



MÁS ALLÁ DEL REALISMO MÁGICO: LA VERDADERA MAGIA DE AMÉRICA LATINA

*Análisis de Conversación en La Catedral y
La vida breve*

Autora: Castellar Granados Aguilar
Director: José María Marco Tobarra
27 de abril de 2018

UNIVERSIDAD PONTIFICIA COMILLAS (MADRID)
TRABAJO DE FIN DE GRADO – TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN

«[...] convencido de que en esas tierras se cifra un misterio,
un misterio que me involucra,
y que por alguna razón me obstino en descifrar».

JORGE VOLPI, *El insomnio de Bolívar* (2009)

AGRADECIMIENTOS

A mi padre, a quien siempre recuerdo con un libro bajo el brazo, por inculcarme desde pequeña el amor por la literatura y por llenar mi realidad de tanta magia.

A mi madre, por contar las mejores historias del mundo y creerse las mías aun cuando son un poco mágicorrealistas.

A José María Marco, quien primero como profesor y después como director ha estimulado mis inquietudes y me ha hecho madurar intelectualmente. Gracias por creer en este trabajo desde el primer día y por abrir y cerrar conmigo un capítulo tan importante de mi vida como es mi paso por la universidad. Ha sido un honor compartir esta experiencia.

Al equipo de *Diálogo Político* y en especial a Manfred Steffen y Alejandro Coto, por fomentar mi espíritu crítico y empujarme a enfrentar la página en blanco en la vida real. Gracias por dejarme ser parte de un proyecto tan especial que reúne mis dos grandes pasiones: América Latina y la escritura.

A María Domínguez, Carmen Herranz y María Maseda, por acompañarme como protagonistas principales en todas las historias de estos cinco años, tanto en las más divertidas como en las más tristes. Por muchos más años de magia.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	7
1.1. El espejismo de la literatura latinoamericana	7
1.2. Finalidad y motivos	9
2. ESTADO DE LA CUESTIÓN	11
3. OBJETIVOS Y PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN	19
4. METODOLOGÍA	20
5. MARCO TEÓRICO	21
5.1. El realismo mágico	21
5.2. El <i>Boom</i> y la identidad latinoamericana	24
6. ANÁLISIS Y DISCUSIÓN	29
6.1. El realismo en Vargas Llosa	30
6.1.a. <i>Conversación en La Catedral</i> y la «literatura difícil»	31
6.2. La literatura onírica de Onetti	40
6.2.a. <i>La vida breve</i> y el homenaje a la ficción	41
7. CONCLUSIONES Y PROPUESTAS.....	52
8. BIBLIOGRAFÍA.....	57

1. INTRODUCCIÓN

1.1. El espejismo de la literatura latinoamericana

Según Vargas Llosa (2016), «la literatura es la historia de los grandes acontecimientos; esos que cambian el mundo». No obstante, la literatura latinoamericana siempre ha sido considerada como una historia aparte del mundo; una gruta indescifrable de mariposas amarillas y niños con cola de cerdo que difiere en todo sentido del mundo «que conocemos»¹. Sin embargo, ¿qué es en realidad la literatura latinoamericana cuya bandera portan tan alto los escritores del *Boom*? Más aun, ¿existe una única literatura latinoamericana? Y de existir, ¿cuáles son sus características? En muchas ocasiones, hemos tenido la impresión equivocada de que América Latina es solo realismo mágico y nada más. Una región con capital en Macondo, el lugar de todas las cosas, donde habitan niños barrigones con fiebres de insomnio. Donde el reloj marca cien años de soledad. Donde el coronel no tiene quien le escriba. Sin embargo, la literatura latinoamericana es mucho más que irracionalidad y territorios extraños de colores brillantes. Sus autores también plasmaron la realidad de una América Latina donde sucedían acontecimientos a gran escala y los gritaba mientras el resto del mundo se giraba hacia otro lado en busca de las mariposas amarillas, cegados por la ilusión de una utopía tropical.

