

Acerca de los géneros de lo fantástico, lo maravilloso y la mitoficción

The Fantastic, the Marvelous, and the Mythofiction

Eduardo Camacho Guizado

*(...) los géneros literarios tienen su origen,
lisa y llanamente, en el discurso humano.*

Tzvetan Todorov.

El artículo parte de una consideración de la polémica sobre los géneros literarios y adopta el punto de vista de Tzvetan Todorov con respecto a la historicidad de los sistemas de géneros para luego examinar una tipología de los géneros literarios que tienen que ver con lo fantástico. Esta tipología es una crítica al concepto de "realismo maravilloso", muy en boga en los estudios sobre literatura latinoamericana en los últimos veinte años.

Palabras claves: Literatura – Historia ; Formas literarias ; Literatura fantástica ; cuentos ; novelas ; realismo mágico (literatura).

The article takes as a starting-point the debate about literary genres, and adopts the position of Tzvetan Todorov concerning the historicity of the systems of genres. It then proceeds to examine a typology of literary genres related with fantastic literature, criticizing the notion of "magic realism" which has been so fashionable in studies on Latin American literature in the past twenty years.

Key words: Literature – History ; Literary form ; Fantastic literature ; Short stories ; fictions ; Magic realism (literature).

Introducción. Las polémicas de los géneros.

Seguramente, el tema de los géneros es uno de los que ha suscitado, suscita y suscitará múltiples discusiones. Desde la poética tradicional y, sobre todo, desde los preceptistas del Renacimiento, que consagraron su existencia como última instancia de la literatura, hasta la negación absoluta de un Benedetto Croce, los géneros han sido definidos y redefinidos, atacados o ensalzados, vistos como vetustas cadenas para la inspiración libre o como fecundo campo originario de creación artística. En la palabra género cabe la *Iliada*, pero también un villancico navideño, cabe *Edipo rey*, pero también el *Acto sin palabras*...

Es verdad que, como concepciones (como discurso) tienen su origen en las reflexiones de Platón y Aristóteles, y que hasta fines del siglo XVIII la triada épica-lírica-dramática ha sido su impronta, a pesar de que Aristóteles distingue sólo dos géneros: los miméticos, el dramático (tragedia y comedia) y el épico (la epopeya), dejando de lado el no mimético que, después, se llamó poesía lírica (Aristóteles 2000). Sin embargo, es necesario recordar que también se dice "género" para hablar de las especies, los subgéneros, y que se habla de género épico, como de género novelístico o cuentístico, e incluso del género policiaco o del de terror. Se llama género la lírica, pero también lo elegíaco, lo festivo y, recientemente, hasta lo fantástico. "Género" es una palabra demasiado elástica, un saco en el que caben casi todos los actos de escritura (o de canto) o bien, un concepto demasiado estrecho y normativo en el que no caben sino unos pocos.

Ya en el siglo XVIII se intentó una definición del término que no tenía que ver con lo normativo o con lo meramente formal e, incluso, con lo meramente literario. Wolfgang Kayser nos recuerda los conceptos goethianos de lo lírico, lo épico y lo dramático:¹ *Naturarten*, "especies naturales" de la poesía.

¹ Kayser, como es sabido, diferencia entre la Lírica - la Épica - la Dramática y lo lírico - lo épico - lo dramático; las primeras denominaciones se basan en la forma externa de presentación, mientras las segundas se basan en actitudes básicas. Cita a Emil Staiger: "Las nociones de lírico, épico,

Hegel eleva el discurso sobre los géneros a niveles filosóficos, que marcan, en cierto modo, el discurso posterior, especialmente el socio-histórico. En el siglo XIX la reflexión sobre los géneros llevada a cabo por teóricos y escritores alemanes (Goethe, Schlegel, Jean Paul y sobre todo Hegel) y franceses (Víctor Hugo, Brunetière), entre otros, planteó, muchas veces en forma encontrada, múltiples cuestiones sobre el tema: el carácter dialéctico de la división tripartita, el hibridismo (que tendía a indiferenciar los géneros), la analogía con las clasificaciones biológicas, etc., y durante todo el siglo XX la discusión siguió, oscilando entre las negaciones y las sustanciaciones, por parte de teóricos y pensadores idealistas, marxistas, formalistas, etc. Desde luego, por razones obvias, aquí no entraremos en tales polémicas,² y procedemos a abordar nuestro tema.

