

## Las ideas estéticas de Zubiri y el realismo fantástico latinoamericano

La filosofía occidental desde los griegos hizo de la pregunta por el ser su preocupación fundamental. ¿Qué es el ser? Aristóteles responde a la misma desde el horizonte último de la naturaleza o *Physis*, especie de materia prima eterna y siempre joven, de la cual emergen las substancias o cosas particulares, es decir, los entes. Los metafísicos medievales especularon sobre el contenido y significado de esta noción trascendental. Desde el nuevo horizonte teológico de la creación, el ser creado les parece como un reto a la nada, de la que salen cosas gracias a la potencia absoluta de Dios. Al alborear la edad moderna, Descartes trata de encontrar un nuevo fundamento para ser en el *cogito* o conciencia: «Cogito, ergo sum». En esta línea afirmará Berkeley que «esse est percipi» y Hegel pondrá el ser indeterminado, que conlleva la nada, como punto de partida absoluto del devenir dialéctico de la idea. En nuestro siglo, Heidegger y Sartre tratan en dos importantes libros de dar razón del hombre desde el ser, aunque relativizado éste por el tiempo y por la nada.

La preocupación ontológica trascendió a la lingüística. Para no pocos la proposición predicativa (A es B) sería la forma primaria y canónica en que se expresa todo logos, de manera que las proposiciones no predicativas serían proposiciones derivadas que contendrían larvadamente referencia al ser copulativo y en últimas existencial. «Comer», en esta interpretación ontologista, significaría «yo

soy un sujeto que come» o, si se quiere, «yo existo comiendo». Muchos filósofos se han apoyado en esta fantástica interpretación lingüística para reducir todo al ser y desde la idea del ser montar toda una interpretación metafísica del mundo y del hombre. Pero, ¿qué pasa, nos preguntamos, con aquellas lenguas que desconocen el verbo ser? Definitivamente, dicha preocupación, raíz de la ontología occidental, parece, en cualquiera de sus formas, una preocupación nuestra y sólo nuestra, indoeuropea.

En cierta manera, esta concepción ha invadido la vida del hombre occidental y ha construido su *ethos* o talante: *To be or not to be, that is the question*. La literatura occidental no ha sido ajena a la preocupación de ser alguien en el mundo, aunque es cierto que, a contrapelo de la filosofía, ha criticado en muchas de sus mejores obras los proyectos ontológicos fallidos del hombre occidental. *El Quijote*, por ejemplo, es una parodia genial a los proyectos alucinados del bueno de Don Quijano. La literatura latinoamericana parece ser muy crítica en este punto y hasta la filosofía reciente, hecha en este continente, ha tratado de mirar las cosas desde otra óptica distinta a la del ser. Tentativamente, se han postulado como categorías centrales sustitutivas la del «haber», la del «estar siendo» o la de la «realidad».

El orden del ser desarrolló una lógica propia, la lógica de la razón. No en vano es Aristóteles padre de la metafísica y de la lógica occidental. La lógica aristotélica es una lógica de la razón razocinante, cuya forma modélica es el silogismo categórico. El mundo se asemejaría a una cadena de silogismos, a una interminable sorites, que *more geometrico*, como diría Spinoza, nos lleva a infinitas conclusiones desde unos primeros principios. Es en esencia el racionalismo. Verdad que Bacon instaaura el *novum organum* de la razón científica experimental, que tantos logros ha arrojado en orden a la satisfacción de las necesidades materiales de la vida. Pero en ambas lógicas, la

inteligencia sería ante todo razón: especulativa o experimental, metafísica o dialéctica, teórica o práctica, analítica o crítica. Las manifestaciones de la vida que no caen dentro de una de estas formas canónicas de racionalidad quedarían, por lo mismo, relegadas al reino de la sin-razón y, en consecuencia, al del no-ser. De ahí las dicotomías entre sentidos e inteligencia, imaginación y razón, real e irreal. Fernando Cruz ha denunciado las consecuencias negativas que para la literatura arrastra este tipo de lógica:

«El pensamiento filosófico de occidente lleva invertidos varios siglos, quizás todos los de su historia coronada de honores, desarrollando los principios de una falsa oposición: razón contra fábula... Se estima, casi como un principio inalienable del racionalismo de los últimos siglos, que los productos de la imaginería no son más que desperdicios del pensamiento, alucinaciones vergonzosas, simples desvaríos... Pensar lo imaginario como mancha del espíritu, idea en estado naciente, niñez de la conciencia, es asumir para lo humano una mortal dicotomía: ciencia contra imaginación, razón contra poesía»<sup>1</sup>.