América Latina no es el reflejo del realismo mágico, sino una tierra de realidad. Una realidad a veces dura y exasperante, pero que no es exactamente aquella que pretende plasmar este movimiento literario. Ahora bien, ¿es esta realidad una realidad especial de América Latina? El realismo mágico ha gestado la concepción de que existe un continente especial donde suceden acontecimientos jamás vistos antes en ninguna otra parte del mundo. Así, América Latina se configuraría como un territorio en el que plasmar nuestras fantasías. Lo mismo sucede con la literatura latinoamericana, cuya dimensión fue moldeada a gusto del consumidor. En torno a una fantasía, se inventó América Latina, a la que se le adjudicó el realismo mágico como forma de vida, y nosotros —los lectores hispanohablantes e incluso los propios latinoamericanos— nos lo creímos. Hicimos una metáfora a la que unimos la sinrazón con la vida real y así se creó el concepto de la literatura latinoamericana.

¹ El presente trabajo pretende continuar con la investigación iniciada en un ensayo del mismo nombre realizado en 2016 para la asignatura Estudios Regionales: América Latina, Universidad Pontificia Comillas.

Sin embargo, también son los propios autores del realismo mágico los que, a través de sus creaciones fantásticas en las que formaban urbes de ensueño rodeadas de naturaleza mágica, los culpables de habernos creado el espejismo equivocado. El *Boom* potenció y promocionó la figura del intelectual latinoamericano, exportando así la imagen del escritor comprometido con su región cuyas responsabilidades van más allá de lo literario y se inmiscuyen en la esfera de lo político. Así, dentro de un mismo personaje se enfrentan dos dimensiones: la del escritor y la del revolucionario. Como establece Volpi, «una categoría artística se convirtió de pronto en una etiqueta sociopolítica» (2009, p. 69). Se construye un puente que vincula lo literario y lo político en el contexto latinoamericano y los escritores del *Boom* se transforman en representantes de la región, tanto con la pluma como en la esfera pública.

Se pretende así edificar una comunidad que una a todas las naciones de la región y refleje la esencia de América Latina. Podría decirse en cierto sentido que estos autores encarnan una especie de renovación del sentimiento bolivariano que busca constituir una unidad latinoamericana. Sin embargo, ¿es posible condensar y encontrar elementos comunes en un continente tan grande y lleno de tantos contrastes? Esta incógnita se ha visto reflejada en la dificultad para consolidar proyectos de integración exitosos en la región y en las disputas que surgen en su seno al tratar determinadas cuestiones. Así, ese intento del realismo mágico de fundar una identidad latinoamericana a través de un grupo de intelectuales que en sus escritos relatan historias fantásticas, nos ha creado la concepción equivocada sobre el continente, su literatura y sobre lo que significa ser latinoamericano —si es que en realidad alguien lo sabe con certeza—.

Además, esta percepción ha hecho que borremos de nuestra memoria el resto de acontecimientos literarios de la región que no se enmarcan dentro de este movimiento. Asociamos inmediatamente la ficción latinoamericana con las mariposas amarillas de García Márquez, pero cuando pensamos en la literatura de la región, ¿nos acordamos de los poemas de Borges?, ¿reconocemos el pesimismo intelectual de Onetti?, ¿somos conscientes de que 19 años antes de la publicación de *Cien años de soledad*, Leopoldo Marechal escribió una especie de *Ulises* argentino?, ¿nos suena el nombre de Bolaño? El realismo mágico —o lo que nos han hecho creer que es el realismo mágico— ha borrado de nuestra memoria inmediata la tradición literaria previa de la región y sus expediciones posteriores y ha hecho que nos centremos, una vez más, en las mariposas amarillas. Peor aún, nos ha hecho concebir el *Boom* de manera equivocada.