Las tesis de Tzvetan Todorov

Tal vez la más sólida de las más recientes reflexiones sobre los géneros sea la de Tzvetan Todorov en varios libros y artículos, de los cuales vamos a escoger dos, especialmente iluminadores para nuestra proposición teórica. Se trata del artículo "El origen de los géneros" (Garrido, 1988) y del libro *Introducción a la literatura fantástica* (1972).

Para Todorov, "el género es el lugar de encuentro de la poética general y de la historia literaria; por esta razón es un objeto privilegiado, lo cual podría concederle muy bien, el honor de convertirse en el personaje principal de los estudios literarios" (1988, 39).

En realidad, un género no es otra cosa que una codificación de las propiedades del discurso. "Un discurso es siempre y necesariamente un acto de lenguaje": es decir, un enunciado que incluye los componentes de la enunciación: "un locutor que enuncia, un destinatario a quien dirigirse, un tiempo

dramático, son nombres científico-literarios aplicados a posibilidades fundamentales de la existencia humana en general" (1972, 439).

² Encontramos un buen resumen de los avatares de los géneros en el libro de Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo.

y un lugar, un discurso que precede y que continúa; en suma, un contexto de enunciación". Ahora bien, "en una sociedad se institucionaliza la recurrencia de ciertas propiedades discursivas, y los textos individuales son producidos y percibidos en relación con la norma que constituye esa codificación" (36).

Es decir que los géneros poseen un componente esencialmente sociohistórico, sin dejar de ser potencialidades "abstractas" del lenguaje y sin dejar de ser, siempre, transformaciones de otros géneros preexistentes, de modo que no "ha habido nunca literatura sin géneros". Pero "[...] cada época tiene su propio sistema de géneros, que está en relación con la ideología dominante. Como cualquier institución, los géneros evidencian los rasgos constitutivos de la sociedad a la que pertenecen" (38).

Desde esta perspectiva, podemos examinar brevemente el fenómeno del género de lo fantástico, caracterizado por el propio Todorov:³

En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, silfides, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de este mundo que nos es familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esa realidad está regida por leyes que desconocemos [...]

Lo fantástico ocupa el tiempo de esa incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar a un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. (1975, 34)

Todorov prefigura aquí tres géneros diferentes, lo fantástico, lo extraño y lo maravilloso, géneros cuyos límites muchas veces son imprecisos. La definición de lo siniestro, dice el teó-

³ Muy utilizado por críticos y profesores en relación con el mal llamado "realismo mágico" y lo "real maravilloso" carpenteriano.

rico búlgaro, es amplia y vaga, pero así también es el género: no está claramente delimitado como lo fantástico: "En las obras pertenecientes a este género, se relatan acontecimientos que pueden explicarse perfectamente por las leyes de la razón, pero que son, de una manera u otra, increíbles, extraordinarios, chocantes, singulares, insólitos [...]" (59).

Lo maravilloso puede ser caracterizado, por contraste, por la mera presencia de eventos sobrenaturales sin implicar las reacciones que provocan en los personajes, mientras lo fantástico se define por la duda, es decir, por la vacilación entre si el suceso es posible o es un milagro; lo siniestro por la certeza de que es posible, pero resulta extraordinario.

Desde luego, los planteamientos de Todorov al respecto han sido debatidos, por ejemplo en el artículo de Christine Brooke-Rose, "Géneros históricos/Géneros teóricos. Reflexiones sobre el contexto de lo fantástico en Todorov" (1988, 49). Después de afirmar que "la base de lo fantástico es la incertidumbre del lector respecto de si lo que sucede de manera extraña es sobrenatural o no", Brooke-Rose concluye: "lo fantástico puro no es tanto un *género* evanescente, sino un *elemento* evanescente; la incertidumbre frente a lo sobrenatural puede durar un periodo largo o breve y desaparecer con una explicación" (61).

El concepto vigente de la realidad

Lo que realmente nos ocupa aquí es la definición de lo que sea la razón frente a la cual se juzga algo como fantástico; de lo "real", como criterio de lo "irreal"; de lo creíble, como juez de lo "increíble"; de lo "normal", frente a lo "mágico", etc., etc.