En efecto, la literatura no puede ser considerada como un oficio de segundo orden y categoría, apto para quienes por incapacidad u otras razones no toman en serio la filosofía y/o la ciencia y se dedican a contar mentiras que en el mejor de los casos entretienen. Como tampoco el filósofo es, como piensan no pocos adictos a ese racionalismo de segundo grado que es el cientificismo, una *rara avis* sin oficio en la sociedad actual. Lejos de este reduccionismo racionalista, voy a sostener la tesis, si alguna tiene esta ponencia, de que la literatura es un camino singular e irremplazable «no para evadir la realidad, sino precisamente para comprenderla mejor»<sup>2</sup>. Para probarla, voy a hacer uso en la primera parte de las ideas estéticas de un filósofo que,

1 Cruz Cronfly, Fernando, 'La soledad del Nobel', en *La soledad de América Latina* (U. del Valle, Cali, 1983) pp. 40-41.

2 *Ibid.*, p. 47.

a contrapelo del racionalismo clásico aún imperante, ha tratado de conciliar sentidos e inteligencia, fantasía y razón, logos teórico y logos poético. Me refiero a Xavier Zubiri en su magna obra sobre la *Inteligencia sentiente*, tres densos pero ricos volúmenes inexplorados<sup>3</sup>. Desde las ideas estéticas aquí expuestas, trataré en la segunda parte del trabajo de caracterizar eso que se ha llamado «realismo mágico o maravilloso» de la actual literatura latinoamericana.

### I. REALISMO ESTETICO DE XAVIER ZUBIRI

Si algo caracteriza el pensamiento de X. Zubiri desde sus primeros escritos, es una incansable búsqueda de lo que ya en 1934 llamaba «lógica de la realidad». La alcanza en su etapa de madurez y la expresa, a mi manera de ver de modo genial, en la trilogía sobre la inteligencia humana. En esta obra denuncia, por una parte, la entificación de la realidad y la substantivación del ser y, por otra, la logificación y racionalización de la inteligencia, obra llevada a cabo por la filosofía occidental. El pensador vasco invierte esta dirección, tratando de fundar el ser en la realidad y el logos y la razón en la inteligencia. En consecuencia, desarrolla una teoría de la realidad y de la inteligencia más allá del realismo ingenuo, que interpreta el conocimiento como «copia» de la realidad, y también más allá del realismo crítico, que ve la realidad como «obra» del espíritu, lo cual no deja de ser para X. Zubiri un «subjetivismo ingenuo». Difícil resumir un pensamiento tan complejo y rico en matices sin desvirtuarlo.

El hombre para X. Zubiri es un «animal de realidades». Por su misma condición humana está abierto, más allá de la simple objetividad animal, a la realidad y en ella está instalado. En la realidad nos movemos, vivimos y somos.

<sup>3</sup> Zubiri, Xavier, *Inteligencia sentiente* (Alianza Editorial, Madrid 1980); *Inteligencia y logos* (1982); *Inteligencia y razón* (1983). En adelante citaré la trilogía con las siglas: IS, IL, IR.

La realidad es en primera instancia una formalidad o forma de quedar y de estar las cosas actualizadas en la inteligencia. Es la formalidad del «de suyo» o «en propio». Pero la inteligencia humana es sentiente. No se trata de que los sentidos suministran datos con los que después la inteligencia elabora conceptos, juicios y raciocinios; ni de que, por consiguiente, una y otra facultad funcionen secuencialmente, tesis que X. Zubiri niega por dualistas. Para Zubiri los sentidos son inteligentes y la inteligencia es sentiente (y no meramente sensible), porque forma una estructura aprehensiva unitaria, cuyo único acto aprehensor es «intellección sentiente». Ello quiere decir que inteligimos impresivamente. Pero tales impresiones no son meras impresiones sensibles, como acontece en el mero sentir animal, sino impresiones de realidad. En el sentir humano sentimos impresivamente las cosas mismas que nos afectan, pero como algo «otro» a la mera afección, que es de suyo o en propio y que se nos impone y apodera. En términos vulgares quiere esto decir que tenemos la inteligencia a flor de piel, a flor de sentidos. Y algo más, que la inteligencia se dimensiona en los sentidos del sentir humano según la especificidad de cada uno de ellos. Creo que esta tesis es especialmente fecunda para la estética. Lejos del tradicional divorcio entre sentidos e inteligencia, Zubiri ha insistido en que, si bien todos los sentidos actualizan la realidad, la actualizan de diverso modo, no sólo en sus contenidos específicos (cosa evidente), sino también en cuanto a la forma en que la realidad queda en cada uno: en la vista queda como algo que está ante mí en *figura* o *eidos*; en el oído, en forma remitente de *noticia*; en el olfato como *rastro*; en el gusto como *fruitable*; en el tacto como *nuda presencia*; en la kinestesia como *dirección* o realidad «en hacia»; en el dolor como *afectante*; en el calor y frío como *temperante*; en la sensibilidad interna o visceral, llamada cenesesia, como realidad mía o *intimidad*<sup>4</sup>.

