

Algunos usos de lo sobrenatural en el Caribe. Los casos de *El reino de este mundo* y *Del amor y otros demonios*

VÍCTOR ALARCÓN

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA, BOGOTÁ

vicalar@gmail.com

1. Lo real maravilloso y el realismo mágico comparten una convivencia problemática con lo fantástico. Esto se debe, en buena medida, a que a pesar de sus radicales diferencias comparten la presencia de un mismo elemento esencial: lo sobrenatural. Su popularidad a lo largo de los siglos XX y el XXI, la constante presencia de apasionados defensores y acérrimos opositores, la efectividad que poseen a la hora de vincularse a grupos humanos con diversas visiones de mundo, han garantizado que esos dos géneros se abran camino a través de los años y de ellos países hispanoamericanos sin importar sus particularidades. Por ello es oportuno regresar a sus funcionamientos originales, así se dará con algunas claves que permitan comprender mejor el fenómeno.
2. Para esta tarea se procederá a través de un contrapunto entre la realidad de los autores y las estrategias que implementan en sus trabajos narrativos. Se revisará el prólogo a *El reino de este mundo* (1949), de Alejo Carpentier, porque refleja unas condiciones de producción que dan cuenta del particular funcionamiento del género que inicia su autor. Posteriormente se revisará la ficción en sí misma, de forma específica las características que se vinculan con sucesos imposibles. Algo similar se hará con *Del amor y otros demonios* (1994), de Gabriel García Márquez; solo que, para la primera sección en torno al contexto del autor y su evaluación latinoamericana, se utilizarán entrevistas y reflexiones vinculadas directamente con su obra cumbre, *Cien años de soledad* (1967). Este método de trabajo cobra sentido al constatar que estamos ante obras cuyo funcionamiento parece condicionado por las dinámicas sociales y culturales vividas por sus creadores.
3. Se han seleccionado los dos títulos mencionados porque no solo permiten revisar múltiples transformaciones de los géneros referidos, también

ofrecen la oportunidad de abrir un arco temporal que da cuenta de su fecundidad y vigencia. Más que distinguir tajantemente entre cada una de las etiquetas, es más interesante ver qué tienen en común y por qué han conseguido una acogida tan importante a nivel mundial (cf. Campa, Invierno 1999). Aunado a esto, trabajar con títulos conocidos permitirá que el análisis se concentre en los términos anotados, esta exploración exige una revisión que aborde el contexto sociocultural, la ejecución literaria y la formulación teórica. Más todavía al ser vinculados con lo fantástico, un modo con el que en más de una ocasión entran en conflicto a la vez que comparten lazos. ¿Qué los acerca? ¿Qué los distancia? ¿Tiene sentido vincularlos?

4. Estos géneros plantearon discusiones desde su aparición, recordemos el prólogo de Carpentier y su carácter desafiante e irónico. Una de sus claves fue dar con una realidad que ya existía y que venía imponiéndose en el panorama cultural. El continente americano, para los escritores que lo vivían a principios del siglo XX, despertaba una pasión que, por lo visto, contaminaba todo. Ese mismo entusiasmo quedó plasmado en propuestas beligerantes y muy bien estructuradas. Su funcionamiento fue tan efectivo que no solo se instauraron en el centro del canon literario sino que parecieron condicionar la existencia misma del continente: “América es un mundo esencialmente real maravilloso”, entendiendo la esencia como “un carácter constitutivo, definitorio” (Márquez Rodríguez, 1982; 55).

5. Esta idea es exagerada, clausura otras posibilidades expresivas para un grupo humano cuyas proporciones y necesidades rebasan los límites de Cuba y de una de sus muchas manifestaciones artísticas. Condena a la totalidad de los latinoamericanos a funcionar bajo los parámetros de lo real maravilloso. Como debía ser, el sesgo crítico fue superado y dio paso a reflexiones más relacionadas con la historiografía literaria:

... lo real maravilloso americano y el realismo mágico son una consecuencia de los planteamientos aportados por la vanguardia en los años veinte, y de la idea de América que desarrollaron. La pretensión de ver el mundo con ojos nuevos exigió que se viese como si acabase de surgir de la nada — «como en una primordial floración», según escribió Borges en una de sus proclamas ultraístas—, y nada más adecuado al respecto que una América joven o niña observada por un Occidente que se decía en decadencia y se mostraba ávido de maravilla... (Fernández, 2001; 289).

6. La cita explica algunas de las claves del éxito de la propuesta de Carpentier: es impulsada por y, al mismo tiempo, acoge las búsquedas que la

precedieron. Consigue una respuesta oportuna, amplia e inteligente para una inquietud que perseguía a los escritores del continente probablemente desde el siglo XIX. Por otro lado constituye una propuesta de identidad vinculada con la materialidad de quienes la exigían y la proyecta hacia el mundo entero, poniéndola a la altura de las búsquedas europeas y norteamericanas. Entre sus logros está preservar esa “inocencia primordial”, junto con la densidad de sus lados más oscuros. Presenciamos la violencia que se planta en las raíces mismas del continente y también hallamos un hálito primigenio.

7. Ahora bien, una de las consecuencias de la propuesta referida es la visión ingenua y homogeneizadora de múltiples expresiones y creencias, esa que ya se siente en la visión esencialista de Alexis Márquez Rodríguez en *Lo barroco y lo real maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*. La simplificación que resulta en la emanación espontánea de una magia infantil es una vía fácil para popularizar el trabajo de Carpentier y García Márquez, entre otros. Sin lugar a dudas, el entusiasmo del primero en su «Prólogo» colaboró con esta perspectiva, pero ¿qué ocurre con los mecanismos que hallamos ya avanzadas varias páginas de la novela?
8. No conforme con ello, la visión plana y simplista que, en muchos casos, se maneja de lo real maravilloso y del realismo mágico, facilita una percepción edulcorada del tercer mundo. En una afirmación muy interesante Edmund Desnoes dice: “Pensé entonces que lo real-maravilloso era también una expresión inteligente del subdesarrollo americano. Que Carpentier estaba construyendo el mito de una etapa histórica ya superada por la civilización moderna” (citado por Márquez Rodríguez, 1982; 79). Aunque no me parece que Desnoes se limite a esto, la reflexión nos canaliza a pensar cómo “la civilización moderna” crea una visión acomodaticia de Latinoamérica a través de estas expresiones. Como se abordará más adelante, la posición distante de Europa colaboró con la originalidad de la propuesta; sin embargo, aprovechar esto para patentar una percepción turística de una amplia tradición literaria es desarmar el su sentido último.
9. Los mecanismos de las novelas señaladas invierten el sistema de valores que Europa impuso en el Nuevo Mundo para dar cabida a culturas y pueblos que resistieron genocidios y esclavitudes. El hecho de que también alberguen la voz de los europeos solo da cuenta de su amplia visión de

mundo y de la aspiración por construir una realidad más equitativa. Analizar sus funcionamientos permitirá superar las lecturas inmediateistas.

1. Una visita a Haití

10. Reevaluemos el prólogo de *El reino de este mundo* intentando comprender la forma en que se ha leído y también buscando una lectura a contrapelo. El primer vistazo quizás desemboque en esa perspectiva ligera que tienen los turistas ya que Alejo Carpentier lo era cuando visitó «el reino de Henri Christophe», además habla de «las ruinas, tan poéticas» con cierta liviandad. Leído hoy en día, cuando esta actividad es común a cualquier visitante del Caribe, la construcción superficial de la realidad de Haití y del estilo que Carpentier pareciera justificada.
11. Sin embargo, un segundo vistazo constata algo diferente: un observador que establece vínculos profundos con el Caribe. No es cualquier visitante. Rastrea en su entorno el pasado vivo de un país y de una región. La revisión viene acompañada de las búsquedas de sus compañeros de generación por dar con las claves que codifican la realidad americana. Carpentier era un intelectual atento a las inquietudes culturales y las enlazaba a sus propias pesquisas.
12. Quizás de allí surja cierta actitud confrontativa que establece una oposición entre América y Europa: «me vi llevado a acercar la maravillosa realidad recién vivida [Haití] a la agotante pretensión de suscitar lo maravilloso que caracterizó ciertas literaturas europeas de estos últimos treinta años» (Carpentier, 1964; IX). Esta disyunción se mantendrá a lo largo de las siguientes páginas con el objetivo de evidenciar la artificialidad de las propuestas europeas frente a la riqueza inmediata de la vida insular. La meta es desmontar los procedimientos de las artes del Viejo Mundo delatando su tramoya repetitiva. El resultado, ya se ha dicho en otros estudios, es una proclamación tan solemne como irónica que se enfoca, de manera particular, en las contradicciones del surrealismo. Su actitud paradójica, además, vino acompañada de la erudición que caracteriza a Carpentier, cubriendo más de tres siglos de literatura (Muller Bergh, 2006; 496 y 502).
13. Esta breve recapitulación explica por qué surge la atracción hacia el prólogo, ahora atendamos otras preguntas: ¿Dice algo más sobre la posición del escritor cubano o sobre los funcionamientos de lo real maravilloso que,

a decir verdad, quedan en segundo plano ante la inquietud por cuestionar al grupo liderado por André Breton?

