

Capítulo 2

Lo fantástico en Latinoamérica: de la ficción científica al feminismo alegórico

No pretendemos aquí ofrecer una clasificación detallada de todos los motivos y formas que toma lo fantástico en el cuento latinoamericano del siglo XX. Pero al menos intentaremos dar una visión lo más completa posible de los mismos que ayude a entender este modo narrativo que se postula como contradicción irreductible.

Antes de empezar conviene hacer dos puntualizaciones que, por obvias, no dejan de ser relevantes. Primero, la mayoría de los/as autores/as han cultivado el cuento fantástico en diversidad de variantes, incluso aquellos considerados tradicionalmente más realistas o ‘antiescapistas’. En segundo lugar, a la hora de considerar el cuento fantástico resulta muy difícil seguir las clasificaciones tradicionales de la literatura latinoamericana del siglo XX (modernismo, criollismo, vanguardias, boom, postboom). Aunque en algunos casos los autores reflejan en su producción fantástica las constantes fundamentales de su momento, muchos de ellos se pueden inscribir en diversas variantes de lo fantástico. En cualquier caso, se hará mención a los movimientos literarios tradicionales cuando sea necesario y relevante asentar en el tiempo la producción de algunos cuentos o resaltar las convenciones artísticas y culturales dominantes en el momento, sobre todo en aquellos relatos de las primeras décadas del siglo.

La ficción científica y lo fantástico tradicional

Las primeras manifestaciones de lo fantástico en el cuento moderno latinoamericano se dan en el siglo XIX y se remontan al romanticismo vigente en la época. Oscar Hahn apunta el cuento del ecuatoriano Juan Moltalvo

“Gaspar Blondín” (1858) como una de las primeras piezas fantásticas latinoamericanas. Este relato está caracterizado por los elementos típicos de la imaginación romántica: ambientes inciertos, elementos tétricos y siniestros, la presencia de lo invisible o lo indecible que se revela y enfrenta a la realidad. Con el realismo y el naturalismo lo fantástico pasa a los márgenes del sistema literario y los hechos supuestamente sobrenaturales aparecen enfrentados a la explicación empírica y verificable de los mismos.

El siglo XX se inicia en Latinoamérica marcado por las innovaciones estéticas y las obsesiones literarias del modernismo. Con él se retoma la capacidad evocadora del lenguaje y se empieza a producir el resquebrajamiento, la ruptura de la fe ingenua del realismo en la relación directa entre realidad y representación. La mayor parte de los modernistas cultivaron el cuento de tono fantástico, extraño o maravilloso, si nos atenemos a Todorov. La valoración de la imaginación y la atracción por lo sobrenatural, ultraterreno, oculto y esotérico de origen romántico se conjuga en muchos modernistas con el positivismo científico. Todo ello lleva a cuestionar los fundamentos del empirismo positivista en boga en la época usando las propias premisas metodológicas del mismo para demostrar la existencia de lo sobrenatural y lo extraordinario. Esto da lugar a lo que algunos críticos han denominado ficción científica. Posiblemente el representante más cualificado de esta tendencia es Leopoldo Lugones. Como veremos más detalladamente en el capítulo siguiente, Lugones combina su concepción esotérico-pitagórica del universo con el método científico positivista para crear narraciones en las que cuestiona los límites de los típicos binomios lógico-rationales entre lo real y lo irreal, lo natural y lo sobrenatural. Algunos de los motivos típicos de la ficción científica son el desdoblamiento, las imágenes proyectadas o la aparición de seres imaginarios no como meras proyecciones de la mente humana, sino como realidades con existencia autónoma. Otros autores posteriores elaboran más tarde estos motivos, que se convertirán en recurrentes en lo fantástico rioplatense con Bioy Casares, Borges o Cortázar.

Pero la ficción científica no es la única, ni siquiera la variante fundamental de la época. Otros modernistas cultivaron el cuento fantástico tradicional (Rubén Darío, Amado Nervo o el mismo Lugones) o el cuento extraño/maravilloso (de nuevo Darío y Nervo fundamentalmente). La mayor parte de los relatos de estos autores responden de una forma u otra a la caracterización de Todorov sobre lo extraño, lo fantástico y lo maravilloso.

Aunque la obsesión de los modernistas por la innovación lingüística y sus alegatos estético-alegóricos hacen que algunos de sus cuentos encuadren en lo maravilloso, pensemos por ejemplo en “El ángel caído” de Nervo o en “El rubí” de Darío, la mayor parte de sus relatos se comprenden mejor si los incluimos en la categoría de lo fantástico o de lo fantástico-extraño.