4 IS, pp. 101-110.

En contra de la tradición occidental, que ha sufrido la tiranía de la vista, considerada desde Aristóteles tipo superior de sensibilidad, sostiene X. Zubiri la enorme importancia que para la intelección de la realidad tienen todos los sentidos, de manera que quien está privado de uno de ellos, sea el que sea, está obturado no sólo a unos contenidos, sino, lo que es más grave, a una forma insustituible de aprehender la realidad. Pero la aprehensión primordial de realidad, en cualquiera de estas variadas formas de intelección sentiente, no es término, sino punto de partida de un largo y siempre abierto camino que pasa por el logos y termina en la razón.

En el logos las cosas, previamente aprendidas como reales, se reactualizan en perceptos, fictos y conceptos. Estas formas de inteligir lo real son irreales. Irreales no quiere decir para X. Zubiri que nada tengan que ver con lo real. Ser irreal es una manera que tiene que ver con lo real. Lo irreal reposa sobre lo real. El animal de realidades, para serlo plenamente, necesita dar el rodeo de la irrealidad. Los perceptos, fictos y conceptos son simples aprehensiones en que lo real es aprehendido de modo irreal en un movimiento de retracción o distanciamiento en el que se constituye el ámbito del «sería». Las simples aprehensiones expresan lo que las cosas serían en realidad. El «esto» es la forma en que la realidad queda en un percepto o percepción; el «cómo» es la forma en que la realidad queda en un ficto o ficción; el «qué» es la forma en que la realidad queda en un concepto. Insiste Zubiri en que todas estas formas de irrealización de la realidad tienen una orla de libertad, son libre creación. En los fictos, por ejemplo, desrealizo las notas de un «esto» que doto de otras notas en forma libre pero no arbitraria, pues dependo en ello de otras cosas dadas en impresión en el campo de la realidad sentida. Sólo es posible inteligir a nivel de logos unas cosas desde otras y unas en función de otras. En los fictos expresamos *cómo* sería esto en realidad. En los conceptos *qué* sería esto en realidad. El *esto* es la cosa

real dada en impresión y formalizada terminalmente en una unidad perceptual frente a otras. Todo ello se lleva a cabo libremente, pues el sistema de referencia puede variar; pero no arbitrariamente, pues de lo que se trata es de aprehender y expresar lo que la cosa sería en realidad. Los fictos son obra de la fantasía, son «cómos» fantásticos. Pero la fantasía fantasea, según X. Zubiri, no en el vacío de la realidad, sino dentro de un campo de realidades sentidas que nos permite inteligir unas cosas desde otras: «La más libre de las creaciones ficticias va siempre orientada por el «cómo» de las cosas reales para fingirlas o bien como ellas, o bien diferente de ellas, o bien opuestas a ellas, etc. Lo que no se da ni puede darse es que un ficto no tenga nada que ver con lo anteriormente aprehendido como real»<sup>5</sup>. Lo propio sucede con los conceptos que son tan irreales como los fictos: «estamos habituados a ver los conceptos organizados, como si su organización estuviera lógicamente prefijada»<sup>6</sup>. Nada más falso. El concepto de hombre, que yo me forjo, depende del sistema de referencia que yo elija: «en dirección a su figura animal, a sus funciones psico-animales, a su índole personal, al carácter de su colectividad, etc. En cada una de éstas u otras líneas, el 'qué' creado por abstracción resulta formalmente distinto»<sup>7</sup>. El resultado es un abstracto que yo libremente recompongo como término de un concepto. Los conceptos no son menos irreales que los fictos.

Era necesaria esta larga y al mismo tiempo apretada exposición para deshacer dos prejuicios inveterados: que lo irreal no existe sino en nuestra imaginación y que lo real es lo que existe por fuera y puede ser captado en conceptos muy seriamente llamados objetivos por la ciencia y por la filosofía. De estos prejuicios ha derivado la visión racionalista que menosprecia la función fabuladora de la fantasía, relegando sus productos al reino de las mentiras

5 IL, pp. 99-100.

6 IL, p. 104.

7 IL, p. 103.

que en el mejor de los casos entretienen y nada más. La fantasía humana, más allá de divertir con el juego de sus bellas mentiras (que tanto se parecen a la realidad) tiene como los sentidos, en los que necesariamente se apoya, una función de intelección de la realidad en el modo irreal del «sería»: del cómo sería. Por ello, la literatura fantástica (y toda literatura es fantástica) es una mediación necesaria, al lado de la filosofía y de la ciencia, para aprehender lo real. Son caminos distintos, el de los fictos y el de los conceptos; pero ambos necesarios, complementarios y convergentes. No se pueden confundir, pero se necesitan. Jamás la literatura podrá convertirse en filosofía, ni la filosofía hacerse literatura de ficción, pero sin literatura grandes zonas de la realidad, que no puede apresar ni expresar la filosofía, quedarían inéditas. Son dos caminos: pero, si hablamos de logos, tan logos es el logos poético como el teórico, sea científico o filosófico.