14. «Un escritor no es un hombre escritor, sino un hombre político», sus acciones en el mundo tienen un objetivo claro, un desmontaje de los «protocolos de existencia» (Deleuze y Guattari, 1990; 17). La confrontación de Carpentier denota una intención con respecto a la vida en el Caribe y su contraste con las metrópolis que lo colonizaron. Su tono es prescindible a pesar de su notoriedad, en más de un sentido está condicionado por las circunstancias; las vanguardias en general tuvieron un «carácter partidista y subversivo» y consiguieron hacerse oír por su «tendencia al auto-*réclame*, a la propaganda y al proselitismo» (Poggioli, 1964; 49), y las que tuvieron lugar en Latinoamérica no fueron la excepción. Ahora interesa el lugar desde donde Carpentier lo hace y su erudición, la cual denota un conocimiento de escuela, un estudio minucioso que, de repente, se decanta por el insulto al maestro: «Odiar toda literatura de amos y maestros», como dicen Gilles Deleuze y Félix Guattari sobre Franz Kafka (1990; 43). El gesto es más significativo por el uso que, a partir de *El reino de este mundo*, dará Carpentier al español. En muchos sentidos hace suyo el mandato que se explica en Kafka. *Por una literatura menor*: «Pero lo que es todavía más interesante es la posibilidad de hacer un uso menor de su propia lengua, suponiendo que sea única, que sea una lengua mayor o que lo haya sido. Estar en su propia lengua como un extranjero» (1990; 43). Y aquí está el punto esencial: uno de los grandes logros literarios de Carpentier es conseguir ese uso menor, apropiarse del español con erudición y complejidad para construir una literatura que cuestiona la metrópoli que lo llevó a Cuba.
15. Carpentier reside el español como un extranjero. Su vida apunta sucesos que ratifican esta permanencia particular en el universo lingüístico castellano: padre francés; educación francófona en el Liceo Jeanson de Saily (García Carranza, 1988; 253); más adelante se educa en casa; incluso su acento era extraño, según él mismo debido a la influencia de la lengua gala (cf. Soler Serrano, 1977). Estos son solo algunos de los hechos que llevan al escritor a ese manejo tan particular del castellano: erudición, riqueza, barroquismo, pasión por la cualidad sonora del idioma, uso de la jerga negra, empleo de una sintaxis densa y muy correcta, entre otros aspectos. La lengua del escritor, es posible concluir, está desterritorializada¹. El mismo

¹ El fenómeno no es exclusivo de Cuba: en Argentina, Jorge Luis Borges tenía como ejemplo constante el inglés y otras lenguas nórdicas; Vicente Huidobro era un

hecho de crecer en Cuba ya lo posicionaba fuera del centro lingüístico, también centro de poder, y lo ponía en contacto con una lengua viva, con usos muy diferentes a los que dictaba la norma. Y en esta locación tan particular, Alejo Carpentier hace literatura en una nueva forma: «Escribir como un perro que escarba su hoyo, una rata que hace su madriguera. Para eso: encontrar su propio punto de subdesarrollo, su propia jerga, su propio tercer mundo, su propio desierto» (Deleuze y Guattari, 1990; 31).

16. Estamos, es evidente, en una literatura menor, no «la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor» y, en ella, «el idioma se ve afectado por un fuerte coeficiente de des-territorialización» además «en ellas todo es político» porque «lo que el escritor dice totalmente solo se vuelve una acción colectiva» (Deleuze y Guattari, 1990; 28-30). La oposición América/Europa que veíamos es una manera de delimitar la minoría a la cual se pertenece, definir el espacio desde donde se escribe. Otro mecanismo de la literatura menor, apuntan Deleuze y Guattari, es que el lenguaje tiende a sus extremos. Carpentier retorna a los Siglos de Oro de la literatura española para recuperar cierta idea de lo barroco (Fuentes, 1988; IX). Pero ahora me interesa otro aspecto que cumple una función similar, aquel que justificaba la redacción del prólogo. Recordemos que el objetivo declarado de esas páginas es ofrecer al lector una nueva forma de percibir la realidad, específicamente la americana. El tono con que escribe Carpentier, la confrontación que hace a Europa, parecen un desafío, pero esto no evita que haya dado con una clave de lectura muy importante. Algo apuntado en una pequeña frase que pasa desapercibida entre el escándalo: «la sensación de lo maravilloso presupone una fe» (Carpentier, 1964; XI).
17. ¿Qué quiere decir esto? ¿Es la literatura una religión, un ritual mágico, un acto de fe? ¿Adónde nos lleva esa línea? ¿Es una bravuconada frente al pragmatismo de los surrealistas o de la sociedad maquinizada de Europa? ¿Es una construcción nostálgica ante el recuerdo del terruño dejado atrás para viajar a París y ahora recuperado en una ínsula cercana?
18. Aquí está la excusa para los esencialismos misteriosos que gobiernan muchas propuestas de Latinoamérica, lecturas prescindibles o superficiales que no consiguen ahondar en la complejidad de esas pocas palabras. Lea-

apasionado del francés; y los juegos con lenguas indígenas también estaban a la orden del día.

mos allí una exigencia: la escritura y la lectura necesitan un aura para hacerse con la visión del mundo americano. No se puede acceder a *El reino de este mundo* con los mismos mecanismos con que se ingresa a las obras europeas. Esa frase contiene y rebasa la propuesta de Carpentier.

19. Desde esta perspectiva, la oposición al surrealismo adquiere un talante distinto. El movimiento francés surge de las cenizas del dadaísmo, dijo Tristan Tzara (Torre, 1974; 15), y el dadaísmo, en la lectura de Walter Benjamin, es una de las expresiones de la pérdida del aura de la pieza artística. En la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, Benjamin explica que, debido a las nuevas estrategias de producción, asistimos a «una decadencia del aura» (2003; 47). La imagen ya no es única sino que puede ser reproducida miles de veces, ya no hay ritual ni magia, solo una pieza reemplazable. El dadaísmo ejecuta este proceso en la literatura con fuerza singular. Es uno de los momentos más álgidos de destrucción de la idea tradicional de arte y cultura. Ante la pérdida del aura, envilecieron sus materiales: «Sus poemas son “ensaladas de palabras”, contienen giros obscenos y cuanto sea imaginable de basura verbal» (2003; 89). Su objetivo es la irritación pública. En una frase definitiva: «la obra de arte dejó de ser una visión cautivadora o un conjunto convincente de sonidos y se convirtió en un proyectil que se impactaba en el espectador» (2003; 90).
20. ¿Por qué este funcionamiento del arte causaría particular escándalo en el otro lado del Atlántico? Recordemos que la literatura había servido para la construcción de una idea de estado y era un vehículo para los reclamos en torno a las fallas o éxitos de los proyectos nacionales; en otras palabras, la literatura, en buen parte de su expresión latinoamericana, había asumido una responsabilidad política, en algunos casos incluso moral, con respecto a la sociedad. Su misión era poner orden, rebajarla al escándalo era impensable (cf. Sommer, 2004). Aunque estas ideas se remontan al siglo XIX y muchos años la distancia de Alejo Carpentier, basta pensar en una figura como Rómulo Gallegos en Venezuela para corroborar que no habían caducado del todo. Más aún, el propio Carpentier «[f]irma manifiesto premonitorio, el *Manifiesto Minorista*» donde, a pesar de no abogar por una visión de la literatura tan escueta, asume una postura sobria en contra de «las dictaduras políticas unipersonales». Incluso habrá represalias: «acusado de comunista [...] Sufre prisión durante siete meses» (García Carranza, 1988; 256). A pesar de buscar una nueva manera de ver las letras, Carpentier no no dejaba de tratar con respeto su material de trabajo.

21. Tras las consideraciones hechas, el reclamo del prólogo asemeja la indignación de un crítico muy conservador. Pero hay algo más. Al año siguiente de su estadía en la cárcel, Carpentier llega a Francia y es deslumbrado por el surrealismo. Se implica de lleno, «André Breton le invita a colaborar en *La Révolution Surrealiste*» (García Carranza, 1988; 257) y su tránsito por esos espacios no es vano. Enriquece su trabajo, descoloca sus concepciones, afina su mirada. Qué significado tiene deslindarse de un grupo que lo acogió y era el epicentro de la literatura y las artes. Según él mismo afirma, se le impuso la idea de América como una obsesión, «América se me presentaba como una enorme nebulosa que yo trataba de entender» (Carpentier citado por García Carranza, 1988; 257). Y con el acto de fe hallado en Haití dio en el blanco.

22. La necesidad de tener fe para comprender a América es una propuesta clara y oportuna, incluso una exigencia sociológica. Años después, Néstor García Canclini expondrá algo muy similar con palabras diferentes: «hemos tenido un modernismo exuberante con una modernización deficiente». Es decir, la realidad del continente no registraba un panorama de desarrollo tan amplio como el de Europa, existían diferentes áreas con distintos grados de tecnificación y modos alternos de comprender el arte y el mundo. Para ser más claros: «hubo olas de modernización». El proceso se retrotrae a los inicios de las sociedades latinoamericanas porque García Canclini recuerda que «fuimos colonizados por las naciones europeas más atrasadas, sometidos a la contrarreforma y otros movimientos antimodernos» (García Canclini, 1990: 65). Es un sistema que se ha repetido a lo largo de los siglos, condiciona la convivencia en el continente. El resultado es lo que él llama «heterogeneidad multitemporal de la cultura moderna», un fenómeno que surge porque «la modernización operó pocas veces mediante la sustitución de lo tradicional y lo antiguo» (García Canclini, 1990: 72; énfasis en el original). El resultado es un espacio donde se superponen diferentes épocas y, con ellas, sus creencias. Esto es algo que no se condiciona a la clase social, las prácticas premodernas son compartidas por ricos y pobres. El fenómeno interroga al arte de forma directa:

¿Cómo representar de otro modo –en el doble sentido de convertir la realidad en imágenes y ser representativos de ella– a sociedades heterogéneas, contradicciones culturales que conviven y se contradicen todo el tiempo, con racionalidades distintas, asumidas desigualmente por diferentes sectores? (García Canclini, 1990; 67).