Para ello recurrimos a lo que llamaremos "concepto vigente de la realidad" (CVR) es decir, al modo como, en determinada época, se definen la razón y la concepción de lo real. Sin querer entrar aquí en disquisiciones o problemas filosóficos, vamos a suponer que existe una "razón básica" o natural o, si se quiere, elemental, una razón estructurada, (tal vez aque-

lla a la que se refiere la vieja definición del hombre como "animal racional"), que en un determinado periodo adquiere, por razones históricas, una dirección determinada, una orientación característica. Así, hablaremos de una razón "mitificante", o de una razón "cientificista" (físico-matemática), por ejemplo, conscientes de que realizamos grandes simplificaciones. Basándonos en esta razón básica o natural, podríamos hablar de "transgresiones", por abajo o por arriba: habría, por ejemplo, una transgresión supraracional, la que postula lo maravilloso, lo sobrenatural, lo mítico, lo religioso (se entiende que, como precisa Todorov, quedan por fuera lo alegórico, en general, y lo poético) y una transgresión infraracional, aquella que postula lo extraño, lo subconsciente, lo antinatural.

Todo ello, repetimos, confrontado con el criterio de racionalidad vigente. Por ejemplo, en la Edad Media la concepción de lo maravilloso no es la misma que en nuestra época de ficción científica. Hay momentos históricos en que lo natural y lo sobrenatural apenas se diferencian.

Así, la llamada literatura fantástica es una transgresión del realismo, hijo legítimo de la concepción científicista. Es decir, es "fantástica" en el sentido en que transgrede (o se opone a) lo racional históricamente determinado. La literatura fantástica (en el sentido todoroviano) comenzaría en Europa con el prerromanticismo, a fines del siglo XVIII, pero se despliega plenamente en el XIX, con el Romanticismo. Las razones de su aparición pueden sintetizarse, tal vez, en una sola: la insuficiencia de la razón científica moderna para explicar la totalidad de una realidad cada vez más elusiva en su amplitud y complejidad. La literatura fantástica y el auge del esoterismo, las nuevas sectas y religiones, el ocultismo, la magia, etc., responden al deseo de saciar, como dice Ángel Rama, "la insatisfacción y el vacío que la emergencia científica causó en las conciencias humanas y que no podían colmar las religiones tradicionales (cristianas)" (1973, 26).

Podríamos definir dos tipos principales, entre otros, de literatura transgresiva:

a) Literatura de la razón científicista, de la realidad históricamente racionalizada: la razón europea, occidental, urbana, consciente, conceptual. Su principal manifestación es el realismo. A ella pertenece la gran transgresión de la literatura tradicional fantástica europea (que, según Todorov, se inaugura, en 1804, con el libro de Jan Potocki, *El manuscrito encontrado en Zaragoza*) (1995, 27).

También pertenece a ella la literatura de lo extraño que, según la definición de Todorov, es una transgresión que puede ser interpretada por las leyes de la misma razón (científicista, añadimos nosotros): Es una literatura no tanto de indagación sociológica, sino más bien psicológica o filosófica o bien metafísica, véanse, por ejemplo, ciertos cuentos de Borges.

He aquí una escueta enumeración de temas, que no pretende ser exhaustiva: el orden cósmico, metafísico, Dios, el tiempo, el espacio, el concepto de la realidad; lo psicológico o psicoanalítico: amor, deseo, desdoblamientos, omnipotencia de la mente, magia, eliminación de los límites entre lo animado y lo inanimado, metamorfosis, transmigraciones, casualidades, lo irreal realizado, la transgresión científica, ciencia ficción, etc.

b) Literatura de la razón mitificante, pre o post científica, o acientífica, de carácter subconsciente, entre perceptual y conceptual. Puede ser pre o post cristiana, en cuanto a la procedencia de sus imágenes.⁴

Este tipo de literatura ignora (en el sentido de no conocer), elude o esquiva el CVR científicista o realista y se instala más bien en lo sobrenatural (que siempre ha existido), lo mitológico, lo mágico, etc. A ella pertenecen los cuentos de hadas, las leyendas sacras, los milagros y muchos cuentos populares.