En cualquier caso, lo destacable de esta visión científica de lo sobrenatural, sobre todo en Lugones, pero también en Nervo, es la postulación de una explicación alternativa de la realidad no basada en el racionalismo empírico exclusivamente, sino también en lo oculto y sobrenatural. Ésta sería una de las diferencias básicas con autores posteriores a partir de las vanguardias. El cuestionamiento del empirismo racionalista iniciado por los modernistas lleva al relativismo radical que culmina con Borges y su escepticismo irónico que transgrede toda explicación, racional o sobrenatural, filosófica o mítico-religiosa, del universo. De todas formas, el conjunto de autores encuadrables cronológicamente en las vanguardias presenta diferencias notables y dignas de analizar. Pero antes resulta imperioso hacer mención a uno de los cuentistas fundamentales de principios del siglo, Horacio Quiroga. Considerado como uno de los maestros del cuento latinoamericano, Quiroga también cultivó lo fantástico en su obra. La crítica destaca la influencia en el autor uruguayo de Edgar A. Poe, Maupassant o Villiers de l'Isle Adam, entre otros, es decir, de los representantes más cualificados del relato fantástico tradicional del siglo XIX. A pesar de que algunos de sus cuentos responden a variantes próximas: lo maravilloso en colecciones como *Los cuentos de la selva* o *Anaconda*, lo extraño en relatos como "La gallina degollada"; sin duda son sus cuentos fantásticos tradicionales los que predominan, pensemos en relatos como "El vampiro", "El síncope blanco" o "El espectro". Quiroga entronca así con el cuento fantástico tradicional del siglo XIX en el que lo fantástico se define por la duda en la interpretación de los hechos, por la incertidumbre creada en el lector a través de la ambigüedad. Éste es el caso también de muchos de los cuentos de Darío, Nervo y Lugones, como decíamos antes. No obstante, en los modernistas lo sobrenatural se combina en algunos casos con el intento de ofrecer una explicación alternativa de la realidad frente al positivismo; mientras que en Quiroga es el tono fúnebre y de horror de la tradición gótica de lo fantástico decimonónico lo que caracteriza sus cuentos. Sin embargo, es justo puntualizar que también Quiroga cultivó en algunos de sus cuentos ("El hombre artificial" o "El espectro") algunos elementos próximos a la ficción científica que apuntan a las posibilidades abiertas por las nuevas teorías y descubrimientos científicos.

Por todo lo dicho, se puede decir que el cuento fantástico de las primeras décadas del siglo XX se caracteriza por la continuación de lo fantástico tradicional combinado con la reacción antirracional y antipositivista que anticipa la relativización y cuestionamiento radical de nuestra percepción de la realidad de lo fantástico nuevo.

Por otro lado, se puede establecer un nexo de unión entre la ficción científica mencionada y la ciencia-ficción. La ciencia-ficción es un subgénero muy poco cultivado en Latinoamérica, al menos según las pautas de las ca-

racterísticas típicas de la ficción anglosajona. Sin embargo, algunos/as autores/as han realizado incursiones esporádicas en ella, pero desde un punto de vista bastante diferente al anglosajón. Normalmente, los cuentos de este tipo toman en Latinoamérica un carácter alegórico que entronca con lo que más adelante llamamos lo neofantástico de tono político-social. Lo fundamental en estos relatos es no ya sólo el uso de elementos científicos o tecnológicos ficticios para cuestionar la realidad presente, sino también un acercamiento irónico y relativizador a la tecnología científica que también subvierte las esperanzas puestas en ella como motor de transformación del mundo que aparece en gran parte de los autores tradicionales del subgénero. Entre los/as autores/as que han cultivado en algún momento esta peculiar variante de la ciencia-ficción cabe destacar a Adolfo Bioy Casares en Argentina, Cristina Peri Rossi en Uruguay, Alicia Yáñez Cossío en Ecuador y Angélica Gorodischer también en Argentina. Cuentos como “Uno menos” de Yáñez Cossío con su cuestionamiento de la inmortalidad a través de los avances médicos o “De navegantes” de Angélica Gorodischer con su desmitificación de los viajes intergalácticos pueden encuadrarse en lo neofantástico por su carácter irónico, lúdico y transgresor.

Lo fantástico tradicional y lo neofantástico

Sin embargo, son el cuento fantástico tradicional y el cuento neofantástico los que tienen una presencia más destacada durante el siglo XX en Latinoamérica. Pocos autores han dejado de cultivar uno u otro en su producción literaria, incluso los considerados más realistas (pensemos en Julio Ramón Ribeyro, por ejemplo) y los que rechazan el ‘escapismo innovador’ de las vanguardias y el boom (pensemos en Mario Benedetti, por ejemplo).

Recordemos que entendemos lo fantástico tradicional como una narración definida por la duda e incertidumbre en la interpretación de los hechos narrados y que presenta un cuestionamiento de lo real-racional a través de la irrupción de lo inexplicable o sobrenatural. Lo neofantástico, por su parte, se definiría por la irrupción de lo extraordinario en la realidad cotidiana de tal manera que esta integración de ambos ámbitos produce tanto un cuestionamiento de lo real como de lo irreal, rompiendo así los límites y transgrediendo radicalmente tanto lo imaginario como lo real empírico. Esto crea una ‘realidad otra’ (si tomamos prestado el concepto de Bessière) no explicable ni comprensible mediante las leyes de la razón lógica ni mediante la lógica autónoma de lo maravilloso.

Sería inútil tratar de ofrecer un listado de autores que han escrito cuentos fantásticos tradicionales o neofantásticos. Prácticamente todos los escritores desde las vanguardias han producido relatos de ambos tipos. Aunque conviene resaltar que un foco fundamental de esta producción se encuentra en el cono sur y más concretamente alrededor del río de la Plata: Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo, Felisberto Hernández, Julio Cortázar, María Luisa Bombal y un largo etcétera. Incluso Mario Benedetti, a pesar de su rechazo 'realista' del escapismo, ha escrito algunos cuentos fantásticos; pensemos en "Amnesia", por ejemplo. Sin embargo, también el resto de Latinoamérica ofrece ejemplos pertinentes de ambas variantes: Juan José Arreola, Carlos Fuentes, Elena Garro, Juan Rulfo y José Emilio Pacheco en México; Virgilio Piñera, Alejo Carpentier y Reinaldo Arenas en Cuba; además de Augusto Monterroso en Guatemala, Julio Ramón Ribeyro en Perú, Abdón Ubidia en Ecuador, o Gabriel García Márquez en Colombia.¹ Valgan estos nombres para dar una idea del desarrollo y presencia de lo fantástico en Latinoamérica, la lista podría ser interminable.