Gracias al éxito comercial de este movimiento estético, incluso llegamos a asociar a él autores que no recurren a lo maravilloso como tema central de sus novelas pero que, por pertenecer a un grupo generacional o dedicarse también a la literatura comprometida, se asocian inmediatamente al realismo mágico. Escritores tan dispares como Benedetti, Borges, Donoso, Lezama Lima, Onetti, Vargas Llosa... han sido vinculados erróneamente a esta etiqueta por el simple hecho de haber nacido en América Latina y contar historias que suceden dentro de sus fronteras. No obstante, la literatura latinoamericana es mucho más rica y variada y es una pena que no sepamos apreciar esa heterogeneidad por haber elevado una única corriente a paradigma literario. Y, sobre todo, lo que es una pena es que la literatura, uno de los mayores canales de comunicación que tiene el hombre, haya servido para concebir América Latina como la tierra de la fantasía, donde se disculpan las atrocidades porque, «ay, es un territorio exótico».

1.2. Finalidad y motivos

A lo largo del tiempo, la literatura latinoamericana se ha asociado erróneamente al archiconocido realismo mágico, un movimiento que borró de un plumazo todos los acontecimientos literarios previos y pareció establecer la premisa de que todos los escritores de la región debían seguir sus pautas si querían conseguir éxito fuera de sus fronteras nacionales. Así, la finalidad del presente Trabajo de Fin de Grado radica en desmitificar este movimiento literario y demostrar que más allá de él, en América Latina existen autores que con maestría han sabido reflejar la verdadera realidad del continente sin caer en los recursos que establece este movimiento. El realismo mágico ha ayudado a expandir la concepción de América Latina como un territorio en el que plasmar nuestras fantasías; una región del mundo en la que suceden acontecimientos excepcionales y en la que nada parece seguir la ley de lo racional. Sin embargo, este trabajo busca desmentir estas nociones y demostrar cómo, desde su creación, hemos entendido el realismo mágico de manera equivocada. Así, a través de esta investigación se pretende realizar una crítica al realismo mágico y, sobre todo, a los estereotipos erróneos que asocian la región con la idea de una utopía tropical.

Por otra parte, esta noción ha ido emparejada con la conciencia de una identidad latinoamericana creada a partir de las características fantásticas presentes en las obras

de este movimiento. La publicación en 1967 de *Cien años de soledad*, la gran obra por excelencia del realismo mágico, marcó para siempre la imagen de la región y a partir de ella, se comenzó a concebir que el irracionalismo del que está repleto este texto encarnaba lo propio de América Latina. No obstante, el presente trabajo persigue defender que ser latinoamericano no significa habitar territorios maravillosos y al mismo tiempo, busca estudiar a través de la literatura si efectivamente existe una identidad latinoamericana que agrupe los vastos matices existentes entre los países de la región. De la misma manera, se pretende demostrar que no existe una única literatura latinoamericana —menos aún siendo esta la representada por el realismo mágico— sino que en la tradición de la región existen otros movimientos literarios que, aunque quizá no sean tan comerciales, también simbolizan la esencia de América Latina. Para ello, se analizará *Conversación en La Catedral* y *La vida breve*, obras de Mario Vargas Llosa y Juan Carlos Onetti respectivamente, quienes han sido erróneamente vinculados al credo mágicorrealista pero que, sin embargo, recurrieron a otras técnicas para contar sus historias influenciados por sus ideologías y por el contexto sociopolítico que les tocó vivir.

¿Qué tienen de exótico ciudades como Montevideo o Buenos Aires? ¿Acaso son las mariposas de García Márquez las que han llevado la fiebre amarilla a Brasil? ¿Qué tienen en común Santiago de Chile y Managua más allá del pasado, la religión o la lengua? Después de varios años de estudio y lectura de diferentes autores latinoamericanos y a través de una predilección personal por el continente, surge la idea de este Trabajo de Fin de Grado como un mecanismo para cuestionar el exotismo forzoso al que se ha sometido a la literatura latinoamericana desde los años 60, estudiar la ficción literaria de la región más allá del realismo mágico y, en definitiva, descubrir la verdadera magia de América Latina.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

América Latina es el territorio de la fantasía. Aquí suceden acontecimientos excepcionales de los que no podríamos ser testigos en ningún otro lugar del mundo. Se trata del territorio de la irracionalidad, donde el sentido común no tiene cabida y la lógica es lo inusual. En esta región, sus habitantes no se sorprenden ante lo insólito porque esto está a la orden del día y sin embargo, sí lo hacen ante lo mundano. Gabriel García Márquez fue el encargado de expandir estas nociones a nivel mundial cuando en 1967 publicó la novela que le catapultaría al éxito y se convertiría en una de las obras de referencia del panorama literario. *Cien años de soledad* no solo marcó un hito histórico en la literatura en español sino que también sirvió para dibujar una idea determinada sobre América Latina en el imaginario popular.