23. La respuesta que halló Carpentier reconoce la persistencia del aura en las sociedades latinoamericanas. Por supuesto que no todo era así, existían diferentes estratos y, por ello, diferentes maneras de entender el acto estético que coincidían en una compleja convivencia. La exigencia de fe refleja la percepción precisa de una comunidad híbrida donde habitan grupos humanos muchas veces antagónicos. No puede aniquilarse el aura donde no hay tecnificación suficiente para replicar el objeto artístico una y otra vez. El territorio que caminamos es irregular, posee diferentes espacios, se comprende con variadas concepciones, lo habitan culturas opuestas. En La Habana, con el proceso de modernización que se buscaba implementar, puede que la vanguardia haya avizorado el sentido nihilista del dadaísmo, pero otras zonas rurales –zonas que Carpentier habitó: «En 1920 mi padre, viendo que el crecimiento de La Habana llenaba la región de fábricas y edificios, decidió alejarse más aún de la capital adquiriendo una pequeña finca en Loma de Tierra» (Carpentier citado por García Carranza, 1988; 254)– no registrarían el mismo proceso sino que conservarían costumbres de centurias precedentes. Esta desterritorialización marca los manejos de lo real maravilloso y los espacios donde se desarrolla su hibridez. Lugares que implican de forma necesaria el intercambio, las miradas que se cruzan, la confusión y la conjunción.

2. Los manejos de lo sobrenatural

24. En un artículo de 1991, Teodosio Fernández explora los vínculos entre las estéticas referidas en la introducción. De allí su título: «Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica», y a pesar del mismo se trabajan no solo textos de Alejo Carpentier sino que se consideran aspectos relativos a la narrativa de Gabriel García Márquez. Su método, muy disciplinado, evalúa la reacción del lector ante el género partiendo de las herramientas dadas por Tzvetan Todorov en su ya clásica teoría sobre lo fantástico (1989). Algunas de las conclusiones que debemos tener en cuenta clasifican los materiales dentro de lo maravilloso, lo cual crea lazos con el cuento de hadas, por ejemplo. Pero un apunte final es más preciso al sintonizar la historiografía literaria y las búsquedas de la vanguardia:

... el realismo mágico constituyó la respuesta literaria a una determinada concepción de América, y en ese contexto ha de analizarse su posible relación con la literatura fantástica. Esa concepción de América respondía a la convicción

declarada de que existían formas de pensamiento distintas a la gobernada por la lógica o el racionalismo, antes la única legítima y ahora identificada con la represión de los instintos y con el imperialismo europeo o norteamericano. Frente a ésta, y frente a lo que se supone su pobreza imaginativa, esas otras formas de pensamiento tienen que ver con lo mágico, con lo prodigioso, con lo sobrenatural, que se insertan sin dificultad en un orden distinto... (Fernández, 2001; 292).

25. Teodosio Fernández establece la relación con lo fantástico a partir del término fantástico-maravilloso. Con este, Todorov agrupa aquellos relatos en los que la presencia de lo sobrenatural está fuera de duda, algo ha roto las reglas racionales con las que parece funcionar el mundo. Así, Fernández aprovecha y emparenta lo real maravilloso «con la ciencia ficción y la descripción de mundos exóticos, con los cuentos de hadas y entiendo que también con lo maravilloso cristiano y otras fantasías susceptibles de una justificación religiosa» (Fernández, 2001; 287-288). Esto no es descabellado, ya decíamos más arriba que la sociedad latinoamericana es híbrida, en algunos de sus espacios la fe religiosa que explicaría algunos mecanismos de Carpentier. Cierto, pero solo en parte. El problema es la visión simplista a la que pareciera reducir el pensamiento mágico-religioso, como si se tratase de un pensamiento desfasado al que solo se le puede conseguir lugar, una vez domesticado, en el cuento de hadas. Se da cabida a una visión turística que se emociona ante los «mundos exóticos» que visitará para luego volver, sin modificaciones ni afectaciones, a la seguridad de su cerco racional y pequeño burgués. ¿Estamos ante las herramientas teóricas para garantizar un espacio literario que ofrezca, a la agotada mentalidad europea, un respiro de su racionalidad iluminadora? En algunos de los exponentes puede hallarse esto, mucho se ha impreso bajo la etiqueta realista mágica, tal vez demasiado. Pero las obras que se cifran bajo este signo en una búsqueda auténtica de las venas del continente difícilmente satisfarán esas exigencias.
26. La intención domesticadora de la que hablo se hace más evidente cuando pensamos que la propuesta de Teodosio Fernández se enmarca en la pesquisa por salir de cierto estancamiento en el que habían caído las teorías de lo fantástico después de la propuesta de Todorov. Con el objetivo de atender la afirmación del teórico según la cual lo fantástico habría quedado en el siglo XIX como una expresión del malestar de la cultura, David Roas, editor del libro donde publica Fernández, propone una nueva visión englobadora. Esta aspira a dar continuidad a las expresiones que aparecen a lo largo de los siglos, con lo cual la inquietud de Todorov ante la imposibilidad de clasificar a Kafka desaparece y se elimina la necesidad de etiquetas

nuevas. Así, a pesar de las variaciones que se hallen en autores tan disímiles como Edgar Allan Poe o Julio Cortázar, Roas percibe en ellos un mismo principio: «su dimensión transgresora va inevitablemente más allá de lo textual: su objetivo es siempre cuestionar los códigos que hemos diseñado para interpretar y representar lo real» (Roas, 2011; 40). Líneas de las que surgen algunas preguntas: ¿quiere esto decir que los textos que no se ajusten a las características descritas en *Tras los límites de lo real* carecen de dimensión transgresora? ¿Es necesario un manejo fantástico de los elementos insólitos para garantizar una literatura revolucionaria? ¿El pensamiento mágico-religioso denota necesariamente una actitud conservadora?

27. Uno de los efectos más importantes de la transgresión fantástica, de la aparición de algo imposible dentro de un mundo dominado por las reglas de la razón, y uno de los ejes centrales de la propuesta de David Roas es el miedo metafísico: «Ese miedo metafísico que ataca a los personajes es el mismo que experimentan los lectores, algo que olvidan Todorov y Alazraki». Aquí está el principio homogeneizador que permitiría meter en el mismo saco a los nombres mencionados más arriba. Además es una pieza esencial para explicar lo fantástico del nuevo siglo donde algunos personajes toman con naturalidad el suceso insólito:

... la ausencia de asombro en los personajes (e incluso en el narrador) no significa que el cuestionamiento sobre la veracidad de lo narrado haya desaparecido como recurso, sino que ha sido desplazado al lector. El relato fantástico tendría, sobre todo, una función de contraste respecto a las convenciones colectivas, precisamente por su capacidad para *problematizarlas* (Roas, 2011; 105; énfasis en el original).

28. Aquí surge una pregunta fundamental: ¿es ineludible el miedo metafísico? El fragmento citado, en buena medida, implica que un cuento fantástico, inevitablemente, hará reaccionar a cualquier lector y lo obligará a evaluar el marco filosófico con que aprehende su realidad. ¿Es esto así? La calidad de los escritores que manejan lo fantástico, en muchos casos, es indiscutible. Para conseguir su efecto, buscan romper la distancia que hay entre el mundo de ficción y el contexto del receptor, pero no hay garantías de que siempre lo consigan. Siempre es posible imaginar un escéptico de sangre fría que mira con sonrisa irónica el suceso paranormal². Considerémoslo

2 Esto se puede verificar con la reacción que tienen estudiantes poco aficionados al género ante clásicos de Jorge Luis Borges, un autor hartamente utilizado por David Roas para ejemplificar su teoría. Después de leer cuentos como «Las ruinas circulares», su respuesta es la simple indiferencia. Ante «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», un bostezo. Esto

por un momento: tal vez la presencia del miedo metafísico es una petición de principio y no una certeza.

29. En cambio, lo que sí podemos decir es que lo fantástico ejemplifica el modo en que una mentalidad racional aborda un suceso sobrenatural, un sujeto embebido por una concepción filosófica tan arrogante que, ante la ruptura de sus preceptos, solo puede llegar a la conclusión de que su mundo se desmorona. Quizás aquí está el verdadero eje de lo fantástico, algo que David Roas también apunta: lo sobrenatural. Es decir, lo realmente evidente es que el género plantea narraciones donde elementos no comprendidos por la razón tienen protagonismo. Y aquí está también el espacio que comparten tanto con lo real maravilloso como con el realismo mágico. Son géneros que plantean diversas respuestas a los fenómenos que rompen con «nuestro horizonte de expectativas respecto a lo real» (Roas, 2011; 33). El surgimiento del término sobrenatural puede que sea el centro de la cuestión. Antes del siglo XVIII, los fenómenos inexplicables estaban avalados por la religión, el cambio se da durante la Ilustración: «dominado por la razón, el hombre deja de creer en la existencia objetiva de tales fenómenos» (Roas, 2001; 21). A partir de ese momento la ciencia fue la única herramienta que tuvo el europeo para enfrentar el mundo. Siguiendo a Matei Calinescu (1991; 51), esto generó una mentalidad dominante que asumió que el mundo funcionaba de acuerdo con sus preceptos. De allí que surja una novísima concepción de lo sobrenatural como algo imposible. En siglos precedentes –o lugares distintos a Europa–, era posible que existieran los milagros o incluso lo incomprensible, pero ¿lo imposible? Algunos sucesos estaban más allá del entendimiento humano pero tenían cabida en la realidad. Ahora quedaban desterrados.
30. Las afirmaciones de David Roas dan en el clavo, son fundamentales, el surgimiento de esta concepción de lo sobrenatural despertó fenómenos incontables en la literatura y las artes: desde las exploraciones esotéricas de poetas como Arthur Rimbaud hasta la visión del mundo americano de MacKandal. La ciencia moderna y el positivismo antes que eliminar el esote-

se corrobora a diario en los salones de clase; no hay inquietud, no hay ruptura de visiones de mundo, y esto no tiene que ver con problemas de comprensión. Más todavía si pensamos en las implicaciones que ha tenido el cine de terror sobrenatural en la literatura. Una persona, después de comprender los títulos referidos, puede decidir que esas son simples fantasías que no tienen efecto en su realidad, a pesar de que en la historia se retrata la misma ciudad donde vive. Sinsentidos fantasiosos en los que no vale la pena detenerse.

rismo, la religión, lo sobrenatural, lo irracional, lo inconcebible, garantizó que esa infinidad de elementos persistieran en el imaginario humano. Más aún, a pesar de las aspiraciones de la Ilustración, nunca hay una ruptura epistémica final (Hutcheon, 1994; 125). Las capas de pensamiento se superponen unas a otras, nunca se eliminan, menos todavía en una cultura híbrida.