Dado el carácter inestable, fluctuante y contradictorio de lo fantástico resulta en la mayor parte de los casos imposible encuadrar la producción de los autores mencionados en una u otra variante, sobre todo porque la mayoría ha practicado las dos en diferentes relatos. En cualquier caso, podemos al menos intentar discernir entre ambas variantes mediante un ejemplo. Tomemos a Julio Cortázar y dos de sus cuentos emblemáticos: "Cartas de mamá" y "Carta a una señorita en París".

"Cartas de mamá" puede ser considerado un cuento fantástico tradicional en el sentido de que al final la incertidumbre sobre la naturaleza de lo narrado permanece en el lector: no sabemos si Nico, el hermano muerto de Luis, uno de los protagonistas del relato y desde cuyo punto de vista se narra la historia, ha viajado desde Buenos Aires hasta París como indica la madre en sus cartas o no. La ambigüedad y la duda permanecen al final; si aventuramos una explicación racional estaríamos en lo extraño: se trata sólo de una manifestación de las obsesiones psicológicas y el sentimiento de culpa de los personajes, Luis y Laura; si aventuramos una explicación sobrenatural estaríamos en lo maravilloso: efectivamente Nico, el hermano muerto, se ha objetivado físicamente, ha viajado a París y ahora está en la casa de los protagonistas. Pero lo esencial es que lo incierto permanece y se impone sobre cualquier interpretación definitiva y final; y esta duda cuestiona lo racional, nuestra percepción de la realidad y nuestras convenciones lógicas sobre la misma.

Por su parte, "Carta a una señorita en París" presenta elementos típicos de lo neofantástico. Lo sobrenatural e imposible (el protagonista vomita conejitos periódicamente) irrumpe en la realidad cotidiana y se instala en ella.

No hay duda sobre la presencia del hecho extraordinario. Lo importante aquí es que al integrarse en la realidad, los límites entre lo real y lo irreal se borran, se destruyen creando otra realidad no reductible y contradictoria que cuestiona nuestra percepción tanto de lo extraordinario como de lo ordinario así como nuestras preconcepciones sobre la naturaleza de ambos. La sombra de lo desconocido, lo inasible, lo inexplicable se instala en la mente del lector y se proyecta a nuestras explicaciones de lo racional y lo irracional, de lo real y lo imaginario.

Valga este ejemplo para puntualizar también que los límites entre ambas variantes son inestables. Bien se podría argüir que en el primer cuento se da también un cuestionamiento radical de los límites entre lo real y lo imaginario, ya que la duda se expande fuera del texto para abrir la puerta de lo desconocido, lo otro, lo que está ahí, pero dónde, cómo.

En este sentido, “Cartas de mamá” puede ser considerado también un cuento neofantástico. Sin embargo, la diferencia estriba fundamentalmente en la duda sobre la presencia o no de lo sobrenatural en los dos relatos: en el primer caso, la incertidumbre no se resuelve mientras que en “Carta a una señorita en París” lo sobrenatural aparece como tal desde el principio del mismo. Como apunta Jaime Alazraki: “Lo fantástico nuevo no busca sacudir al lector con sus miedos, no se propone estremecerlo al transgredir un orden inviolable. La transgresión es aquí parte de un orden nuevo que el autor se propone revelar o comprender” (*En busca del unicornio...*, p.35).

Por lo tanto, lo fantástico, en sentido amplio y en las dos variantes mencionadas, es una presencia constante en el cuento latinoamericano durante todo el siglo XX.

El realismo mágico, lo real maravilloso y lo neofantástico

A la hora de estudiar desde un punto de vista evolutivo o histórico la literatura latinoamericana suele surgir entre la crítica el problema recurrente de la autonomía o dependencia de la misma en relación con las formas culturales dominantes en Europa o Norteamérica. El cuento fantástico no es una excepción, aunque este debate es limitado dada la escasez de estudios específicos sobre la evolución de este modo narrativo en Latinoamérica, y esto a pesar de la presencia abrumadora de lo fantástico en el continente.

En las páginas precedentes hemos hecho referencia a los cambios que se han producido en la narrativa fantástica y en su concepción teórica durante los siglos XIX y XX. Como hemos visto, la mayor parte de la crítica diferen-