⁴ Llamamos "post-cristiano", por una parte, el racionalismo o científicismo "materialista", que convierte los mitos o creencias cristianas en leyendas de uso más bien literario (algo así como lo que ha pasado con la mitología griega) y, por otra, las mitificaciones o remitificaciones que, o bien utilizan elementos de la mitología cristiana integrándolos en conjuntos mitoficticios más amplios, o bien crean mitoficciones acristianas; llamamos "pre-cristiano" a la utilización de mitologías clásicas (grecolatina) o indígenas precolombinas, por ejemplo, en mitoficciones modernas.

Mitoficción

Sin embargo, existe otro tipo de literatura que reúne elementos de los dos anteriores. Desde una perspectiva en el fondo cientificista, con afán gnoseológico y con una actitud que puede o no ser crítica, aborda el mundo de lo maravilloso, intenta desvelar, mediante la ficción literaria, el universo de la razón mitificante. La llamaremos "mitoficción". Con instrumentos mitificantes, con la ayuda de elementos antropológicos y sociológicos, este tipo de literatura intenta penetrar en los mecanismos mentales de que se sirven los medios rurales, marcados por el primitivismo (que no implica forzosamente un alejamiento del momento histórico actual: de hecho lo más abundante es el "primitivo contemporáneo") y el aislamiento, alejados del cientificismo y la "civilización" urbana, para interpretar la realidad que los rodea. Para ello, se utilizan imágenes y actitudes que podemos llamar "paramíticas", análogas a las auténticas, o construidas de manera comparable a las auténticas, desde la literatura, desde la ficción. De ahí resulta lo que hemos llamado "mitoficciones", para subrayar su carácter esencialmente literario tanto como sus contenidos míticos.

La "mitoficción" es predominantemente sociológica o antropológica. Se ocupa de las creencias, del mecanismo de interpretación de la realidad colectiva no cientificista (aunque sí naturalmente racional, estructurada, conceptualizada). Significa una ampliación del CVR cientificista, al ocuparse de lo que éste rechaza como "mito", en el sentido de mentira, "conseja", "leyenda", "creencia popular" y también una profundización sociológica del CVR mitificante. Podría dividirse, entonces, en mitoficción presentativa y mitoficción crítica.

Para hablar en términos bajtinianos (muy estimados por nosotros), se podría decir que el cronotopo de este tipo de literatura es el de la transición, el de la dialéctica entre lo arcaico y lo moderno, entre las llamadas "civilización y barbarie", entre primitivismo y modernidad o, para hablar en términos más precisos, aunque sinecdóticos, entre campo y ciudad.

Breves consideraciones sobre el mito

Aunque no es éste el lugar para ahondar sobre el complejo problema del mito y la mitología, haremos unas breves consideraciones al respecto. El mito,⁵ definido por Platón como un relato "qué concierne a los dioses y a los héroes", es una de las formas más antiguas de narración, una trama (*plot*) tradicional que puede ser transmitida (*mythos*). Modernamente, es más bien un "modo de pensamiento" (Lévi-Strauss) basado en elementos que están "a mitad de camino entre perceptos y conceptos". Es, pues, análogo y diferente a la ideología. Según Roland Barthes, los mitos son "la transformación de la historia específica, circunstancial, en algo natural" y no son solamente lo que otra gente remota o primitiva creyó y elaboró, sino que "son parte del contenido cotidiano de la vida moderna". Según Marx, sobre el mito se construyeron las artes y, así, puede verse la literatura, en sus orígenes históricos, como una secularización del mito.

En uno de sus sentidos, que es el que aquí más nos interesa, es un intento de comprensión y aceptación de carácter precientífico, postcientífico o, simplemente, acientífico de lo real esencialmente no diferente del de la razón científicista, ya que se basa, como ésta, en la razón básica o natural. El mito familiariza, explica, asimila; es tradicional, anónimo, colectivo, "intemporal". Existen mitos "naturales", por decirlo así (o sea, legítimamente nacidos de la necesidad humana de explicación y comprensión), y mitos espurios, manipulados; instrumentos, la mayoría de las veces perversos, del sometimiento y la dominación.