Con este utillaje irreal de perceptos, fictos y conceptos la inteligencia vuelve espectante hacia las cosas reales, de las cuales había tomado distancia, en un movimiento de reversión. El logos entonces entra a jugar. Lo que juzgamos en todo juicio es si los productos irreales de la inteligencia fantástica o conceptual, es decir, los perceptos, los fictos y los conceptos se dan en realidad, si son reales. Del «sería» se pasa al «es» de la afirmación. Todo juicio es una afirmación de realidad. El astrónomo es consciente de que sus afirmaciones acerca del sol, no recaen sobre sus conceptos del sol, sino sobre la realidad del sol previamente aprehendida. Esto, válido en ciencia y en filosofía, ¿lo es igualmente en el caso de una novela? ¿No es la novela una creación libérrima que reposa sobre sí misma? Pues bien, Zubiri piensa que una novela es un constructo libérrimo, pero no arbitrario; y que, por lo mismo, se alimenta de la realidad del campo de mis impresiones y a ella necesariamente se refiere en sus juicios, no ya como lo que «sería», sino como lo que en realidad «es».

En efecto, «una ficción, escribe X. Zubiri, es cómo «sería» lo real en realidad. Pero una novela, por ejemplo, no nos dice lo que «sería la realidad», sino que a su modo, noveladamente, nos dice lo que «es realidad». Por eso la novela está llena de propiedades o notas muy distintas de las que inicialmente se han atribuido a sus personajes o a sus situaciones. Es que lo novelado, por el hecho de ser novelado *en la realidad*, tiene más propiedades que las formalmente enunciadas en un principio. Así se puede discutir si ese personaje de ficción que es don Juan es o no es un personaje afeminado. En términos generales, un novelista siente que sus personajes se le imponen, le llevan ellos, le arrastran, etc., en virtud de las propiedades que ellos tienen por haber sido realizados inicialmente en determinadas situaciones. Lo cual indica que aquello de que los juicios de ficción juzgan no es ciertamente una persona determinada, por ejemplo, un ciudadano cualquiera de Sevilla, pero sí es algo más que el «sería»: «es así». Y este «es» expresa una realidad no como la de esta piedra, pero sí realidad. A esta realidad se refieren todos los relatos de ficción. Esta realidad es la dada en impresión de realidad por esta misma piedra. El novelista construye por creación en esta realidad según fictos determinados»<sup>8</sup>.

En situación análoga se encuentran las matemáticas, que son ciencias que se construyen según conceptos, pero basándose en fictos o ficciones, por ejemplo, un espacio imaginario euclidiano o no-euclidiano. En ambos casos se postula que estas construcciones libérrimas de las matemáticas o de la literatura tienen que ver con lo real dado en impresión en un determinado campo. Son constructos irreales, pero a su modo reales por postulación. Hablan de lo real *irrealmente* y de lo irreal *realmente*. En el caso de una creación literaria, ésta nos da lo real en forma fantástica y lo fantástico en forma real.

8 IL, pp. 129-130.

Finalmente, más allá del logos que organiza lo real sentido en impresiones de realidad en un sistema irreal de perceptos, fictos y conceptos, que pretenden ser reales y que se afirman como tales, está la razón. La razón es una nueva forma de intelección en profundidad, exigida por las cosas mismas. Las cosas actualizadas en impresión de realidad y reactualizadas en las múltiples formas que reviste el logos, dan que pensar. Son más de lo que aparece, tienen una realidad profunda allende la impresión. De aquí que la ciencia, por ejemplo, se pregunte por la realidad profunda de los colores o por el fundamento de los mismos allende la impresión. La razón pretende dar razón de las cosas en profundidad y, para ello, emprende una marcha hacia el fundamento de lo real allende. Es una marcha problemática y siempre abierta, que tiene que apoyarse en el campo de lo real sentido. Con este apoyo, la razón construye esbozos o sistemas de posibilidades de lo que la realidad profunda podría ser allende la impresión, en la realidad del mundo. También estas creaciones de la razón son irreales, pero no con la irrealidad del «sería», sino del «podría ser». Según X. Zubiri, el «podría ser» o esbozo de posibilidades reviste, según los casos, tres formas: atribución de modelos, homologación de estructuras o libre postulación del sistema de notas de la realidad profunda. Este último es el caso de la literatura. Para Zubiri al lado de la razón teórica, bien científica o filosófica, existe una razón poética, que más allá de las impresiones, trata de penetrar en lo real profundo y que a su manera conoce el fundamento de las cosas. El literato dice qué son las cosas y pretende dar razón de ellas: la literatura es profunda. El conocimiento no es sólo ciencia, pero tampoco es principalmente ciencia o filosofía. Hay otros modos de conocimiento de las cosas, en contra de lo que ha pensado el racionalismo reduccionista. Existe verdadero conocimiento no teórico, pero no por ello menos conocimiento de las realidades profundas: es el conocimiento poético. Escuchemos a X. Zubiri:

«Razón es ante todo la intelección de lo real en profundidad... El color dándonos que pensar es lo que nos lleva a la onda electromagnética o al fotón... El allende no es tan sólo un concepto teórico, como son la onda o el fotón. El allende puede ser también lo que forja una novela; no la forjaríamos si lo real dado no me diera que pensar. Lo propio debe decirse de la poesía: el poeta poetiza porque las cosas le dan que pensar. Y esto que así piensa de ellas es su poesía. Que lo inteligido así sea una realidad teóricamente conceptuada o sea realidad en ficción, o sea realidad poética, no cambia la esencia de la intelección como razón. Una metáfora es un tipo entre otros de mi razón de las cosas. Por esto la intelección del allende es razón, es intelección de lo real en profundidad»<sup>9</sup>.