31. Lo fantástico, deberíamos decir entonces, explora un narrador absolutamente racionalizado, un producto de la aplanadora industrial que pasó por Europa y garantizó una cultura sujeta, de forma casi exclusiva, a los valores ilustrados y positivistas. Es cierto que lo planteado en textos fantásticos es un desafío pero, al mismo tiempo, le exige al lector y a la voz que habla nunca apartarse de su reducida noción de lo real. ¿De qué otro modo podría surgir el miedo metafísico? Este es producto de la imposibilidad de desapegarse del marco establecido por el discurso científico de los siglos XVII, XVIII y XIX. Y aquí hay algo conservador, la verdad. Una transgresión verdadera implicaría acoger lo sobrenatural como parte de un orden nuevo que es necesario descubrir; muy al contrario, queda como una brevísima grieta, una advertencia que recomienda no salir del coto marcado por la razón.
32. Lo real maravilloso, por su parte, aborda ese mismo elemento y lo hace desde diferentes visiones, distintas maneras de afrontar el fenómeno, incluyendo la de lo fantástico. Para comprenderlo se hace necesario acudir a otro marco conceptual y, al mismo tiempo, leer con cuidado los casos que se evalúan.
33. A pesar del puente de lo sobrenatural, analizar *El reino de este mundo* desde una concepción europea es injusto. No es solo que Carpentier y otros escritores hayan respondido a una visión de América muy popular a principios del siglo XX. El paso de los años ha confirmado que esa idea incipiente es mucho más compleja de lo que se creía. Antonio Benítez Rojo la lleva a un extremo muy oportuno, la máquina caribeña:

... es una máquina de flujo y de interrupción a la vez; es una máquina tecnológico-poética, o, si se quiere, una metamáquina de diferencias cuyo mecanismo poético no puede ser diagramado en las dimensiones convencionales, y cuyas instrucciones se encuentran dispersas en estado de plasma dentro del caos de su propia red de códigos y subcódigos (2019; 53).

34. Su combinación de elementos le da una caracterización compleja que se ha intentado domesticar pero se rebela contra las imposiciones. De hecho, en la generación de Alejo Carpentier se habló muchísimo de mestizaje, se enalteció incluso, y se impuso esa idea como la marca americana porque facilitaba la comprensión del Caribe, después de todo es «un argumento positivista y logocéntrico, un argumento que ve en el blanqueamiento biológico, económico y cultural de la sociedad caribeña una serie de pasos sucesivos hacia el “progreso”». Pero el sincretismo de las islas se sacude esas lecturas, las desborda, «porque nada que sea ostensiblemente sincrético constituye un punto estable» (Benítez Rojo, 2019; 62). Y para terminar de comprender las dificultades que esto ofrece en un texto literario apuntemos que esa misma condición se transmite al receptor, le da la bienvenida a un mundo donde la combinación, la mezcla, el carnaval es la regla:

... el texto y el lector se conectan como una máquina de seducciones recíprocas. En cada lectura el lector seduce al texto, lo transforma, lo hace casi suyo; en cada lectura el texto seduce al lector, lo transforma, lo hace casi suyo (Benítez Rojo, 2019; 58).

35. Con esto en mente pasemos, ahora sí, a explorar lo sobrenatural en *El reino de este mundo*. Uno de los primeros sucesos que entran en esta clasificación es protagonizado por un personaje secundario, Mamán Loi, quien respondiendo «a una orden misteriosa» corre a la cocina y hunde los brazos en una olla de aceite hirviendo para luego sacarlos intactos. El episodio responde a las caracterizaciones que suelen dársele a lo real maravilloso: un evento quiebra los parámetros de lo racional y es presentado con «una tersa indiferencia». Me interesa destacar que esta última no es compartida por todos los personajes, es significativa la forma en que el narrador describe la actitud de su protagonista Ti Noel: «Como Mackandal parecía aceptar el hecho con la más absoluta calma, Ti Noel hizo esfuerzos por ocultar su asombro». Mackandal es un mandinga, figura destacada en las culturas afrocaribeñas, y da la directriz de comportamiento, en cierta medida está orientando a su estudiante sobre cómo comprender los hechos. Es más significativo leer que el suceso se enmarca en una conversación en la que se recupera la cultura de ese grupo humano:

... se hablaba de animales egregios que habían tenido descendencia humana. Y también de hombres que ciertos ensalmos dotaban de poderes licantrópicos. Se sabía de mujeres violadas por grandes felinos que habían trocado, en la noche, la palabra por el rugido (Carpentier, 1983; 22-23).

36. En otras palabras, la novela está preparando no solo a Ti Noel para lo que va a ver, sino también al lector. Es una invitación a entrar en la codificación de una cultura donde lo sobrenatural es asumido como un mandato misterioso pero no imposible. Por mucha sorpresa que nos cause el suceso, continuamos con el mismo gesto del protagonista: con esfuerzos por ocultar nuestro asombro.

37. Parecerá caprichosa esta lectura pero es fundamental para una comprensión efectiva. Carpentier aspira a recuperar la realidad haitiana, un país dominado por las masas humanas que fueron capturadas en África y llevadas a sufrir la esclavitud en las plantaciones del Nuevo Mundo. La lectura conlleva unas creencias que condicionarán la historia:

La religión en el África negra no es cosa que pueda separarse del conocimiento, de la política, de la economía, de lo social o de la filosofía; no es posible siquiera distinguirla de la historia, puesto que ella misma es la historia; se trata de un discurso que permea toda la actividad humana e interfiere en todas las prácticas (Benítez Rojo, 2019; 210).

38. La concepción anterior es evidente en la primera parte de *El reino de este mundo*. Muchas veces se le ha clasificado como novela histórica, y en muchos sentidos lo es, pero una historia que se permea de la idea de historia que tienen los pueblos esclavos. El relato de la conspiración haitiana no es uno con fechas precisas o acciones especificadas, parece más bien lo que un ilustrado denominaría un cuento de hadas:

Todos sabían que la iguana verde, la mariposa nocturna, el perro desconocido, el alcatraz inverosímil, no eran sino simples disfraces. Dotado del poder de transformarse en animal de pezuña, en ave, pez o insecto, Mackandal visitaba continuamente las haciendas de la Llanura para vigilar a sus fieles y saber si todavía confiaban en su regreso. De metamorfosis en metamorfosis, el manco estaba en todas partes... (Carpentier, 1983; 35).

39. Los efectos de esos viajes son concretos: un veneno se esparce por las plantaciones de los blancos y, después de transformar vacas y caballos en carroña, entra en las casas para atacar a sus dueños. La anécdota de las transformaciones es una persecución desesperada para hallar al artífice del maleficio. Al final, su captura fue inevitable y, para hacer escarmiento, los blancos deciden quemar vivo al criminal, un lunes de enero y en la plaza Mayor. El episodio registra otro suceso que se vincula con lo inexplicable. Los colonos quieren dar una lección a sus esclavos y están muy atentos a sus gestos: «Los amos interrogaron las caras de sus esclavos con la mirada. Pero los negros mostraban una despechante indiferencia. ¿Qué sabían los

blancos de cosas de negros?» (Carpentier, 1983; 42). Sin amilanarse, las autoridades proceden a cumplir la sentencia: atan a Mackandal a un poste en el centro de la plaza y prenden fuego a su alrededor, en ese instante, el líder se libera pero es atrapado y «Mackandal, agarrado por diez soldados, [fue] metido en el fuego, y que una llama crecida por el pelo encendido ahogaba su último grito» (Carpentier, 1983; 43). De forma significativa, cuando el grupo de esclavos convive con la racionalidad de la comunidad francesa, el narrador es mucho más objetivo; refiere las expectativas de los africanos, Mackandal se transformará y escapará convertido en mosquito o ave, pero estas no se cumplen. De todas maneras, aquella «tarde los esclavos regresaron a sus haciendas riendo por todo el camino. Mackandal había cumplido su promesa» (Carpentier, 1983; 43). La conclusión se impone:

En este caso, la información crítica sobre la realidad consiste en postular la coexistencia no conflictiva (para el lector), en un mismo espacio y tiempo, de dos modalidades de relación pragmática. La ausencia de vacilación hace de la mitología vudú una causa trascendente que “explica” el acontecimiento imposible, de tal manera que el lector no es obligado a optar por la versión natural o por la sobrenatural, sino a revisar la separación de esas dos zonas de sentido (Chiampi, 1983; 76).