Algunos ejemplos

Si quisiéramos ilustrar el primer tipo: la literatura de la razón científicista, con ejemplos de la literatura latinoameri-

⁵ Para lo que sigue, véase Raymond Williams, *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*, Londres: Fontana Press, 1988, y Jeremy Hawthorn, *A Glossary of Contemporary Literary Theory*, Londres: Edward Arnold, 1994.

cana, señalaríamos los cuentos de Rubén Darío o los de Jorge Luis Borges o incluso los de Julio Cortázar.

Tomemos un cuento como "D. Q.", de Rubén Darío, en el que, durante la guerra del 98 en Cuba, llegan refuerzos a las tropas españolas en la isla. Entre éstos, todos "jóvenes y bizarros", llega un "extraño" personaje:

Tendría como unos cincuenta años mas también podía haber tenido trescientos. Su mirada triste parecía penetrar hasta lo hondo de nuestras almas y decirnos cosas de siglos. Alguna vez que se le dirigía la palabra, casi no contestaba; sonreía melancólicamente, se aislaba, buscaba la soledad; miraba hacia lo hondo del horizonte, por el lado del mar. Era el abanderado. ¿Cómo le llamaban? No oí su nombre nunca. (61-65)

El capellán le informa al narrador que el hombre "se desvive por socorrer a los enfermos. Él no come; lleva lo suyo a los otros [...]. Es un hombre milagroso y extraño"; también, que los demás se burlan de él y dicen que debajo del uniforme usa una coraza vieja; que es paisano del capellán, "manchego"; el único dato sobre su nombre son las dos letras marcadas en su mochila: "D.Q." Finalmente, los españoles son vencidos y deben entregar las armas a los yanquis, mandados por "un gran diablo rubio, de cabellos lacios, barba de chivo". Pero cuando llega el momento de rendir la bandera, "se vio una cosa que puso en todos el espanto glorioso de una inesperada maravilla": el hombre extraño se arroja con ella al abismo. "Todavía de lo negro del precipicio, devolvieron las rocas un ruido metálico, como el de una armadura". Al final, el narrador lee la descripción de Don Quijote en el libro de Cervantes.

Aparte de los méritos o deméritos literarios del cuento, se presentan varias posibilidades al lector implícito. Primero: ¿Es este personaje un ser literario, imaginario, "de papel", que se encarna en un personaje "real"? Es decir, ¿una expresión figurada (Don Quijote de la Mancha) se hace literal? Segundo: ¿Ha acontecido un hecho milagroso con la aparición de Don

Quijote en la Cuba del 98? Tercero ¿Un hombre real es confundido con Don Quijote, y entonces, contrario a la primera posibilidad, lo literal se hace figurado?

Creemos que queda la duda y, así, el cuento cumple con los requisitos todorovianos de lo fantástico. Pero para ello es necesario que nuestro "concepto vigente de la realidad" (CVR) nos asegure que la ficción es ficción y no puede ser real; que nuestro CVR determine que la aparición en la vida real de un ser de ficción sólo puede ser el efecto de un milagro, acto mágico etc., oficiado por no se sabe quién;⁶ que, dado que es imposible la aparición real de un ente ficticio, todo sea producto bien de una equivocación guiada por los deseos o bien de una alucinación o cosa por el estilo; que todo no sea más que una alegoría o una construcción poética, en las cuales, como en el caso del milagro, no hay duda ni discusión posible. Pero, repito, para el lector implícito⁷ del cuento cabe tanto la primera como la segunda posibilidad. Por lo tanto, queda la duda.

Para ilustrar la literatura de la razón mitificante, podría utilizarse otro de los cuentos del mismo Darío, "El cuento de Noche Buena" (1997, 25-30), en el que el poeta utiliza la retórica de las leyendas católicas para crear un "milagro literario": el hermano Longinos de Santa María es un religioso ejemplar en todo sentido y, además, un gran organista, que vive en un convento. Un día de Navidad decide ir a la aldea próxima y se retrasa en el regreso, que hace durante la noche. Por el camino, una estrella lo guía, se encuentra con los reyes magos y visita al propio Jesús recién nacido. En el convento, mientras tanto, lo esperan ansiosamente para que toque el órgano en la celebración. Al no aparecer el hermano Longinos, el órgano empieza a sonar por sí sólo con sublimes melodías. Finalmente, el religioso muere "en olor de santidad". Aquí lo maravilloso no ofrece ningún género de duda; se ha saltado por encima de las normas de lo racional

⁶ La creencia en el descenso de los cielos del apóstol Santiago Matamoros en auxilio de las tropas cristianas puede ser un hecho real en un mundo en el que el CVR es el del realismo milagroso de la Edad Media.