Por supuesto, los esbozos de la razón, en cualquiera de sus formas, deben ser validados o falsificados por la experiencia. La experiencia es, para X. Zubiri, la probación física de la realidad del esbozo: es probar si el esbozo se inserta o no en la realidad profunda. Además de la experimentación, que es para la ciencia la forma canónica y pretendidamente única de experiencia, X. Zubiri añade otras: compenetración, comprobación y conformación, que tienen importancia fundamental tratándose de realidades humanas. Estas formas de experiencia nos permiten saber hasta qué punto una novela o un poema son o no son esbozos logrados de lo que la realidad humana podría ser en el fondo.

Finalmente, sostiene Zubiri que la razón humana es concreta e histórica. La concepción de la razón es lo que llamamos mentalidad. Existen dos tipos fundamentales de mentalidad: la teórica, sea científica o filosófica, y la poética. Son estrictas y diferentes mentalidades y, por consiguiente, formas distintas de racionalidad. No así lo que habitualmente llamamos mentalidad helena, semita o, en nuestro caso, latinoamericana:

«El ser semita (heleno o latinoamericano) afecta ciertamente

<sup>9</sup> IR, p. 44.

a los conceptos (y a los fictos) y les confiere cualidades que les son propios, pero no son cualidades formales de aquellos. Porque estas cualidades no dependen de la estructura del concebir (o fingir) mismo, sino del modo del ser del semita (heleno o latinoamericano). Por eso es por lo que la llamada mentalidad (racionalidad) del semita (heleno o latinoamericano) no es semita (helena o latinoamericana) en cuanto mentalidad (racional); es solamente mentalidad del semita (heleno o latinoamericano)»<sup>10</sup>.

Las anteriores precisiones tienen gran importancia para saber lo que decimos cuando hablamos de «narrativa latinoamericana», o de «filosofía latinoamericana». Es claro que *Cien años de soledad* no pudo escribirse en Suecia, pero no porque exista un pretendido tipo de racionalidad o mentalidad típica e intrínsecamente latinoamericana, sino porque la inserción de Gabriel García Márquez en Mancondo tiene necesariamente que cualificar los productos de su fantasía desde la realidad que quiere expresar. Pero además de situada, la razón en cualquiera de sus formas es histórica. En este sentido escribe Zubiri que dentro del modo poético «cabem muchos modos de hacer lo que llamamos poesía; no es lo mismo lo que entendían por poesía los primitivos sumerios o lo que entienden por poesía los poetas del helenismo»<sup>11</sup>. Lo mismo cabe afirmar de la ciencia y de la filosofía:

«No es lo mismo lo que un primitivo sumerio o akcadio entiende por explicar el mundo, que lo que por explicar el mundo entendió un griego, ni lo que entendió un griego por explicar el mundo es idéntico a lo que nosotros entendemos»<sup>12</sup>.

## II. REALISMO FANTASTICO LATINOAMERICANO

Todo realismo literario es fantástico, puesto que entre la realidad-real y la realidad-literaria media la fantasía

<sup>10</sup> IR, p. 153.

<sup>11</sup> IR, p. 151.

<sup>12</sup> IR, p. 151.

que crea libremente fictos o ficciones. Pero a la inversa, todo realismo fantástico es real, porque lo que no sucede ni puede suceder, por muy irreal que sea una creación, es que no tenga que ver nada con la realidad dada en impresión: «La más libre de las creaciones ficticias, escribe Zubiri, va siempre orientada por el 'cómo' de las cosas reales para fingirlas o bien como ellas, o bien diferente de ellas, o bien opuestas a ellas, etc»<sup>13</sup>.

Existen, según X. Zubiri, tres modos básicos de fantasear, ensayados con mayor o menor éxito a lo largo y ancho de la literatura universal y latinoamericana, que tentativamente podemos llamar: por oposición a la realidad de hecho, por exageración de la realidad cotidiana y por transfiguración de la misma. Nos vamos a guiar por estos modos para tratar de caracterizar eso que se ha dado en llamar realismo «mágico y/o maravilloso» de la actual literatura latinoamericana. Antes de seguir adelante, he de confesar mis grandes lagunas en cuanto a literatura universal y latinoamericana se refiere, pues mi oficio es el del filósofo.