cia entre lo fantástico como reacción al racionalismo científico propio del siglo XIX y lo fantástico como problematización o transgresión mutua de lo real y lo sobrenatural propio del siglo XX. Algunos estudios prefieren denominar a este último ‘neofantástico’, ya que en él lo sobrenatural ya no se presenta como irrupción sorprendente en el ámbito real, sino que, en la mayoría de los casos, se integra en la realidad narrada para enfrentar ambos mundos con sus propias contradicciones. La discusión teórica sobre lo fantástico ‘nuevo’ se complica en Latinoamérica con la aparición de dos nuevos conceptos: el realismo mágico y lo real maravilloso. El debate sobre las diferencias o similitudes entre estos tres conceptos se inició, fundamentalmente, a partir de mediados del siglo XX con la aplicación por parte de Arturo Uslar Pietri, Ángel Flores y Luis Leal del concepto de realismo mágico a ciertas formas narrativas latinoamericanas y se complicó con la introducción del concepto de lo real maravilloso por parte de Alejo Carpentier, y ha continuado de forma ininterrumpida hasta nuestros días. No pretendemos aquí hacer una exposición extensa de ese “diálogo de sordos”, como lo define Emir Rodríguez Monegal, pero al menos nos gustaría resumir brevemente las distintas posiciones en torno a estos tres conceptos para clarificar los puntos de partida teóricos de este estudio. Obviamente el debate no sólo se centra en la diferenciación de conceptos o técnicas narrativas, también lleva implícita la discusión que mencionábamos arriba sobre la autonomía o dependencia de la literatura latinoamericana con respecto a la tradición occidental. Es decir, muchos de los estudios críticos iniciales establecen una diferencia entre lo fantástico y el realismo mágico para demostrar la autonomía artística latinoamericana, asumiendo que lo fantástico es un modo narrativo procedente fundamentalmente de Europa, mientras que el realismo mágico es la fórmula autóctona latinoamericana de responder a la crisis de la certeza en la realidad que se da en las primeras décadas del siglo XX. Estudios más recientes, de carácter cultural y postcolonial, tienden a situar el realismo mágico entre las formas narrativas típicas de la postmodernidad por su capacidad para descenrar desde los márgenes los valores culturales dominantes en la tradición literaria occidental.² Esta crítica más reciente entiende el realismo mágico como modo narrativo específico de las culturas marginadas y colonizadas (Latinoamérica, África, Asia) que ha sido capaz de desplazar y permear el discurso dominante en la cultura occidental. Además, las características que se apuntan para el realismo mágico son, en general, las mismas o muy parecidas a las que definen lo fantástico nuevo del siglo XX (a pesar de algunos intentos de diferenciar entre ambos, como el de Chanady, que más bien establece una diferencia entre lo fantástico tradicional y el realismo mágico).

Pero vayamos por partes, como es bien sabido el término realismo mágico lo utiliza por primera vez el crítico alemán Franz Roh para designar la

producción pictórica de la época post-expresionista. Según Roh, el nuevo arte iniciado hacia 1925 penetra en una capa más profunda de la realidad para producir “una sosegada admiración ante la magia del ser” (p.285). El crítico alemán aclara en su artículo que “el arte de hoy pretende [...] apresar la realidad como tal, en vez de soslayarla en súbita y genial arrancada” (p.286). Es decir, el nuevo arte es realista, mimético, aunque para expresar la realidad use ciertas técnicas intensificadoras.

Cuando el término aparece en Latinoamérica por primera vez en 1948 en el libro de Arturo Uslar Pietri *Letras y hombres de Venezuela*, éste enfatiza el aspecto profundamente misterioso, ideal y poético de la realidad asociado al concepto:

Lo que vino a predominar en el cuento y a marcar su huella de una manera perdurable fue la consideración del hombre como misterio en medio de los datos realistas. Una adivinación poética o una negación poética de la realidad. Lo que a falta de otra palabra podría llamarse un realismo mágico. (p.161– 62)

Uslar Pietri vincula el realismo mágico a la producción literaria de autores como Miguel Ángel Asturias y Alejo Carpentier. Años más tarde, en 1955, Ángel Flores formula la primera definición amplia del concepto en su conocido artículo “Magical Realism in Spanish American Fiction”. Para Flores el realismo mágico es una mezcla de realidad y fantasía en la que lo irreal ocurre como parte de la realidad. Esta tendencia encuentra su base en la reaparición del elemento mágico-mítico en la nueva narrativa del siglo XX, y tiene su exponente inicial en Europa con Kafka (*La metamorfosis*) y en Latinoamérica con Borges (*Historia universal de la infamia*):

One finds in them the same preoccupation with style and also the same transformation of the common and everyday into the awesome and the unreal. [...] From the very first line the reader is thrown into a timeless flux and/or the unconceivable. [...] Time exists in a kind of timeless fluidity and the unreal happens as part of reality. (p.191)

En 1967, Luis Leal propone otra definición del realismo mágico más próxima a la esbozada por Uslar Pietri:

El realismo mágico no se vale, como el sobrerrealismo, de motivos oníricos; tampoco desfigura la realidad o crea mundos imaginados, como lo hacen los que escriben literatura fantástica o ciencia ficción. [...] El realismo mágico es, más que nada, una actitud ante la realidad, la cual puede ser expresada en formas populares o cultas, en estilos reelaborados o vulgares, en estructuras cerradas o abiertas. (p.232)

En el realismo mágico los acontecimientos claves no tienen una explicación lógica o psicológica. El mágico realista no trata de copiar (como lo hacen los realistas) o de

vulnerar (como lo hacen los surrealistas) la realidad circundante, sino de captar el misterio que palpita en las cosas. (p.234)

Parece claro que Leal tiene un concepto más próximo a la descripción de Roh, mientras que Flores parece estar describiendo lo fantástico nuevo tal y como lo conciben algunos de los críticos mencionados arriba. Es más, la concepción de Leal parece tener muchos puntos en común con la noción de lo real maravilloso tal y como lo concibe Alejo Carpentier en el prólogo a su novela *El reino de este mundo* (1949). Para Carpentier los europeos manejan un código de lo maravilloso o fantástico (no establece diferencia entre ambos términos) que consiste en poner el mundo al revés. Tratan de suscitar lo maravilloso a través del arte. Pero la realidad americana es maravillosa de por sí y supera a esos intentos artísticos. Cabe hablar de ‘lo real maravillosamente americano’, pero lo ‘real maravilloso’ sólo podrá trasladarse a la literatura si el escritor tiene fe en la existencia de esa realidad misteriosa y profunda de lo maravilloso.