⁷ Desde luego, no para el lector empírico, que está fuera de la obra.

y el lector implícito no manifiesta ninguna sorpresa: sólo una aquiescencia que radica en la fe.

Como ejemplo ilustrativo de la mitoficción presentativa, se puede mencionar la novela clásica de Juan Rulfo, *Pedro Páramo* (1955), que "presenta" (según la terminología que hemos establecido más arriba) una ficción posible de un mitificado mundo *post mortem*, que revela literariamente la mentalidad, el mecanismo mitificante de un pueblo analógico (Comala, un pueblo rural mexicano), pero no de una manera crítica (el autor implícito no expresa ni crítica, ni burla o denuncia del hecho de que los muertos aparezcan y hablen. Capta este hecho como cualquier buen cristiano rural latinoamericano acepta la presencia de las ánimas del purgatorio).

La novela es una recolección de múltiples recuerdos de múltiples personajes ya muertos.⁸ El recuerdo es involuntario y su tiempo es "caótico" con respecto a la lógica convencional, racionalista, al artificial ordenamiento cronológico y causal. Yo no recuerdo: soy utilizado por el recuerdo, soy recordado, por así decirlo. El recuerdo tiene su propio orden. Y no sólo el recuerdo individual sino también el colectivo. *Pedro Páramo* es como una baraja que puede ordenarse de acuerdo con la lógica, pero que normalmente está dispuesta en un orden azaroso (es decir, barajada).

Esta última distinción es más o menos la misma que hay entre los términos fábula (o historia: ordenamiento artificial, externo a la obra, pero cronológicamente y causalmente ordenado) y trama (o argumento: el "desorden" fáctico del discurso, de la obra misma, tal como aparece objetivamente). Así, la novela de Rulfo se articula (como cualquier novela, por otra parte) en el "desorden" de la trama y esta trama es el discurso de los múltiples recuerdos de los personajes que, sin duda alguna, resulta al fin y al cabo mucho más real que cualquier ordenamiento cronológico y causal "realista". Es, en verdad, un neo-realismo, es decir, un realismo en estado puro,

⁸ No nos dejan de intrigar los paralelismos de *Pedro Páramo* con el libro de Edgar Lee Masters *The Spoon River Anthology*. quede aquí como una simple sugerencia.

por decirlo así, un producto de la razón básica o natural, que no ha pasado por las operaciones reductoras de la razón físico-matemática.

Véase, por ejemplo, la secuencia "Toribio Aldrete". En el fragmento 18, "muchos años después"⁹ del suceso, Juan Preciado oye un grito, "... un grito arrastrado como el alarido de un borracho: '¡Ay vida, no me mereces!'. Unos minutos más tarde, en el silencio, vuelve a oírlo: '¡Déjenme aunque sea el derecho de pataleo que tienen los ahorcados!'". En ese momento aparece, misteriosamente, Damiana Cisneros, a la que Juan Preciado pregunta: "¿No oyó lo que estaba pasando? Como que estaban asesinando a alguien. ¿No acaba usted de oír?" Y Damiana le contesta: "Tal vez sea algún eco que está aquí encerrado. En este cuarto ahorcaron a Toribio Aldrete hace mucho tiempo. Luego condenaron la puerta hasta que él se secase; para que su cuerpo no encontrara reposo" (98). Este grito desata la secuencia: el autor implícito recuerda el asesinato de Aldrete por Fulgor Sedano (fragmento 19); de ahí se remonta a la primera entrevista que sostuvieron Páramo y Sedano, en la que aquél pregunta por el problema con Aldrete (fragmento 20); en el 23, Páramo ordena a Sedano que solucione el problema de Aldrete; en el 24, Sedano informa a Páramo que el asunto "está liquidado". "Desorden" en la trama (pero no numérico): 18, "muchos años después" de los siguientes; 19 "Hace mucho tiempo"; 20,23,24 antes del anterior. Ordenación de la fábula: 20,23,24,19,18.