Hay, pues, un primer modo de fantasear que consiste en construir fictos o ficciones en oposición a la realidad-real. De este modo tenemos un buen ejemplo en el surrealismo, que tanta importancia tuvo en la orientación y desarrollo del arte y de la literatura contemporánea y que constituye una de las próximas raíces de la actual literatura latinoamericana. La estética surrealista, tanto en artes plásticas como en literatura, parte del supuesto de identificar lo bello con lo maravilloso: «Lo maravilloso, afirma Breton, es siempre bello, y no hay nada fuera de lo maravilloso que sea bello»<sup>14</sup>. Breton identifica lo maravilloso con lo insólito, lo extraño, lo inesperado, lo fuera de lo común. En su exploración de lo maravilloso los surrealistas rom-

13 IL, p. 99-100.

14 Breton, André, *Los manifiestos del surrealismo* (Nueva Visión, Buenos Aires 1965) p. 30.

pen hasta el límite de lo posible con la realidad circundante, objetiva y concreta, externa al artista, en busca de una superrealidad más real que la realidad cotidiana que los rodea:

«Con el pretexto de civilización, con el pretexto de progreso, escribe Breton, se ha logrado eliminar del espíritu todo lo que podría ser tildado, con razón o sin ella, de supersticioso, de quimérico, y se ha proscrito todo método de investigación de la verdad que no estuviera de acuerdo con el uso corriente»<sup>15</sup>.

Se trata de una ruptura con el romo objetivismo y el realismo ingenuo que pretende percibir y expresar lo real en su realidad escueta y que concibe la función de la literatura como un oficio simplemente reproductor de la realidad tal como es, en una copia o fotografía literal y literaria. En esta forma el quehacer literario estaría atado a la realidad-real para expresarla realmente. El artista tendría muy poca o ninguna libertad de creación. En contra, los surrealistas insiten en la absoluta libertad del espíritu para fantasear más allá de lo real circundante, en búsqueda de un arte y/o literatura que revele una realidad absoluta, una superrealidad, que dependería en grado máximo de la imaginación y del sentimiento del artista. Incluso de sus sueños: «Hay que estar agradecidos por esto a los descubrimientos de Freud. Confiada en dichos descubrimientos, se va formando una corriente de opinión, con cuya ayuda cualquier explorador de lo humano podrá hacer avanzar sus investigaciones, facilitando el camino por el hecho de no tener que depender ya exclusivamente de las realidades escuetas. Es posible que la imaginación esté a punto de reconquistar sus derechos»<sup>16</sup>. De aquí la vinculación de literatura y psicoanálisis.

Es evidente que el arte como pura idealidad sorteja los peligros del realismo ingenuo que pretende ser reflejo y

15 Ibid. p. 25.

16 Ibid. p. 25.

espejo de la realidad; pero no está exento de caer en lo meramente fantasioso sin vida. El crítico italiano del arte, Lionello Venturi, se pregunta «qué significa realismo» y responde con estas sabias consideraciones que se pueden aplicar por igual a la literatura:

«Una obra de arte es al mismo tiempo una impresión de la realidad y una expresión del espíritu; es decir, real e ideal; y, por tanto, la distinción entre pintores realistas e idealistas sólo puede ser relativa. Algunos artistas se concentran para representar lo que ven y sienten frente a un objeto real; otros consideran que la impresión de la realidad sólo es un punto de partida para la fantasía, la cual puede proceder con autonomía hasta el límite de sus posibilidades. Ambos modos pertenecen al reino del arte, a menos que sean cortos o lleguen demasiado lejos. Cuando el pintor realista queriendo ser objetivo representa todos los detalles de la realidad sin escoger, se convierte en un fotógrafo y su obra no es arte. Cuando, por otra parte, el pintor idealista se aleja por el mundo de la abstracción hasta olvidar su primera impresión, su obra carece de (la) vida; es un esquema, un símbolo, pero no es arte»<sup>17</sup>.

Denuncia el peligro del fantasear fantasioso, del cual no estuvo libre el surrealismo. El surrealismo, no obstante, es una de las corrientes más importantes de este siglo y una de las raíces próximas del realismo mágico de la literatura latinoamericana contemporánea. Esta ha empleado en su novelar, algunas veces, el recurso a lo fantástico sobrenatural, es decir, a lo fantástico que «prescinde de las leyes de la lógica y del mundo físico y sin darnos más explicaciones que la de su propio capricho cuenta una acción absurda o sobrenatural»<sup>18</sup>. Pongamos algunos ejemplos muy conocidos de este modo de fantasear, que irrumpe en el reino de lo sobrenatural. En la muerte de José Arcadio Buendía:

17 Venturi, Lionello, *Cómo se mira un cuadro*, 3 ed. (Losada, Buenos Aires 1967) p. 96.

18 Anderson, Enrique, *El realismo mágico y otros ensayos* (Monte Avila, Caracas 1976) p. 10.

«Cuando el carpintero le tomaba las medidas para el ataúd, vieron a través de la ventana que estaba cayendo una llovizna de minúsculas flores amarillas. Cayeron toda la noche sobre el pueblo en una tormenta silenciosa, y cubrieron los techos y atascaron las puertas, y sofocaron a los animales que durmieron a la intemperie. Tantas flores cayeron del cielo, que las calles amanecieron tapizadas de una colcha compacta, y tuvieron que despejarlas con palas y rastrillos para que pudiera pasar el entierro»<sup>19</sup>.