Como vemos, en estos primeros momentos del debate terminológico, se dan dos tendencias más o menos definidas: una que concibe el realismo mágico como creación estética en la que se mezcla de forma ‘natural’ realidad e irrealidad; y otra que lo concibe como actitud casi metafísica en la que el escritor trata de penetrar el lado mágico o maravilloso de la realidad y desentrañar los misterios o fuerzas ocultas en ella. De ahí la enorme discrepancia inicial en cuanto a los autores y obras a incluir en la tendencia mágico-realista. Mientras que para Leal los escritores más representativos serían Asturias y Carpentier, para Flores es Borges el iniciador del realismo mágico en Latinoamérica.

Este debate se acentúa en los años 70, pero pierde fuerza a partir de mediados de los años 80. En general, lo real maravilloso queda circunscrito al propio Alejo Carpentier o se integra en el realismo mágico, y el debate se centra en la distinción (o no) entre realismo mágico y literatura fantástica. La crítica que considera el realismo mágico como modo narrativo autónomo reelabora y amplía la definición de Flores y añade un elemento fundamental: la mezcla de realidad e irrealidad se da a través de la exploración de los mitos americanos y de la visión poético-mítica de su naturaleza. La siguiente cita de Nelly Martínez resume de forma diáfana esta posición:

Es menester distinguir, por lo tanto, un realismo mágico universal y otro particularmente americano. El primero ocurre siempre que se destruyen las estructuras racionales con que el hombre ahoga la realidad y se dé rienda suelta a lo onírico, lo misterioso, lo irracional. El segundo, que halla expresión cabal en obras como *Hombres de maíz* de Asturias o *El reino de este mundo* de Carpentier, está ligado a lo ancestral americano y a la visión poética-mística del aborigen. (p.46)

Y ésta sería la diferencia esencial con lo fantástico: mientras en lo fantástico se da un conflicto entre lo racional y lo irracional, en el realismo mágico no hay conflicto ya que la realidad cultural americana se caracteriza precisamente por el sincretismo, la hibridización o mezcla de las culturas mítico-mágicas indígenas con el racionalismo secularizado europeo. De esta forma, a partir de los años 70 parece más claro quién forma parte y quién no de la tendencia: Asturias, Carpentier, Rulfo y García Márquez representarían las esencias del realismo mágico; mientras que Borges y Cortázar fundamentalmente representarían lo fantástico de origen europeo.³

En cualquier caso, la mayor parte de esta crítica más reciente admite la existencia universal del realismo mágico como modo narrativo con base en las peculiaridades específicas de cada cultura, y sitúa su diferencia con lo fantástico en el conflicto, problematización o antinomia entre lo real y lo sobrenatural que se da en este último por oposición a la integración de ámbitos que se da en el realismo mágico. Paradigmático de esta concepción es el estudio de Chanady que ya comentábamos en el capítulo anterior.⁴ Chanady resume así la diferencia entre ambos modos:

Both magical realism and the fantastic are characterized by coherently developed codes of the natural and the supernatural. [...] But while in the fantastic the supernatural is perceived as problematic, since it is patently antinomious with respect to the rational framework of the text, the supernatural in magical realism is accepted as part of reality. What is antinomious on the semantic level is resolved on the level of fiction. Authorial reticence plays an essential role in each of these two modes, but it fulfils a different function in both cases. While it creates an atmosphere of uncertainty and disorientation in the fantastic, it facilitates acceptance in magical realism. (p.30)

De acuerdo con las nociones que hemos manejado anteriormente, Chanady parece identificar el realismo mágico con lo neofantástico (tal y como lo concibe Alazraki), mientras que su concepto de lo fantástico se aproxima claramente a lo fantástico tradicional decimonónico. Sirva este ejemplo para resaltar la confusión conceptual y terminológica que se ha dado en las últimas décadas del siglo XX con respecto al estudio de los modos narrativos no realistas que se desarrollaron a partir de las vanguardias.

Conscientes de ello, no pretendemos aquí introducir más confusión en el debate. Por esto, aceptaremos como válido el término 'realismo mágico' para designar algunos cuentos de autores determinados, particularmente aquellos tradicionalmente nombrados por la crítica: Asturias, Rulfo y García Márquez fundamentalmente. Sin embargo, preferimos entender el realismo mágico como una expresión peculiar de lo fantástico nuevo, pero que básicamente responde a los mismos parámetros. El grado de sincretismo e hibridización

cultural alcanzado en el siglo XX creo que nos permite postular una visión abierta de las manifestaciones artísticas y literarias. No es que Latinoamérica dependa culturalmente de occidente. Más bien el sincretismo cultural latinoamericano ha permeado la cultura occidental. Europa (y Norteamérica), lo mismo que otros continentes antes, está ahora viviendo su propio proceso de hibridización y mezcla con la llegada de formas culturales de sus antiguas colonias y con la recuperación de formas autóctonas minoritarias antes marginadas.

Todo ello hace que el debate sobre la autonomía o dependencia cultural de Latinoamérica haya perdido sentido en estos momentos. La desaparición de fronteras, las nuevas tecnologías, los flujos migratorios han borrado (o están borrando) las barreras culturales tradicionales y han instaurado el sincretismo y el mestizaje cultural. Podemos decir que lo que ha caracterizado la literatura latinoamericana desde su fundación, es ahora característica de toda la literatura. Por lo tanto, hablar de realismo mágico como expresión autóctona o de lo fantástico como manifestación europea no tiene sentido. Ambos conceptos son parte de la nueva realidad literaria en la que las fronteras entre géneros o modos narrativos se diluyen, borran o desintegran como se desintegra en lo fantástico cualquier forma centrada y estable de interpretar el mundo.