Desde 1962, con la publicación de *La casa verde* de Mario Vargas Llosa y *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes, ya se había comenzado a gestar una nueva generación novelística de escritores latinoamericanos que, huyendo del costumbrismo e influenciados por Faulkner, habían comenzado a triunfar en Europa y Estados Unidos siendo, sin embargo, rechazados en su región acusados de seguir modelos extranjeros. No fue hasta la publicación de *Cien años de soledad* cuando los propios latinoamericanos empezaron también a interesarse por este grupo de autores, que inmediatamente pasaron a convertirse en representantes de América Latina. García Márquez quiso hacerle ver al mundo que había condensando toda la cultura latinoamericana en una obra y que la historia que había escrito era en realidad la historia de la región. Así, el realismo mágico se transformó en la caracterización literaria de América Latina y García Márquez y el resto de integrantes de la generación del *Boom* latinoamericano —incluso aquellos que no fusionaban la magia y lo real en sus obras— conformaron una comunidad intelectual en un intento de establecer una unidad latinoamericana. No obstante, el escritor colombiano no fue el primero en atribuir rasgos fantásticos a esta región.

El historiador mexicano Edmundo O’Gorman (1995) argumenta que en realidad América Latina no fue descubierta por los conquistadores europeos, sino inventada por ellos. Solo hay que advertir el nombre que le otorgan a este continente cuando lo ven por primera vez: «el Nuevo Mundo». Siguiendo este pensamiento, Octavio Paz (1990) define América Latina como una excentricidad de Europa. O’Gorman va incluso más

allá y sugiere que la nueva Europa renacentista inventó América Latina por la necesidad de plasmar sus pasiones después del final de la Edad Media. «La utopía americana es una utopía proyectada en el espacio, porque el espacio es el vehículo de la invención, el deseo y la necesidad europeos en el tránsito entre el Medioevo y el Renacimiento» (Fuentes, 2011, p. 10). Así, según estos autores, Europa inventó el continente latinoamericano por sus anhelos de encontrar un espacio en el que recrear la imaginación medieval. Ya que el «Nuevo Mundo» es un territorio que carece de historia, son los europeos los que deciden inventarla.

Muchos son los testimonios acerca de los acontecimientos y criaturas maravillosos que los recién llegados vislumbraron cuando se adentraron en el continente latinoamericano. En sus cartas de navegación, Colón les describe a los Reyes Católicos un territorio que designa como «Paraíso Terrenal» (De las Casas, 1983). Por su parte, Diego de Rosales describe cómo vio una bestia que tenía rostro y pechos de mujer pero cola y espaldas de pescado (Fuentes, 2011). Estos hechos sugieren que ya desde el inicio, el continente se asoció a una idea de exotismo y fantasía donde sucedían acontecimientos nunca vistos. Por ejemplo, el gran cronista de las Indias, Bernal Díaz del Castillo, compara los sucesos que contempla en México con los encantamientos que aparecen en *Amadís de Gaula*, ya que al llegar a este territorio, se encontraron con «cosas nunca oídas, ni vistas, ni aun soñadas» (Díaz del Castillo, 2011, p. 208).

Estos son solo algunas de las múltiples descripciones insólitas que realizaron los cronistas de Indias cuando arribaron al Nuevo Mundo. Sería entonces la conciencia europea, deseosa de expansión, naturaleza e imaginación, la que va predispuesta a Latinoamérica a hacer realidad el mito del buen salvaje. Sería así el imaginario europeo el que le otorga a América Latina la categoría de la ensoñación. En la academia, existen varios autores que defienden esta premisa desde diferentes perspectivas. Mignolo (2007) sostiene que América Latina nació como una invención geopolítica de Europa y que la región siempre ha vivido sujeta a los parámetros a los que el Viejo Continente la sometió en un continuo entre colonialidad y modernización. «La geopolítica de la división continental es clave para entender por qué “América Latina” fue incluida en Occidente y ubicada en la periferia al mismo tiempo» (Mignolo, 2007, p. 20).