Se trata de una descripción sobrenatural de la mejor estirpe surrealista, como esta otra que sobrepasa todos los límites de la realidad:

«Fernanda sintió que un delicado viento de la 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 pollerinas y trató de agarrarse de la sábana para no caer, en el instante en que Remedios, la bella, empezaba a elevarse. Ursula, ya casi ciega, fue la única que tuvo serenidad para identificar la naturaleza de aquel viento irreparable, y dejó la sábana 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.»<sup>20</sup>.

Sin embargo, para hacerlas creíbles, estas descripciones surrealistas de tipo sobrenatural, y otras que sería largo enumerar, están balanceadas en forma de contrapeso por otras descripciones de la vida real ordinaria, que no es rehusada por el realismo mágico como sucede en el surrealismo. En esta forma G. García Márquez ha logrado crear un mundo fantástico, que tanto se parece al cotidiano y que es tan distinto de él, en el que se borran de forma

<sup>19</sup> García Márquez, Gabriel, *Cien años de Soledad*, 18 ed. (Editorial Suramericana, Buenos Aires 1970) p. 125.

<sup>20</sup> *Ibid.* p. 205.

sencilla y tolerable las fronteras entre lo natural y lo sobrenatural.

Hay otro segundo modo de fantasear, según X. Zubiri, que consiste en fingir las cosas reales no como ficciones opuestas a ellas, pero sí como diferentes de ellas. Si el primero constituye la esencia del surrealismo, el segundo es en esencia el modo de novelar del llamado realismo mágico. En este caso lo extraño, lo insólito, lo fantástico no es lo que no ha sucedido ni pudo suceder, por estar en contra de las leyes de la lógica y de la naturaleza, sino son cosas que de suyo pueden suceder, pero que superan lo normal por exageración. Si a las primeras situaciones las llamamos, siguiendo categorías propuestas por Anderson, «sobrenaturales», a las segundas habría que llamarlas «preternaturales». El realismo mágico explora lo anormal de tipo preternatural y de ello extrae sus mejores posibilidades. Lo preternatural no está desasido de lo natural, sino que se afinca y nutre de las realidades cotidianas, pero por exageración las eleva a un nuevo nivel de cosas extrañas que escapan a la naturaleza normal, pero que no se oponen a ella. Es el arte de la magia. Pongamos unos ejemplos típicos:

«Cuando despertó (el protomacho José Arcadio), y después de comerse dieciséis huevos crudos, salió directamente hacia la tienda de Catarino, donde su corpulencia monumental provocó un pánico de curiosidad entre las mujeres. Ordenó música y aguardiente para todos por su cuenta. Hizo apuestas de pulso con cinco hombres al mismo tiempo ... Catarino que no creía en los artificios de la fuerza, apostó doce pesos a que no movía el mostrador. José Arcadio lo arrancó de su sitio, lo levantó en vilo sobre la cabeza y lo puso en la calle. Se necesitaron once hombres para meterlo...»<sup>21</sup>.

Son éstos, hechos mágicos preternaturales, como también el siguiente referido al mismo personaje:

21 Ibid. pp. 83-84.

«Tan pronto como José Arcadio cerró la puerta del dormitorio, el estampido de un pistoletazo retumbó en la casa. Un hilo de sangre salió por debajo de la puerta, atravesó la sala, salió a la calle, siguió en un curso directo por los andenes disparejos, descendió escalinatas y subió pretils, pasó de largo por la calle de los Turcos, dobló una esquina a la derecha y otra a la izquierda, volteó en ángulo recto frente a la casa de los Buendía, pasó por debajo de la puerta cerrada, atravesó la sala de visitas, etc., etc..., y se metió por el granero y apareció en la cocina donde Ursula se disponía a partir treinta y seis huevos para el pan»<sup>22</sup>.

Todo esto pudo suceder.

Tales procedimientos narrativos se distinguen de los del surrealismo porque no trastornan las leyes de la naturaleza sino que, en cierta medida, las estiran hasta el límite de lo imaginable que no tiene más límites que el hacerse creíble dentro del contexto total de la creación artística. De esta manera, tenemos la impresión de que el narrador, lejos de darnos gato por liebre o presentar la magia como sustituto de realidad, lo que hace es ofrecernos la realidad misma como mágica o preternatural. El resultado de esta transformación alquímica de lo cotidiano en fantástico es, como agudamente apunta Zubiri, no una fantasía de la realidad, sino «la realidad misma en fantasía».