El feminismo mágico y lo neofantástico político-social

Las tres últimas décadas del siglo XX están caracterizadas por las secuelas del boom y la reacción de los/as autores/as más jóvenes ante las innovaciones del mismo, innovaciones convertidas ya en parte de la tradición literaria latinoamericana. Uno de los elementos recurrentes en la producción literaria de estos últimos treinta años es la preocupación por el contexto social y político, con especial énfasis en los efectos de las dictaduras que desangraron muchos países latinoamericanos durante esos años, las condiciones de vida de las minorías étnicas y la situación de la mujer en la sociedad latinoamericana. Todo esto se refleja en el cuento fantástico a través de dos variantes fundamentales, variantes que se tocan, superponen y mezclan en muchos casos. Por un lado, lo que Patricia Hart denomina el feminismo mágico; por el otro, lo que aquí llamamos lo neofantástico político-social.

Patricia Hart define el feminismo mágico como “magical realism employed in a femino-centric work, or one that is specially insightful into the status or condition of women in the context described in the work” (p. 29).

Conviene recordar también la definición que la crítica norteamericana ofrece del realismo mágico para entender el contexto de su definición anterior:

Magic will refer to events counter (or apparently counter) to natural law; *realism* will refer to narrative that attempts to mirror nature; and *magical realism* will be defined as narration in which:

1. the real and the magic are juxtaposed;
2. this juxtaposition is narrated matter-of-factly;
3. the apparently impossible event leads to a deeper truth that holds outside the novel;
4. conventional notions of time, place, matter, and identity are challenged; and
5. the effect of reading the fiction may be to change the reader's prejudices about what reality is. (p.27)

Estamos en los años del primer florecimiento y reconocimiento de muchas mujeres escritoras. En muchos casos, estas autoras utilizan el realismo mágico con connotaciones muy específicas: ya no se trata sólo de cuestionar prejuicios y valores culturales occidentales en general, sino de subvertir la base patriarcal de la cultura establecida. En este sentido, estas autoras usan elementos mágicos o extraordinarios con obvias intenciones metafóricas y alegóricas para cuestionar y transgredir los valores ideológicos dominantes relacionados con la mujer, su rol social y sus servidumbres.

Destacan aquí escritoras como Cristina Peri Rossi (Uruguay), Carmen Naranjo (Costa Rica), Rosario Ferré (Puerto Rico), Alicia Yáñez Cossío (Ecuador), Isabel Allende (Chile), Myriam Bustos (Chile), Rennée Ferrer (Paraguay), Luisa Valenzuela (Argentina), Rima De Vallbona (Costa Rica) y Pía Barros (Chile), por nombrar algunas. A la mayor parte de ellas se les puede aplicar lo que Elba D. B. Pokorny dice de Rosario Ferré:

For her fiery commitment to liberate a repressed Female Subject, to dismantle or deconstruct the mechanisms and myths of the dominant system, to appropriate the dominant voice, to parody and undermine the epistemological foundations of phallogocentrism [Rosario Ferré] occupies a unique position in twentieth century Latin American literature. (p.76)

Este cuestionamiento específico de valores patriarcales tiene claras implicaciones socio-políticas, de ahí que la mayoría de estas autoras sean también encuadrables en la variante más general de lo neofantástico político-social que mencionamos antes. En esta variante los elementos sobrenaturales o extraordinarios proyectan también un cuestionamiento de las estructuras sociales, de los valores dominantes y de los prejuicios culturales en general. Las implicaciones alegóricas⁵ de estos relatos invalidan la caracterización de Todorov, según la cual lo alegórico anula lo fantástico ya que da una explicación metafórica al hecho sobrenatural. Sin embargo, estudios posteriores

como el de Christine Brooke-Rose, han demostrado que la alegoría no cancela lo fantástico, a veces incluso lo refuerza. Según Brooke-Rose, si la principal condición de lo fantástico (la duda final del lector en cuanto a la interpretación de los hechos) se cumple, esto produce automáticamente un texto con al menos dos niveles de significación, ambos presentes en todo momento; y este elemento paradójico es también característico de la alegoría tradicional donde se dan siempre dos niveles de significación, uno literal y otro abstracto. Por todo ello, Brooke-Rose concluye con una pregunta retórica bastante clarificadora: “Is not the fantastic as defined by Todorov a modern development of medieval allegory – two among various ways of writing metaphorically, or on several levels, or paradigmatically?” (p.70).

En consecuencia, podemos decir que lo fantástico, en muchos relatos de los últimos años del siglo XX, se convierte en un instrumento de transgresión a través de su proyección en la realidad mediante la alegoría.

Además de las escritoras mencionadas más arriba, podemos incluir aquí a Sylvia Lago (Uruguay), Antonio Benítez Rojo (Cuba), Enrique Jaramillo (Panamá), Abdón Ubidia (Ecuador), Marta Traba (Argentina), Adolfo Cáceres Romero (Bolivia), Roberto Castillo (Honduras), Vivianna Mellet (Ecuador), Mempo Giardinelli (Argentina), Teresa Porzecanski (Uruguay), además de algunos cuentos de Cortázar y Pacheco.