El autor implícito no expresa la menor discrepancia con los hechos narrados (ni con su modo de narración): todo lo que narra es normal, nada es sorprendente ni extraño. Todo tiene su lógica. Cuando Eduviges Dyada se entera de que la madre de Juan Preciado, que le había avisado que Juan vendría ese mismo día, ya ha muerto, dice: "Entonces ésa fue la causa de que su voz se oyera tan débil, como si hubiera teni-

⁹ Utilizo la frase que García Márquez toma de *Pedro Páramo* al comienzo de *Cien años de soledad*: "El padre Rentería se acordaría muchos años después de la noche en que la dureza de su cama lo tuvo despierto..." (138).

do que atravesar una distancia muy larga para llegar hasta aquí" (74). Esta actitud cómplice entre autor implícito y mundo narrado, meramente presentativa y no crítica (al menos explícitamente) nos coloca mucho más cerca del verdadero proceso interpretativo (mitificante) de realidades tales como las ánimas del purgatorio, la "infrahistoria"¹⁰ de ese mundo rural, primitivo, en muchos sentidos precristiano o al menos sincrético.¹¹ De una manera natural se van encadenando los mitos: aquí no interviene el mito espurio, no hay manipulaciones maliciosas, excepto, tal vez, en las palabras del padre Rentería ante Susana San Juan, moribunda.

Rulfo, creemos, intenta crear un sistema literario-mitológico (mitoficción), en el cual las leyes de la razón científicista no actúan (aunque sí la lógica natural). No es, desde luego, un intento fantástico ni maravilloso y, mucho menos "mágico". Es analógico de los mitos que permiten funcionar cotidianamente a tantos y tantos latinoamericanos del medio rural.

Como ilustración de la mitificación crítica, podemos mencionar *Cien años de soledad*, novela en la cual las mitoficciones particulares, así como la general, van siendo desmitificadas más o menos sistemáticamente. Macondo, la estirpe de los Buendía, esa sociedad, sus habitantes, sus aconteceres, sus vicisitudes, se nos presenta como una construcción en la que las alusiones a la Biblia (del *Génesis* al *Apocalipsis*), entre otras, la hacen, no ya, como en el caso de *El coronel no tiene quien le escriba* o *La hojarasca*, una analogía de la realidad socio-histórica, sino una verdadera ficción mitológica (que también

¹⁰ Utilizamos el término unamuniano en un sentido aún más "subterráneo": lo que está debajo de lo que está debajo.

¹¹ Véase el diálogo entre Dorotea y Juan Preciado en el fragmento 37 (134-135), en el que ella afirma: "El cielo para mí, Juan Preciado, es aquí donde estoy ahora". Juan Preciado le pregunta: "Y tu alma, ¿dónde crees que haya ido?", y Dorotea responde: "Debe andar vagando por la tierra como tantas otras; buscando vivos que recen por ella". Pero nada más ilustrativo que el triste papel del padre Rentería, con su conciencia cristiana, en este mundo que es el otro.

puede ser analógica, pero de manera diferente),¹² va siendo desmitificada a través de todo el libro, hasta llegar a ser una de las estirpes “condenadas a cien años de soledad”, esas que “no tienen una segunda oportunidad sobre la tierra”. Y este procedimiento constante de mitificación-desmitificación nos señala claramente la actitud crítica de la novela. Está presente en muchos momentos, en los que la mentalidad mitificante de los macondinos es denunciada implícita o explícitamente por la propia realidad o en que la manipulación maliciosa e intencionada de algunos es puesta de manifiesto. Recordemos el primer gran episodio: dice José Arcadio Buendía: “—Es el diamante más grande del mundo. —No— corrigió el gitano—. Es hielo.”

Tan importante es el mecanismo de mitificación espuria de una mentalidad primitiva, literalmente pre-científica como el enfrentamiento del mito espurio con la realidad. José Arcadio Buendía no tiene más referencia con respecto a ese “enorme bloque transparente, con infinitas agujas internas en las cuales se despedazaba en estrellas de colores la claridad del crepúsculo”, que cree ver, en ese misterioso bloque, el objeto más valioso: un enorme diamante, que se adentra en las regiones de la imaginación mitificadora.