Así, la región era a la vez un territorio necesitado por Europa pero también aislado del mundo occidental. En *The Clash of Civilizations*, Huntington (1996) excluye

a América Latina de Occidente por presentar una cultura distinta mezclada con características indígenas que la diferencia de otros países como Australia, Nueva Zelanda o incluso Timor Oriental, a los que sí incluye en la civilización occidental. Por su parte, Toynbee (1957) escribió su propia teoría universal de la historia donde recopilaba una lista de 21 civilizaciones entre las que la latinoamericana no se encontraba presente. Según Carpentier (1987), Toynbee llegó a confesar no conocer nada acerca de la cultura latinoamericana. Así, nos encontramos ante la paradoja de un historiador que escribe la historia universal ignorando la historia de América Latina.

Esto hechos reflejan cómo la región se creó como una invención; algo que no se incluye en la historia oficial porque es una tierra imaginaria conformada para plasmar sueños y deseos pero que en realidad no existe. Reid (2007) califica a América Latina como el «continente olvidado», ya que a pesar de enfrentarse a grandes desafíos, siempre ha sido desplazada a un segundo plano por las grandes potencias en pro de otras zonas como África, China o India. Por ejemplo, en 1971, Richard Nixon le dijo a Donald Rumsfeld: «América Latina hoy en día no le importa a nadie un pepino» (citado en Reid, 2007, p. 25). Lo que sucede en la región no recibe mucha atención porque son acontecimientos que el mundo considera que se deben al excéntrico carácter latinoamericano. Triste justificación para explicar las atrocidades. Pero entonces, ¿qué es en realidad América Latina? Si en el mundo académico se ha obviado su historia, se le ha relevado de la civilización occidental, se le ha considerado únicamente como una invención geopolítica y se han olvidado de su existencia, ¿qué es América Latina? Rouquié (1981) sugiere que es el «Tercer Mundo de Occidente»; un territorio que adoptó la cultura que le fue llevada y la mezcló con aquellas que ya estaban presentes en el continente. Esto es lo que le imprime la singularidad a una región cuyo carácter se ha ido conformando a través del encuentro de diversas culturas.

Al extremo de esta concepción se sitúa la teoría de la dependencia de Raúl Prebisch utilizada por Galeano (2009) en su obra de inspiración marxista que hay que saber leer entre líneas y que acusa a Europa y Estados Unidos de haber explotado América Latina en busca de su propio beneficio. El propio Galeano reconocería años más tarde que no volvería a leer este texto que escribió sin los conocimientos suficientes y que aun así se convirtió en una obra de referencia de la izquierda latinoamericana. En contra de estas visiones, Rangel (2007) propone una perspectiva diferente con la que cuestiona las nociones que sitúan a América Latina como la víctima de Occidente y

acusa a los movimientos populistas de la región de haber creado un arquetipo de «buen revolucionario».

Por tanto, García Márquez no fue el primero en desarrollar argumentos fantásticos inspirados en su región ni en introducir metáforas que unieran lo real con lo imaginario en el continente, puesto que muchos años atrás, ya se habían comenzado a recopilar supersticiones extraordinarias sobre América Latina. En lo que sí destaca el autor colombiano es en su manera singular de relatar los hechos, sus técnicas narrativas y su uso del lenguaje. García Márquez se distingue por su ritmo, su sonoridad, su sintaxis, su adjetivación y su capacidad de asociación; propiedades con las que logró hacer que un movimiento literario se transformara en un sentimiento de identidad. Durante los años 60 y 70, el realismo mágico se convirtió en la más pura representación de un nuevo latinoamericanismo.