Alejo Carpentier y quienes se han ocupado de su obra<sup>23</sup> insisten en distinguir realismo mágico (y por supuesto surrealismo) de lo real-maravilloso. Sería ésta una tercera forma de entender el arte de novelar las cosas, no por oposición a la realidad, ni tampoco como diferente de ella, sino como ella es en realidad. Lo que pasa es que la realidad misma es en sí maravillosa, siempre y cuando acertemos a percibirla, y lo es en todos los mundos posibles, pero en

<sup>22</sup> Ibid. p. 118.

<sup>23</sup> Cf. Márquez Rodríguez, Alexis, *Lo Barroco y lo real maravilloso en la obra de Alejo Carpentier* (Siglo XXI Editores, México 1982); Barroso, Juan, *Realismo mágico y realismo maravilloso en el «Reino de este mundo» y «El siglo de las luces»* (Ediciones Universal, Miami 1977); Günter, Lorenz, *Diálogo con Latinoamérica. Panorama de una literatura del futuro* (Editorial Pomaire, Valparaíso [Chile] 1972).

especial en el mundo americano. El nuestro es un mundo maravilloso de contrastes, insólito, fantástico, más allá de las técnicas que se utilicen para hacerlo creíble a propios y extraños. Alejo Carpentier ha sabido sacar óptimo partido de este pasmo que la realidad verdaderamente maravillosa y maravillosamente verdadera produce en los ojos bienaventurados de los que la ven sin la miopía que nos afecta al común de los mortales inmersos y acostumbrados a ella. La naturaleza, el hombre y la historia latinoamericana son una inmensa reserva de maravillas. Lo maravilloso no es solamente lo bello, lo grandioso, lo insólito, lo épico, sino también lo feo, lo deforme, lo cruel, lo esperpéntico. Es evidente que es de la propia realidad, que supera en muchos casos la imaginación, de la que se nutre no sólo la novelística de Carpentier, sino la de aquellos, como G. García Márquez, más inclinados a los recursos del mágicorealismo como técnica legítima para hacer más creíble nuestra realidad. En este sentido, G. García Márquez hizo ver en su discurso de Estocolmo, con hechos reales de nuestra historia, que ésta no es menos fantástica que su novela:

«Me atrevo a pensar, leía en esta ocasión, que es esta realidad descomunal, y no sólo su expresión literaria, la que este año ha merecido la atención de la Academia Sueca de Letras. Una realidad que no es la del papel, sino que vive con nosotros y que determina cada instante de nuestras incontables muertes cotidianas, y que sustenta un manantial de creación insaciable, pleno de desdicha y de belleza ... Poetas y mendigos, músicos y profetas, guerreros y malandrines, todas las creaturas de aquella realidad desafortunada hemos tenido que pedirle muy poco a la imaginación, porque el desafío mayor para nosotros ha sido la insuficiencia de los recursos convencionales para hacer creíble nuestra vida».

*Cien años de soledad*, de la cual hemos extraído ejemplos, es un maravilloso compendio de estos tres modos de fantasear y de novelar. Contiene elementos surrealistas y

mágicos en cantidad, pero no se olvida nunca de pisar fuerte en la realidad cotidiana, presentada de modo maravilloso como en efecto lo es muchas veces en nuestro mundo. Anderson, no obstante, sostiene en contra de lo que venimos afirmando que «lo mágico, lo maravilloso, no está en la realidad, sino en el arte de fingir»<sup>24</sup>. Y en parte tiene razón, pues desde el momento en que calificamos la realidad de «mágica» y/o «maravillosa» (o con otras posibles adjetivaciones), ya la estamos irrealizando. Pero es igualmente verdad que no la podríamos irrealizar así, en estas formas concretas de fantasía, si la realidad no nos fuera dada en impresiones primordiales de modo específico, propio y situado. Existe una realidad latinoamericana que funda nuestro modo irreductible e inédito de novelar o poetizar. Si la realidad fuera una y homogénea en todos los casos y latitudes y si las impresiones que de ella recibimos fueran unívocas (amorfos, diría Kant), ¿cómo explicar que *Cien años de soledad* no se haya podido escribir en Suecia? ¿Depende ello, acaso, de ciertas formas *a priori* de la fantasía, intrínsecas y propias de la racionalidad latinoamericana a diferencia de la sueca? No lo creo.

Para terminar, quiero contar una verídica anécdota. Antes de aterrizar en el corazón de Macondo hace ya más de treinta años y de vivir allí durante dos años en medio del asombro, tuve en Roma un profesor alemán de moral (de euromoral por supuesto), que cuando quería exponer un caso bien complicado, lo situaba con estas palabras: «In America meridionali, ubi omnia sunt possibilia...», que traducido quiere decir: «En América del Sur, donde todas las cosas son posibles».

GERMAN MARQUINEZ ARGOTE

24 Anderson, op. cit., p. 25.