Lo postfantástico

Algunos antólogos establecen una diferenciación en la literatura latinoamericana de las últimas décadas del siglo XX entre el postboom y el postmodernismo. En su estudio sobre la nueva narrativa hispanoamericana, Donald L. Shaw apunta la existencia de dos tendencias en el período que sigue al boom de los años 50 y 60. Por un lado, una tendencia mayoritaria cuya característica principal sería una vuelta a la referencialidad y la realidad. Esta tendencia rechaza la obsesión antirrealista y experimental de los escritores del boom y muestra una preocupación por la situación política y social del continente. Por otro lado, una tendencia minoritaria que prolonga las innovaciones del boom en la dirección del post-estructuralismo y el postmodernismo para alcanzar lo que Enrico Mario Santí llama “el nihilismo de la ficcionalidad total” (p. 276).

En la primera tendencia (postboom) Shaw incluye a autores/as como Luisa Valenzuela, Isabel Allende, Rosario Ferré y Antonio Skármeta. En la segunda (postmodernismo) estarían, entre otros, Salvador Elizondo, Severo Sarduy, Diamela Eltit y Carmen Boullosa. Sin embargo, Shaw reconoce la

dificultad de clasificar a cada autor individual dentro de una u otra tendencia y prefiere emplazarlos a lo largo de una línea imaginaria que iría desde un extremo (referencialidad total con el énfasis en lo documental y testimonial) hasta el otro (desaparición de la referencialidad en los juegos de simulación textual post-modernos). A lo largo de esta línea podemos ver numerosas variaciones y la mayor parte de las/os escritoras/es a menudo mezcla características de ambas tendencias. Ciertamente, de acuerdo con esta división, podemos decir que la mayoría de los autores mencionados en el apartado anterior mezclan en sus cuentos la preocupación por la situación política y social con la tendencia al juego transgresor y cuestionador a través de lo fantástico alegórico.

Sin embargo, hay un grupo de escritores que responden más específicamente a los parámetros de la segunda tendencia expuestos por Shaw. En este sentido, se puede postular una última variante de lo fantástico que hace énfasis no en la integración de elementos extraordinarios o sobrenaturales en la realidad narrada para cuestionar nuestras valoraciones conceptuales tanto de lo real como de lo imaginario, sino que pone el énfasis en el discurso mismo, en la capacidad del lenguaje para crear y recrear la realidad, en el juego discursivo que crea con su tejido la realidad a través del enmascaramiento y la simulación. Así, en los cuentos de estos autores esa ‘realidad otra’ de lo neofantástico no se crea mediante la integración de lo real y lo irreal sino a través de la ambigüedad lúdica e irónica del discurso mismo; de tal manera que estos textos se convierten en muchos casos en reflexiones sobre la naturaleza misma de la creación literaria. La palabra da lugar a lo extraordinario, crea la realidad fantástica. Si en la Biblia nombrar la realidad es crearla, en estos relatos nombrar lo sobrenatural es crearlo. El lenguaje se convierte en instrumento lúdico de revelación.

Un ejemplo paradigmático de esta tendencia se puede encontrar en el cuento de la chilena Sonia González Valdenegro “Moraleja para ángeles” (*Matar al marido es la consigna*, 1993). El relato explora uno de los motivos recurrentes en la narrativa fantástica: el mito del ángel. Este motivo aparece repetidamente a lo largo del siglo XX: “El ángel caído” de Amado Nervo, “Un señor muy viejo con unas alas enormes” de Gabriel García Márquez y “El ángel caído” de Cristina Peri Rossi, por dar algunos ejemplos, también exploran este mito cristiano. Nervo fundamentalmente reproduce las características maravillosas del mismo, García Márquez lo usa para desmitificar y cuestionar nuestra percepción tanto de la realidad como de lo mítico sobrenatural y Peri Rossi apunta al cuestionamiento alegórico de valores culturales y políticos. Sin embargo, Con Sonia González Valdenegro entramos de lleno en los juegos de simulación textual del postmodernismo. Su cuento presenta algunas características especiales y diferentes a los tres anteriores. Ahora, lo

extraordinario deja de ser tal para hacerse ordinario, cotidiano, totalmente humano. En los cuentos mencionados se da un proceso de humanización en los ángeles: desde el distante, maravilloso y perfecto ángel del modernismo hasta el ángel totalmente humano post-moderno, pasando por los ángeles ambiguos, híbridos, inversores y transgresores de García Márquez y Peri Rossi. Obviamente, el ser alado de García Márquez anticipa en gran medida la humanización total del ángel de Sonia González con su decrepitud senil y su contagio de enfermedades infantiles, pero todavía conserva cualidades sobrenaturales (sus alas) que no aparecen ya en este relato.

En efecto, en la narración de Sonia González, el ángel ha perdido completamente sus cualidades extraordinarias y sobrenaturales. Aunque el inicio del cuento puede inducir a error, dada la primera descripción:

El ángel era rubio y menudo. Su fragilidad tenía un destello de nobleza, como el que arroja una copa de cristal. Tuvo una esmerada educación, en la que sus padres invirtieron una cuantiosa suma de dinero y paciencia porque alguien, cuando recién nacido, les supló que estaba signado para la genialidad. (p.19)