40. Pero es solo en este caso. La atmósfera que se desarrolla a continuación es muy compleja: Bouckman llega a Haití y lidera la revolución; debido a los conflictos, los franceses sobrevivientes tienen que trasladarse a Santiago de Cuba para evitar la muerte. El ambiente es extraño, las penurias que se han atravesado son muchas y «las jerarquías burguesas de la colonia habían caído» (Carpentier, 1983; 68). Lenormand de Mezy, el dueño de Ti Noel, deja la masonería y retoma las supersticiones, su esclavo lee la ciudad cubana con los códigos que antaño le diera Mackandal, el lector recupera la historia y descubre que lo que habían sido casualidades ahora se ven como maldiciones orquestadas: ¿el accidente en el que perdió el brazo el mandinga fue obra del azar realmente? Después de todo, eso permitió que se dedicara a cuidar ganado, revisando hierbas y hongos para hacer el veneno con el que había iniciado una incipiente revolución que culminó en la expulsión de uno de los imperios más grandes del momento. Este ambiente de esoterismo y relativización de valores impera en el texto e impide leer lo sobrenatural de un mismo modo en cada ocasión.
41. Otra sorpresa espera páginas más adelante. Se ha instaurado un nuevo reino en Haití, los descendientes de africanos son libres, en su mayoría, y los líderes son negros. Henri Christophe ha tomado el poder y, poco a poco,

ante el miedo de perderlo, se ha convertido en un tirano, se ha construido una fortaleza y ha adoptado la cultura de los europeos. Su crueldad es moneda de cambio, ha esclavizado a sus hermanos de lucha; a quienes lo piensan traicionar o siquiera abandonar les esperan castigos terribles. Así ocurre con Cornejo Breille, confesor de Christophe, quien pensaba huir a Francia y terminó emparedado.

42. Ahora que los parámetros civilizados se han retomado, hallamos un relato fantástico que incluso recupera cierto aire decimonónico. En la «Crónica del 15 de agosto» asistimos a una misa dictada por Juan de Dios González, el nuevo sacerdote de la corte. Los latines aparecen en cursiva y la narración avanza señalando el desasosiego del dictador que se figura una imagen suya atravesada por alfileres. Entonces, el terror se apodera de los personajes:

De pronto, Juan de Dios González comenzó a retroceder hacia las butacas reales, resbalando torpemente sobre los tres peldaños de mármol. La reina dejó caer el rosario. El rey llevó la mano a la empuñadura de la espada. Frente al altar, de cara a los fieles, otro sacerdote se había erguido, como nacido del aire, con pedazos de hombros y de brazos aún mal corporizados (Carpentier, 1983; 112).

43. El emparedado vuelve de la tumba para recitar la misa y el miedo invade la escena. Ahora que se ha reinstaurado la cultura europea para establecer una jerarquía de poder, el relato retoma las estrategias de lo fantástico. Es evidente que el lector no tendrá la reacción que existe en los relatos de Edgar Allan Poe, por ejemplo; hemos atravesado demasiadas experiencias para tomarnos tan literal lo que ocurre. Incluso, al haber acompañado a Ti Noel en sus desventuras, esperanzas y desasosiegos, al presenciar la caída de Lenormand de Mezy y ver la multiplicidad de perspectivas que coincidieron en la ejecución de Mackandal, percibimos el hecho como una presencia necesaria ante un individuo que «había querido ignorar el vodú, formando, a fustazos, una casta de señores católicos», por no recordar los trabajos forzados a los que había sometido a la población.

44. Sin embargo, el terror invade a los asistentes a la ceremonia, tanto que Christophe luego necesita de médicos para recuperarse. Se han roto los modos de comprensión de la realidad que han querido asumir, la realidad de la isla se impone y en el siguiente capítulo rebeldes negros, enfurecidos por el mal gobierno, atacan la fortaleza del tirano.

45. Me interesa un cuarto suceso: al final de la novela *Ti Noel* culmina la iniciación en la cual fue introducido por Mackandal y domina las artes metamórficas. Evitando nuevas calamidades, se transforma en los animales más disímiles para hallar una nueva vida. Se convierte en ave y luego caballo, después avispa y hormiga, al final se hace ganso y, aunque encuentra cierta paz, nunca es completamente aceptado por los animales. Lo sobrenatural crea una fábula que lleva a una lección política: «Mackandal se había disfrazado de animal, durante años, para servir a los hombres, no para desertar del terreno de los hombres» (Carpentier, 1983; 151). Esto es el abreboca para el cierre:

Y comprendía, ahora, que el hombre nunca sabe para quién padece y espera. Padece y espera y trabaja para gentes que nunca conocerá, y que a su vez padecerán y esperarán y trabajarán para otros que tampoco serán felices, pues el hombre ansía siempre una felicidad situada más allá de la porción que le es otorgada. Pero la grandeza del hombre está precisamente en querer mejorar lo que es. En imponerse Tareas. En el Reino de los Cielos no hay grandeza que conquistar, puesto que allá todo es jerarquía establecida, incógnita despejada, existir sin término, imposibilidad de sacrificio, reposo y deleite. Por ello, agobiado de penas y de tareas, hermoso dentro de su miseria, capaz de amar en medio de las plagas, el hombre sólo puede hallar su grandeza, su máxima medida en el *Reino de este Mundo* (Carpentier, 1983; 152).

46. El tono, evidentemente, es mucho más alegórico, lo sobrenatural incluso se distancia de la forma mágico-religiosa que tuvo al inicio. Este cierre ratifica la posición del narrador, una ubicación distante que le permite acercarse y modificar las perspectivas, igual que sus personajes, el narrador se transforma y se adapta a las necesidades del terreno. El lector le sigue el juego. Por un lado, internaliza la verdad detrás de la forma en que se percibe la religión en África:

Fueron estas creencias las que sostuvieron las vidas desarraigadas de millones de hombres y mujeres, las que proveyeron vínculos de solidaridad entre ellos y, sobre todo, las que los unieron en la conspiración, en la cimarronería y en la rebelión organizada (Benítez Rojo, 2019; 210).

47. Por el otro, participa del racionalismo europeo. Una actitud que se va descolocando, de masones a creyentes, los blancos ven con diferentes ojos la realidad: de la seguridad a la desesperación ante un veneno que parece estar en el aire y solo afectarlos a ellos, y después al caos absoluto que mira con añoranza al pasado y sospecha que todo fue una maldición no atendida a tiempo.

48. Esta desterritorialización de lo sobrenatural quizás explica mejor la fe que se exigía para apropiarse de lo real maravilloso. Alejo Carpentier consigue así un rostro más humano para la vasta realidad americana que se escabullía como un bestia en la jungla.

3. El punto de vista: leer en contexto

49. Pasemos ahora a otro momento histórico, conviene hacerlo para corroborar la capacidad transformadora del Caribe y cómo se aplica a lo fantástico. Revisaré ciertos elementos de la narrativa de Gabriel García Márquez. Este autor también dio un manejo novedoso a la manera en que se percibe lo sobrenatural en Latinoamérica. No es casual si pensamos que está íntimamente vinculado a Alejo Carpentier, no solo por su estilo sino por citas explícitas que vinculan *Cien años de soledad* con *El siglo de las luces* (1962); como recuerda Mario Vargas Llosa, Victor Hughes, «personaje histórico [...] recreado de manera mítico-legendaria» (2021; 533; 1971 primera edición) por Carpentier, aparece en la obra de García Márquez para hacer un puente entre los dos universos ficcionales. Aunque no dejaremos de citar la famosa novela colombiana, me interesa más revisar *Del amor y otros demonios* por su uso particular de lo sobrenatural.
50. Comencemos por las lecciones en torno al punto de vista que fueron bien aprendidas por Gabriel García Márquez antes de cristalizar el funcionamiento de su afamado realismo mágico. Aunque la voz que enuncia el discurso en *Cien años de soledad* es muy diferente a la de *El reino...*, guardan un aire de familia.
51. Las definiciones en torno al estilo de García Márquez son muchísimas y, como es evidente, este espacio no se presta para revisarlas. Se abordarán algunas y las reflexiones que despiertan en torno al manejo de lo sobrenatural.
52. Es famosísima la definición de Enrique Anderson Imbert según la cual:

El realismo mágico echa raíces en el Ser pero lo hace describiéndolo como problemático. Las cosas existen sí, y qué placer nos da el verlas emerger del fluir de la fantasía, pero ahora penetramos en ellas y en sus fondos volvemos a tocar el enigma. Entre la disolución de la realidad (magia) y la copia de la realidad (realismo) el realismo mágico se asombra como si asistiera al espectáculo de una nueva Creación. Visto con ojos nuevos a la luz de una nueva mañana, el mundo

es, si no maravilloso, al menos perturbador (citado por Márquez Rodríguez, 1982; 39).

53. Por un lado, la definición repite la idea de acercar el género a un fluir de la fantasía, una visión fantástica, quizás ingenua, del mundo, por el otro, nos recuerda que hay una vinculación íntima entre este y la realidad que plasma. Partiendo de aquí, Márquez Rodríguez se permite concluir que «el realismo mágico opera, lo mismo que el surrealismo, como un procedimiento estético. De lo que se trata es de manejar una determinada realidad de modo adecuado, hasta convertirla en una nueva realidad, de tipo fantástico o mágico» (1982; 42). Pero lo distancia de lo real maravilloso al verlo como un simple manejo estilístico, un hecho desarraigado de la materia que trabaja. Tal concepción deja por fuera muchos sucesos de la novela, por ejemplo la sorprendente ascensión de Remedios la bella.

54. Hasta este punto es importante rescatar la constante vinculación del trabajo de García Márquez con el mundo que lo vio surgir. Se verá que, más que una emanación espontánea de Latinoamérica, estamos ante un autor que miró con atención una sociedad particular y captó los giros que conjugaron su multiplicidad de creencias. Algo cercano a esto dijo Mario Vargas Llosa en *García Márquez: Historia de un deicidio*:

Macondo sintetiza y refleja (al tiempo que niega) a la realidad real: su historia condensa la historia humana, los estadios por los que atraviesa corresponden, en sus grandes lineamientos, a los de cualquier sociedad, y en sus detalles, a los de cualquier sociedad subdesarrollada... (2021; 496).

