarnos del transcurso del tiempo, la narrativa contemporánea ha demostrado ser sumamente ecléctica, lo que dificulta su adscripción a una u otra cualidad narrativa. De hecho, cada novela es el producto de una lógica evolución de acuerdo con las situaciones en las que se ha producido, no en vano cada autor es producto de su tiempo.