Si atendemos a las dos primeras frases, parece que nos hemos topado con otro ángel maravilloso y estereotípico como el de Neruo. Sin embargo, esta primera impresión se desvanece rápidamente. Pronto nos enteramos que la percepción de su destino noble para la genialidad forma parte de los augurios que sus padres han visto desde su nacimiento. Estamos, pues, ante un ángel humanizado. Por primera vez no cae del cielo, sino que es un producto humano. También es interesante percatarse que este ángel es sexuado, se trata de un ángel femenino: “El ángel rindió cuanto de ella se esperaba y entró en la mayoría de edad sin aspavientos. Simplemente cierta mañana amaneció con veintiún años” (p.10–11). Poco a poco vemos que nada hay de sobrenatural en este ángel. Humanizado hasta lo más íntimo, cumple su destino de genialidad (inventado o imaginado por sus padres) como cualquier otra hija de la mediocridad de cierta clase media. Es más, esta ángel está desprovista de toda capacidad o cualidad sobrenatural (no hay alas, ni milagros, ni hechos extraordinarios). Es la palabra, el lenguaje en sí el que crea la realidad: nombrar es crear. Ella es un ángel porque así se dice en el texto, ni más ni menos. Lo irreal aparece integrado de tal manera en la realidad cotidiana que deja de ser irreal o la realidad cotidiana se ha convertido en otra cosa, ya no responde exclusivamente a las convenciones lógico-racionales que supuestamente la gobiernan. Parece que estamos ante una metáfora postmoderna de lo fantástico.

Esta ángel, en su proceso de humanización, pierde su destello de nobleza inicial y su signatura para lo genial hasta hacerse completa y totalmente humana. Su iniciación en lo humano se da a través del sexo: ésta será, si se

quiere, su 'caída simbólica' desde lo celestial extraordinario a lo vulgar cotidiano del mundo. La humanización de la ángel se completa con la maternidad (no una, sino muchas veces) y el rechazo por parte de un hombre. Esto acaba de humanizar a nuestra angélica Celeste y completa su caída desde el mundo maravilloso y perfecto de la mitología cristiana al mundo mediocre, ordinario e imperfecto de la realidad humana cotidiana. Como dice la última frase del cuento: "Después de todo, lo dice una canción popular. El mundo es cruel. Incluso para los ángeles" (p.25). Con Sonia González asistimos a la desacralización final de los ángeles: desposeídos de todo su esplendor celestial y de su ambigüedad sexual, la ángel postfantástica se humaniza y se feminiza por completo. Ya no se trata sólo de invertir actitudes culturales para cuestionarlas, ahora lo real y lo irreal están integrados de tal manera que sólo el lenguaje es capaz de recrear esta nueva realidad.

Lo extraordinario, irreal, inaudito no sólo no sorprende, aterra o cautiva, simplemente es engullido, transformado, asimilado en el lenguaje. Esto no quiere decir que estos relatos alcancen el nihilismo de la ficcionalidad total, como dice Santí; ya que en muchos casos, como el expuesto de Sonia González Valdenegro, la narrativa también apunta al cuestionamiento y subversión del discurso cultural y político establecido.

En cualquier caso, desde el punto de vista teórico que hemos defendido en el primer capítulo, éste no sería un cuento fantástico sino otra cosa. No hay nada sobrenatural o extraordinario en el relato. Aunque sí un cuestionamiento de roles sexuales y una transgresión irónica de lo maravilloso y de la realidad cotidiana. Pero la transgresión y el cuestionamiento es lugar común en la literatura post-vanguardias del siglo XX. Podríamos decir que estamos, entonces, ante un cuento postfantástico. Aquí se da una integración plena de ámbitos (real/irreal), recreados sólo a través del lenguaje. Por lo tanto, se podría postular, con todas las reservas, la existencia de una tendencia postfantástica en las últimas décadas del siglo XX en la que las dicotomías de la razón humana entre lo real y lo imaginario se diluyen definitivamente.

Otros autores y autoras que han navegado por este escepticismo lúdico e irónico de raíz borgiana serían Salvador Elizondo y Guillermo Samperio en México, Diamela Eltit y Roberto Bolaño en Chile, Luis Rafael Sánchez y Luis López Nieves en Puerto Rico, o Ángela Hernández Nuñez en la República Dominicana. Con todos ellos lo fantástico parece volver a hacerse inclusivo y lúdico, característica esta última que no ha perdido en ningún momento desde las vanguardias. Incluso hasta el punto de que lo extraordinario sólo se reconoce en el proceso de la escritura y únicamente permanece la ambigüedad creada por el escepticismo radical respecto a la naturaleza del arte, de la realidad y de lo imaginario.

Notas

1. Haremos caso aparte de Carpentier y García Márquez más adelante al considerar lo real maravilloso y el realismo mágico.
2. Véanse los artículos de Wendy Faris, Theo D'haen y Stephen Slemon en la bibliografía.
3. Como apuntamos arriba, en este estudio no pretendemos hacer una exposición pormenorizada del debate en torno al realismo mágico. Para una visión más detallada del mismo, véanse en la bibliografía los artículos incluidos en los volúmenes *Otros mundos otros fuegos: Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica* (editado por Donald A. Yates) y *Magical Realism: Theory, History, Community* (editado por Lois Parkinson Zamora y Wendy B. Faris).
4. Pero no el único. Véanse los artículos de Andrei Kofman, Antonio Llaneras y Abdón Ubidia en la bibliografía.
5. Entendemos el término 'alegoría' de acuerdo con la definición propuesta por Mabel Moraña en su estudio sobre la ficción de Peri Rossi, según la cual la alegoría, además de exponer una visión del universo, crea una dialéctica interpretativa entre el microuniverso representado y las imágenes o representaciones individuales del mundo. Así, la intención de toda alegoría es una voluntad de orden y totalización: la alegoría racionaliza y da sentido a las expectativas y creencias que forman el mundo cotidiano (p.39). Véase la bibliografía.