55. En cierta medida, la cita anterior coincide con lo que afirmaba Desnoes. Sin embargo, aquí parece oportuno hacer una precisión: el problema no es tanto el subdesarrollo de las comunidades sino su capacidad de permitir la convivencia de comunidades heteróclitas, cuyos grupos conservan creencias antagónicas que se superponen. Esto tiene particular protagonismo en el Caribe. En este sentido, se debería hablar, más bien, de comunidades híbridas. En concordancia con ello, Vargas Llosa identifica cuatro manejos de lo sobrenatural en la obra:

Llamo mágico al hecho real imaginario provocado mediante artes secretas por un hombre (mago) dotado de poderes o conocimientos extraordinarios; milagroso al hecho imaginario vinculado a un credo religioso y supuestamente decidido o autorizado por una divinidad o que hace suponer la existencia de un más allá; mítico-legendario al hecho imaginario que procede de una realidad histórica sublimada y pervertida por la literatura, y fantástico al hecho imaginario puro, que nace de la estricta invención y que no es producto ni de arte, ni de

la divinidad, ni de la tradición literaria: el hecho real imaginario que ostenta como su rasgo más acusado una soberana gratuidad (2021; 527).

56. Aunque no tenga el espacio para detenerme en este aspecto, la cita sirve para constatar que, como en el caso estudiado en el apartado anterior, lo sobrenatural se presenta de diferentes modos en una misma obra. Esta multiplicidad se corresponde con los distintos sustratos acumulados en la sociedad caribeña, y en muchos sentidos latinoamericana. La agilidad con que el narrador pasa de una a otra, sin estancarse en una sola concepción, es una de sus claves. Y aquí entra un elemento nuclear: «la ya legendaria figura de la abuela» (Cueva, 1989; XIX). La tradición oral que García Márquez tomó de ella le permitió aglutinar variopintas tradiciones, al mismo tiempo el rescate de su voz será esencial para conjugar los dispares elementos que convergen en su narrativa. No sólo es la agilidad de quien habla a la hora de pasar de un espacio a otro sino algo más difícil de descifrar: la complicidad que mantiene con el mundo representado y una invitación al lector para que participe de ella. En una intervención significativa, el propio García Márquez recuerda su reacción al leer por primera vez *La metamorfosis*, de Franz Kafka: «Coño, pensé, así hablaba mi abuela» (García Márquez y Mendoza, 1982; 52). Agustín Cueva también argumenta que Macondo surge de «la nostalgia de una infancia mítica perdida» (1989; XXIII). De nuevo esto puede parecer una contradicción: por qué enfocarnos en esa visión nostálgica por la niñez si queremos apartarnos de los cuentos de hadas. Visitamos el espacio no porque lo consideremos superado sino porque en él lo mágico recobra su talante transgresor y porque allí se encuentra un enlace esencial: el Caribe.
57. El trabajo sobre la sociedad donde García Márquez creció es tan particular como riguroso. Hallamos un manejo efectivo de la técnica para, desde un punto de vista heterodiegético, abordar los diferentes espacios de la sociedad, no permitir que se segmente la focalización del narrador sino darle libertad para que pase de un lugar a otro. Así, no estamos ante el narrador decimonónico con su observación científica, sino ante uno muy novedoso que, además de su agilidad, agrega una complicidad con los grupos humanos que maneja.
58. Analicemos un ejemplo específico para dar mejor cuenta de a qué me refiero. Cuando explicaba su técnica de escritura, García Márquez refería «una trasposición poética de la realidad» y luego desarrollaba diciendo:

«una novela es una representación cifrada de la realidad, una especie de adivinanza del mundo» (García Márquez y Mendoza, 1982; 35-36; énfasis en el original). La explicación no desarrolla demasiado, es mejor cuando se ejemplifica. En el mismo libro Plinio Apuleyo Mendoza le reclama que a-se-vere: «No hay en mis novelas una línea que no esté basada en la realidad», entonces García Márquez desarrolla su estrategia con dos personajes: Mauricio Babilonia y Remedios la bella. Me interesa la segunda:

Inicialmente había previsto que desapareciera cuando estaba bordando en el corredor de la casa con Rebeca y Amaranta. Pero este recurso, casi cinematográfico, no me parecía aceptable. Remedios se me iba a quedar de todas maneras allí. Entonces se me ocurrió hacerla subir al cielo en cuerpo y alma. ¿El hecho real? Una señora cuya nieta se había fugado en la madrugada y que, para ocultar la fuga, decidió correr la voz de que su nieta había ido al cielo (García Márquez y Mendoza, 1982; 37).

59. Es un chiste entonces. El evento no es sobrenatural, es simplemente una representación en código de los manejos sociales del Caribe, y cabría preguntarse si solo de este mundo. La anécdota, repetida una y otra vez en el pueblo, desemboca en el absurdo y el lector, sin ningún problema, podría hacer lo que haría cualquier caribeño: mirar con sospecha el discurso y sacar sus propias conclusiones. Unos reirán al descubrir el retrato de la excusa popular, otros verán un hecho sobrenatural normalizado, ambas perspectivas son válidas porque debemos recordar, con Antonio Benítez Rojo, que la literatura en el Caribe es una seducción del lector pero también una seducción del texto por parte de quien lo revisa. Es una calle en dos sentidos.

60. García Márquez sintoniza con las propuestas de *La isla* que se repite más adelante:

En el Caribe, al que pertenezco, se mezcló la imaginación desbordada de los esclavos negros africanos con la de los nativos pre-colombinos y luego con la fantasía de los andaluces y el culto de los gallegos por lo sobrenatural. Esa aptitud para mirar la realidad de cierta manera mágica es propia del Caribe y también del Brasil. De allí ha surgido una literatura [...] Yo creo que el Caribe me enseñó a ver la realidad de otra manera, a aceptar los elementos sobrenaturales como algo que forma parte de nuestra vida cotidiana (García Márquez y Mendoza, 1982; 54-55).

61. Agregaría cierta complicidad, ironía y humor también, todos elementos que se hayan en *Cien años de soledad* y que se transmiten, entre otras estrategias, a través del tono del narrador, una voz que, en un primer momento, nos parece muy seria por el lugar donde se posiciona, pero luego

nos hace múltiples guiñadas de ojo para que entendamos que no todo debe leerse con rigurosidad. Es evidente que la estrategia no se repetirá en todas las obras del colombiano, pero también es cierto que es un aprendizaje que llevará consigo. Así lo veo en *Del amor y otros demonios* donde hallamos una nueva versión de ese narrador.

62. Su agilidad se evidencia desde las primeras páginas con la carrera de un «perro cenizo con un lucero en la frente» (García Márquez, 2021; 15) a través del mercado de Cartagena de Indias, rápidamente pasa a la presencia de la protagonista, que fue mordida por el can, y al tercer párrafo ya estamos en la venta de esclavos que se hacía en ese mismo lugar. La velocidad con que dibuja la escena y su versatilidad para pasar de un punto a otro recrean la sensación de un universo amplio y vasto. Otro punto interesante es que esta voz no emite juicios, en más de una oportunidad expondrá picardía al tratar ciertos tópicos pero nunca los penaliza, al contrario, permite que los participantes ofrezcan su visión de mundo. Este aspecto colabora con la exposición de la complejidad social en la que se sumerge la historia.

63. *Del amor y otros demonios* retrata la sociedad colonial de Cartagena de Indias, cuyos elementos en muchos casos son homologables a otras partes del continente. Está compuesta, entre otros grupos humanos, por criollos blancos, esclavos africanos, indígenas y mestizos, cada uno representado en personajes como Sierva María de Todos los Ángeles, su madre Bernarda, Sagunta o Dominga de Adviento. Desarrollando esto en el plano ideológico Gregory Utley afirma:

We may identify, at the core of colonial society, the hegemonic discourse of the Church. A second, subservient discourse is that of the (Creole) nobility as expressed in the character of the Marquis. A third discourse is that of rationality related to the 18th century Enlightenment embodied in the character of Abrenuncio; the fourth discourse of alterity is identified with Afro-Colombian culture, and, finally, a fifth discourse that I connect to madness, identity, and love personified by the characters of Sierva Maria and Father Delaura (Mayo 2011; 81).

64. De la cita anterior destaquemos la descripción de una rígida jerarquía presidida por la iglesia. Las creencias se superponen unas a otras y forman un pastiche, donde cada una influye a la otra a pesar de las distancias, y todas se encuentran bajo la tiranía del catolicismo. Esto activa el conflicto central y condiciona la presencia de lo sobrenatural:

Sierva Maria's «sickness» is on the surface brought on by her probable exposure to rabies that is historically related to madness; it is quite significant that she never actually develops the symptoms of rabies, and therefore the underlying cause of her «sickness» is implicitly linked to her African formation, a situation that the Church, in typical early modern fashion, associates with demonic possession and madness –the Other has transgressed her person, her identity (Utley, Mayo 2011; 84).