Remedios, la bella, asciende al cielo en uno de los fragmentos más hermosos, más poéticos, de toda la novela:

[...] Fernanda sintió que un delicado viento de luz le arrancó las sábanas de las manos y las desplegó en toda su amplitud. Amaranta sintió un temblor misterioso en los encajes de sus pollerines y trató de agarrarse de la sábana para no caer, en el instante en que Remedios, la bella, empezaba a

¹² La fundación de Macondo es reveladora: después de que los Buendía se ven obligados a salir de su aldea primitiva por la muerte de un prójimo, Prudencio (alusión a Caín y Abel), José Arcadio Buendía soñó “que en aquel lugar se levantaba una ciudad ruidosa con casas de paredes de espejo. Preguntó qué ciudad era aquella y le contestaron con un nombre que nunca había oído, que no tenía significado alguno, pero que tuvo en el sueño una resonancia sobrenatural: Macondo” (28). No son tan veladas las alusiones a las fundaciones mitológicas antiguas.

elevarse. Úrsula, ya casi ciega, fue la única que tuvo serenidad para identificar la naturaleza de aquel viento irreparable, y dejó las sábanas a merced de la luz, viendo a Remedios, la bella, que le decía adiós con la mano, entre el deslumbrante aleteo de las sábanas que subían con ella, que abandonaban con ella el aire de los escarabajos y las dalias, y pasaban con ella a través del aire donde terminaban las cuatro de la tarde, y se perdieron con ella para siempre en los altos aires donde no podían alcanzarla ni los más altos pájaros de la memoria. (205)

Indudablemente, estamos presenciando la construcción de un hecho sobrenatural, a partir del mito de la “virgen boba” y de las asociaciones paródicas con la ascensión mariana. Pero, a continuación, perversamente, se sugiere una explicación realista: “Los forasteros, por supuesto, pensaron que Remedios, la bella, había sucumbido al fin a su irrevocable destino de abeja reina, y que su familia trataba de salvar la honra con la patraña de la levitación”. Sin embargo, “la mayoría creyó en el milagro, y hasta se encendieron velas y se rezaron novenarios”.

Una última ilustración: el pretendido tiempo circular, mítico, con que se inicia la novela (y que ciertos críticos han aceptado sin someterlo a juicio), se hace histórico, lineal, o mejor, espiral hacia la destrucción: “[...] la historia de la familia era un engranaje de repeticiones irreparables, una rueda giratoria que hubiera seguido dando vueltas hasta la eternidad, de no haber sido por el desgaste progresivo e irreparable del eje” (334).

El estudio de las novelas y cuentos de este tipo, basados en lo que se podría llamar “costumbrismo mitológico”, del cual parte el mundo de la analogía mitoficticia presentativa o crítica, resulta, a nuestro juicio, mucho más fecundo que ese enfoque, entre turístico e imperialista, del llamado “realismo mágico”.

Si el término neo-realismo no hubiese sido utilizado para denominar determinadas tendencias cinematográficas italianas, podría servir muy bien para clasificar este tipo de literatu-

ra, que ofrece unas muy fecundas posibilidades de investigación en el campo de la literatura latinoamericana, especialmente, ya que es un elemento cultivado en sus mejores manifestaciones literarias (probablemente con antecedentes en los viejos cronistas de la Conquista y la Colonia). La fundamentación socio-histórica de tal género en América Latina es una tarea fascinante que, desde luego, aquí no puede más que sugerirse.

Bibliografía

- Aristóteles. *Poetics*. Traducción e introducción de Gerard Else. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2000.
- Berrio García, Antonio y Huerta Calvo Javier. *Los géneros literarios. Sistema e historia*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Brooke-Rose, Christine. "Géneros históricos/Géneros teóricos. Reflexiones sobre el contexto de lo fantástico en Todorov". En: Miguel A. Garrido Gallardo, (comp.) *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco Libros, 1988.
- Darío, Rubén. *Cuentos fantásticos*, Madrid: Alianza editorial, 1997.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*, Buenos Aires: Sudamericana, 1967.
- Garrido Gallardo, Miguel A. (comp.). *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco Libros, 1988.
- Rama, Ángel. "Introducción a Rubén Darío". En: *El mundo de los sueños*, Universidad de Puerto Rico, 1973.
- Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*, edición de José Carlos González Boixo, Madrid: Cátedra, 1999.
- Staiger, Emil. *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid: Gredos, 1972.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972.