65. De aquí se desprende que la concepción sesgada de algunos grupos es lo que genera el conflicto y la percepción de ciertas cosas como sobrenaturales: Sierva María, abandonada por su padre, fue criada por los esclavos africanos, con lo cual adoptó su cultura, sus idiomas y sus creencias. Al ser mordida por un perro con rabia se sospecha que está enferma y, bajo las creencias católicas, poseída por un demonio. Aunque nunca desarrolla los síntomas de la enfermedad, el comportamiento de la niña –la costumbre de nunca decir la verdad a los blancos, el uso de las lenguas africanas y el apego a los signos de la religión yoruba, entre otros aspectos– ratifica al obispo y otras autoridades religiosas que no están equivocados.
66. Ahora bien, visto desde la perspectiva teórica que se ha desarrollado hasta este punto, no hay ningún suceso sobrenatural. En la historia solo un hecho rompe la lógica racional desarrollada por Occidente durante la Ilustración: durante su juventud, el marqués de Casalduero es enviado a la hacienda paterna; poco después de llegar despierta en mitad de la noche y observa que todos los animales caminan en fila hacia la jungla con un destino fijo pero desconocido. Incluso este evento podría adjudicarse a migraciones curiosas del reino animal y, la verdad, no tiene un efecto determinante en la trama central. Entonces podemos decir que, para fines prácticos, lo sobrenatural no existe en esta historia, solo asistimos a una enfermedad que causa tanto temor en la población que es manejada con mentalidad medieval. Y aquí hay un punto esencial: la habilidad que tiene el narrador para hacer plásticas las creencias de los personajes, condiciona nuestra lectura.
67. La estrategia, presente en casi todas las páginas, tiene particular fuerza cuando Sierva María llega al convento de las clarisas. Su padre la encierra allí por orden del obispo. La decisión se toma porque están seguros de que se había contagiado de rabia y, gracias a la enfermedad, los demonios se habían apoderado de su cuerpo. Con solo llegar, la niña causa sorpresa y revuelo en cada persona que se cruza con ella, y así desembocamos en una comedia de equivocaciones. Es recibida por la tornera quien se la

encarga a una novicia para que la lleve a la abadesa; como «pensó que no era prudente someter al fragor del servicio a una niña tan lánguida y bien vestida», prefiere hacerla esperar en el jardín; el problema es que se olvida de ella. Luego se tropiezan con Sierva otras dos novicias que rápidamente, sin que ella haya hecho nada, afirman: «Tienes los ojos del diablo» (García Márquez, 2021; 77). Sus creencias se ven confirmadas cuando intentan sacarle sus collares de santería y Sierva María responde mordiéndoles la mano. Una interacción muy diferente se da con las dos esclavas que pasan luego: se la llevan a la cocina y la ponen a trabajar, diligentemente, la niña se encarga de degollar un chivo y colaborar con su preparación, como premio se come los ojos y las criadillas, además de cantar en yoruba, congo y mandinga. Estos comportamientos confirman la posesión demoníaca a los ojos de los católicos. Lo que, en cierto modo, conlleva a otra confusión: la abadesa no había sido notificada de la llegada de Sierva, pero la esperaba por solicitud del obispo. Durante la siesta, la escucha cantar y pregunta de quién es aquella voz, cuando le explican sale angustiada al encuentro de la marquesita y, en su primera interacción con ella, ratifica su prejuicio: «“Engendro de Satanás”, gritó la abadesa. “Te has hecho invisible para confundirnos”» (García Márquez, 2021; 81).

68. Con mecanismos similares, los desencuentros relatados en *Del amor y otros demonios* justifican los miedos del grupo que domina la sociedad cartagenera y garantizan la certeza del hecho sobrenatural. Esto se mezcla con un tono humorístico, irónico e hiperbólico, ya clásico del autor, que involucra al lector en esas y otras creencias.
69. Cada referencia a Sierva María de Todos los Ángeles y su comportamiento, incluso antes de la mordida del perro, está atravesada por la sorpresa y la risa, por lo siniestro y la incompreensión. Ella se comporta como prefiere y en el proceso: «cantaba con voces distintas de la suya en las diversas lenguas de África, o con voces de pájaros y animales» (García Márquez, 2021; 20). Aprendió a moverse con cautela para no ser atacada: «Su modo de ser era tan sigiloso que parecía una criatura invisible. Asustada con tan extraña condición, la madre le colgaba un cencerro en el puño para no perder su rumbo en la penumbra de la casa» (García Márquez, 2021; 21). Y es evidente que la homologación de la niña con un perro o un gato, o una vaca, es una inversión de valores que despierta la carcajada del lector. Pero en otras ocasiones sus juegos son menos agradables:

La relación [de Sierva María y Bernarda, su madre] hizo crisis una madrugada en que Bernarda despertó muerta de sed por los excesos del cacao, y encontró una muñeca de Sierva María flotando en el fondo de la tinaja. No le pareció en realidad una simple muñeca flotando en el agua, sino algo pavoroso: una muñeca muerta.

Convencida de que era un maleficio africano de Sierva María contra ella, resolvió que las dos no cabían en la casa (García Márquez, 2021; 56-57).

70. Otros hechos distantes del comportamiento de la niña son igual de sorprendentes. Recuperando la historia de la rabia en la colonia, el narrador explica que un mico:

... contrajo la rabia durante el sitio naval de los ingleses, mordió al amo en la cara y escapó a los cerros vecinos. Al desdichado saltimbanco lo mataron a garrote limpio en medio de unas alucinaciones pavorosas que las madres seguían cantando muchos años después en coplas callejeras para asustar a los niños. Antes de dos semanas una horda de macacos luciferinos descendió de los montes a pleno día. Hicieron estragos en porquerizas y gallineros, e irrumpieron en la catedral aullando y ahogándose en espumarajos de sangre... (García Márquez, 2021; 21-22).

71. Las descripciones de deidades también son ricas en sugerencias: «Olokun, una deidad yoruba de sexo incierto, cuyo rostro se presume tan temible que sólo se deja ver en sueños, y siempre con una máscara» (García Márquez, 2021; 54). Cuando prueban el cacao, sus defensores aseguran que es «una materia sagrada que alegraba la vida, aumentaba la fuerza física, levantaba el ánimo y fortalecía el sexo». Bernarda replica rápidamente «Si eso fuera así [...] las monjitas de santa clara serían toros de lidia», reiterando la estrategia de incluir una frase burlesca que invierte la propuesta precedente. Cerremos esta enumeración de sucesos recordando que la primera esposa del marqués muere porque le cae un rayo encima y una amante celosa se responsabiliza del hecho. Como vemos, cada acción respeta las leyes de nuestro universo, sin embargo, las reacciones de los personajes, el tono del narrador y la insistencia en acumular sorpresas, ponen a prueba la rigurosidad del lector, lo invitan a observar todo desde el prejuicio, la ligereza o la confusión. La estrategia persiste hasta las últimas líneas, cuando Sierva María muere porque había iniciado una huelga de hambre para reclamar las injusticias de que era víctima en los exorcismos, pero quien habla insiste en presentar una imagen muy seductora que desvía la atención del lector:

La guardiana que entró a prepararla para la sexta sesión de exorcismos la encontró muerta de amor en la cama con los ojos radiantes y la piel de recién

nacida. Los troncos de los cabellos le brotaban como burbujas en el cráneo rapado, y se les veía crecer (García Márquez, 2021; 169).

72. Esas últimas líneas están plenas de invitaciones a interpretaciones diferentes de las racionales. Decir que la niña muere de amor es particularmente significativo después de su romance con Delaura, un suceso escandaloso para nosotros porque es la relación entre un hombre de más de treinta años y una niña que apenas entra en la pubertad. Si quien lee es poco atento o dado a los romanticismos, se quedará con esa idea y dejará de lado la fría referencia a los días de hambre. Pero me interesa más la referencia al cabello.

73. La novela está precedida por un prólogo de no ficción. Este texto breve, apenas alcanza las tres páginas, es el recuerdo de cómo el autor consiguió la historia. García Márquez rememora sus inicios como periodista y sus líneas adquieren ese talante que exige no solo verosimilitud sino veracidad. El problema es que, a medida que avanzan las líneas, la superstición se apodera de ellas. La nota refiere que el 26 de octubre de 1949 encomendaron al periodista asistir al convento de santa Clara porque estaban vaciando las criptas, quizás de allí podía surgir alguna noticia, y así fue: cuando abrieron «*la tercera hornacina del altar mayor*», hallaron una cabellera que medía veintidós metros. Por supuesto que pertenece a los restos de Sierva María de Todos los Ángeles. La superstición sigue creciendo: «*El maestro de obra me explicó sin asombro que el cabello humano crecía un centímetro por mes hasta después de la muerte, y veintidós metros le parecieron un buen promedio para doscientos años*». Si el esoterismo no era suficiente, el mito también visita el texto:

... *mi abuela me contaba de niño la leyenda de una marquesita de doce años cuya cabellera le arrastraba como una cola de novia, que había muerto del mal de rabia por el mordisco de un perro, y era venerada en los pueblos del Caribe por sus muchos milagros* (García Márquez, 2021; 12-13; énfasis en el original).

74. Tenemos aquí un juego de inversiones: la ficción que se podría permitir lo sobrenatural lo descarta; la no ficción que debe respetar nuestro marco de creencias trata con naturalidad una cabellera de 22 metros; y su conjunción desconcierta más: al final de la novela a Sierva María le habían afeitado la cabeza y sus cabellos los habían lanzado a la hoguera, ¿cómo hizo para crecer la cabellera hallada en la tumba? Tendremos que tomar la palabra del maestro de obra o la de Tomás de Aquino, citado en el epígrafe:

«Parece que los cabellos han de resucitar mucho menos que las otras partes del cuerpo» (citado por García Márquez, 2021; 9). La referencia a la superstición popular de que el pelo y las uñas crecen incluso después de la muerte extiende el juego de inversiones a la cultura occidental y degrada el rango superior de la jerarquía colonial: la iglesia. El proceso abre un ambiente de carnaval que afecta lo sobrenatural: está presente pero no está presente. Para dar coherencia a cada una de las partes debemos aceptar que el cabello de Sierva María creció durante los doscientos años que permaneció sepultado; un lector más riguroso trazará una línea muy clara entre el prólogo y la novela, que no tienen por qué ser consecuentes; sin embargo, el recuerdo de la abuela condiciona lo que viene después. En este juego de confusiones, de concesiones y restricciones, se mueve al ritmo de las interpretaciones y plantea un juego en el que participamos.

75. Según Bajtín, el carnaval presenta y exalta «[l]o “inferior” material y corporal, así como todo el sistema de “degradaciones”, inversiones e imitaciones burlescas». El objetivo de esto era ofrecer una renovación de la sociedad que implicaba «la permutación de las jerarquías». En otras palabras «había que invertir *el orden de lo alto y lo bajo*, arrojar lo elevado y antiguo y lo perfecto y terminado al infierno» (Bajtín, 1974; 78). *Del amor y otros demonios* cumple con esta premisa. No solo es la presencia de una protagonista blanca que se comporta como negra sino la jerarquía completa de la iglesia que hace gala de sus prejuicios y sucumbe ante un mundo que no puede dominar. Otro tanto se puede decir de la nobleza criolla: don Ygnacio de Alfaro y Dueñas, segundo marqués de Casaldueiro y señor del Darién, es una caricatura de su padre: éste había sido «Caballero de la Orden de Santiago, negrero de horca y cuchillo y maestro de campo sin corazón», en cambio su hijo les tenía miedo a las gallinas porque un día se las imaginó de proporciones gigantescas. La misma casa del marqués es un orden claro que separa a negros de blancos, pero es transgredido constantemente. Es más, el centro de la novela ya nos lo dice: el cura encargado de los exorcistas sucumbe ante los poderes del diablo y se enamora de la endemoniada.

76. Lo lúdico se transmite al género de la obra. No conforme con sugerir al lector para que ponga bajo sospecha los sucesos, García Márquez hace un juego de géneros con el prólogo y nos desarma desde las primeras páginas. El texto de no ficción tiene el talante de los discursos que daba el autor donde se dilataba en la magia con que se había representado el conti-

nente americano; por su parte, la novela se preocupa por dejar claro que nada es sobrenatural, a pesar de los guiños y sorpresas. Al conjugarlos surge un efecto muy curioso: lo sobrenatural ocurre fuera del texto: la deducción en torno a la cabellera. La seducción del lector es contante y con ella la deformación del libro.

77. Podemos concluir que Gabriel García Márquez procede con el carnaval como lo ha descrito Antonio Benítez Rojo: «la complejidad de la fiesta caribeña no puede ser reducida a conceptos binarios. Es una cosa y la otra [...] puesto que intenta significar el deseo de alcanzar unidad que corre dentro del sistema» (2019; 384). El manejo de lo sobrenatural responde a esta idea: el hecho sobrenatural está y no está. Está desde la perspectiva de los cristianos en el comportamiento de Sierva María, pero se ausenta cuando ella comparte con los esclavos africanos. Está en su larga cabellera, alimento creativo del escritor, pero solo es posible, de acuerdo con su versión, si atendemos a una creencia medieval que está asentada en la filosofía occidental. El juego hace participar al lector del carácter híbrido del Caribe.

4. Conclusiones

78. La clave para vincular lo fantástico con lo real maravilloso y el realismo mágico se encuentra en el surgimiento de lo sobrenatural. El manejo de ese elemento determina a cuál género pertenece el texto leído. Su surgimiento y la forma en que lo entendemos hoy en día están atados a un período histórico en específico: la Ilustración europea. Bajo el pensamiento racional se niegan aspectos del mundo, aquello que no corresponda al marco de referencias establecido por la razón queda automáticamente descartado. El universo deja de ser una posibilidad y se reduce a una premisa. Lo fantástico se apega a esas reglas, nos muestra una voz embebida por ellas y que, ante su ruptura, solo consigue acudir al escándalo, invitando al lector a imitar la reacción.
79. Algo diferente ocurre más allá de las fronteras de ese reino. De esto dan cuenta los géneros practicados por Alejo Carpentier y Gabriel García Márquez. En las tierras donde ese pensamiento no tuvo efecto absoluto se estructuran comunidades muy diferentes en su esquema de creencias. El concepto de cultura híbrida es fundamental para comprender esto y más en el Caribe donde se impuso un modo de producción económica, la planta-

ción, que hizo confluír a grupos humanos antagónicos. Era una convivencia forzada y llena de sospechas ante el otro y sus creencias. El europeo procedió a través de la imposición, prohibiendo religiones y cultos, pensamientos diferentes, dando exclusividad a lo que venía de su metrópolis. Sus esfuerzos, por supuesto, fueron fallidos. Debajo de las iglesias cristianas persistían los ídolos indígenas, detrás de las imágenes de la Virgen se reconocían las deidades africanas. Estas fueron herramientas esenciales en la supervivencia del indígena y del esclavo, dieron fuerza a la comunidad para enfrentar las condiciones más duras lo cual explica la fuerza de su arraigo.

80. Esta realidad exige múltiples manejos de lo sobrenatural. Lo fantástico y lo mágico religioso se dan cita en *El reino de este mundo* y *Del amor y otros demonios*, pero también lo alegórico, lo supersticioso, lo burlesco, lo sagrado y lo profano. La mirada para atender la realidad americana exige flexibilidad, movimiento, ideas encontradas, y esos son los cimientos sobre los cuales se erigen las voces narrativas de esas novelas.
81. Sin embargo, quizás el elemento más destacable sea el juego con el lector. Recuperando las ideas de Benítez Rojo, me parece necesario proponer esto como centro de los manejos de lo sobrenatural latinoamericano: no hay una reacción obligada, ese es el problema, el espacio del texto es una posibilidad, un ritmo, un juego de seducciones mutuas del que surgen múltiples respuestas.
82. Continuando en la línea de *La isla que se repite*, recordemos que el Caribe aspira a una convivencia pacífica y equilibrada, en la que cada sector de su sociedad es reivindicado por las múltiples vejaciones históricas a las que ha sido sometido. El resultado son textos híbridos, extraños, descreídos de las reglas, pero supersticiosos ante cualquier amuleto. Y cada lectura es una invitación a una comunidad que sigue transformándose.

Bibliografía

BAJTÍN Mijaíl, *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, Barcelona, España, Barral, 1974.

BENÍTEZ ROJO Antonio, *La isla que se repite*, La Habana, Editorial UH, 2019 [primera edición 1989].

BENJAMIN Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Ítaca, 2003 [primera edición 1935].

BORGES Jorge Luis, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

CALINESCU Matei, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, Madrid, Tecnos, 1991.

CAMPA Román de la, «Magical Realism and World Literature: A Genre for the Times?», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 23, No. 2, Invierno 1999, p. 205-219.

CARPENTIER Alejo, «Prólogo», *El reino de este mundo*, La Habana, Ediciones Unión, 1964, p. IX-XV [primera edición 1949].

_____, *El reino de este mundo*, Colombia, La Oveja Negra y Seix Barral, 1983 [primera edición 1949].

CHIAMPI Irlemar, *El realismo maravilloso*, Caracas, Monte Ávila, 1983.

CUEVAS Agustín, «Prólogo», García Márquez Gabriel, *El coronel no tiene quien le escriba. Cien años de soledad*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1989, p. IX-XXXII.

DELEUZE Gilles y GUATTARI Félix, *Kafka. Por una literatura menor*, México, Era, 1990 [primera edición 1975].

FERNÁNDEZ Teodosio, «Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica», en Roas, David (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, ARCO/LIBROS, S. L., 2001, p. 283-297.

FUENTES Carlos, «Alejo Carpentier», Carpentier, Alejo, *El siglo de las luces*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1988, p. IX-XIX.

GARCÍA CANCLINI Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México D. F., Grijalbo, 1990.

GARCÍA CARRANZA Araceli, «Cronología», Carpentier, Alejo, *El siglo de las luces*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1988, p. 253-273.

GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, «Cien años de soledad», *El coronel no tiene quien le escriba. Cien años de soledad*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1989, p. 49-319 [primera edición 1967].

_____, *Del amor y otros demonios*, Bogotá, Penguin Random House Grupo Editorial, 2021 [primera edición 1994].

GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel y MENDOZA Plinio Apuleyo, *El olor de la guayaba*, Bogotá, La Oveja Negra, 1982.

HUTCHEON Linda, *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*, New York, Routledge, 1994.

MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, Alexis, *Lo barroco y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1982.

MARTÍNEZ VILLENA Rubén et all, «Declaración del grupo minorista», en Osorio T., Nelson (ed.), *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, 1988, p. 248-250.

MÜLLER BERGH Klaus, «El prólogo a *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier (1904-1980). Apuntes para un centenario», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, T. 54, No. 2, 2006, p. 489-522.

POGGIOLI Renato, *Teoría del arte de vanguardias*, Madrid, Revista de Occidente, 1964.

ROAS David, «La amenaza de lo fantástico», Roas, David (ed.) *Teorías de lo fantástico*, Madrid, ARCO/LIBROS, S. L., 2001.

_____, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de Espuma, 2011.

SOLER SERRANO, Joaquín (dirección y presentación), «Han visto ustedes Alejo Carpentier», *A fondo*, España, Radiotelevisión Española, 1977.

SOMMER Doris, *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 2004.

TODOROV Tzvetan, *The fantastic. A structural approach to a literary genre*, 4a edición, New York, Cornell University Press, 1989.

TORRE Guillermo de, *Historia de las literaturas de vanguardia. 2*, Madrid, Guadarrama, 1974.

UTLEY, Gregory, «Exorcism, madness and identity, in Gabriel García Márquez's *Del amor y otros demonios*», *Hispanófila*, No. 162, Mayo 2011, p. 79-90.

VARGAS LLOSA Mario, *García Márquez: Historia de un deicidio*, Bogotá, Alfaguara, 2021 [primera edición 1971].