El *Boom* sirvió para formar una comunidad intelectual que mediante sus obras exportó al mundo la idea de una identidad latinoamericana. La fusión entre lo real y lo extraordinario se convirtió en una metáfora que comenzó a encarnar la realidad de las naciones latinoamericanas. Macondo se transformó así en un emblema de unidad que acercaba a todos los latinoamericanos y guardaba la esencia de la región. García Márquez utiliza la reinención de la historia a través del mito (Bensa, 2005) para narrar la realidad latinoamericana. En la historia de Macondo se pretende reflejar la historia utópica de la región. Sin embargo, son la gran prosa de García Márquez y sus recursos literarios lo que ha hecho grande a la obra. No se trata de su hilo narrativo y su argumento; lo que hace que *Cien años de soledad* sea una de las novelas más relevantes de la literatura en español es la cantidad de técnicas narrativas presentes en la obra, que hacen al lector disfrutar con el uso de la palabra.

Debido al gran talento de García Márquez para relatar historias y al reconocimiento universal que han recibido sus novelas, son pocos los autores que se hayan atrevido a criticar el realismo mágico. No obstante, existen algunos académicos que han llegado a cuestionar desde diferentes perspectivas este movimiento literario. Volpi (2009) explica que después del éxito comercial del realismo mágico, se estableció una especie de cláusula literaria no oficial que marcaba que si un latinoamericano quería dedicarse a la literatura de ficción debía ajustarse a los esquemas mágicorealistas. Según este autor, el realismo mágico se entendió de manera equivocada y sirvió para

extender la visión entre los lectores de todo el mundo de que América Latina es el territorio del exotismo. Tanto en términos sociopolíticos como puramente literarios, el realismo mágico transformó la imagen de la región. «Mil veces repetida, la mentira se transformó en dogma: la única expresión legítima de América Latina es el realismo mágico» (Volpi, 2009, p. 72).

En la década de los 90, surge una nueva generación de escritores que, cansados de las doctrinas estilísticas e identitarias establecidas por sus predecesores, pretenden rebelarse contra la forma legitimada de hacer literatura y romper con los imperativos garciamarquianos. Esta nueva generación de escritores latinoamericanos se hace llamar *McOndo* y agrupa a una decena de autores de distintas técnicas y temáticas (Alberto Fuguet, Mario Mendoza, Sergio Gómez...) cuyo vínculo en común es el rechazo al realismo mágico. Estos escritores pretenden combatir el estereotipo fantástico al que se ha sometido a la región y mostrar su verdadera esencia. Obras como *Mala onda* de Fuguet representan este nuevo impulso de la narrativa. Este autor llega a equiparar *Cien años de soledad* con *Harry Potter* al afirmar que se trató de una fantasía que algunos identificaron con la idea de América Latina cuando en realidad lo único que hizo fue bifurcar su percepción (Villarruel, 2011). El prólogo de la antología presentada por este grupo resulta una sátira contra el realismo mágico que busca mostrar con una dosis de humor la auténtica realidad de América Latina:

Nuestro McOndo es tan latinoamericano y mágico (exótico) como el Macondo real (que, a todo esto, no es real sino virtual). En nuestro McOndo, tal como en Macondo, todo puede pasar, claro que en el nuestro cuando la gente vuela es porque anda en avión o están muy drogados [...] Acá los dictadores mueren y los desaparecidos no retornan (Fuguet & Gómez, 1996, p. 15).

Otro grupo que también se alzó contra el corpus estético del realismo mágico fue el llamado *Crack*, que Ignacio Padilla, miembro del mismo y autor de obras como *Si volviesen sus majestades*, definió como «una mera reacción contra el agotamiento; cansancio de que la gran literatura latinoamericana y el dudoso realismo mágico se hayan convertido, para nuestras letras, en dudoso magiquismo trágico» (2000, p. 38). Este grupo de escritores mexicanos —entre los que además de Padilla destacan otros como Jorge Volpi o Pedro Ángel Palau— buscaba volver a la verdadera esencia de la narrativa latinoamericana y mostrar al mundo las manipulaciones llevadas a cabo por el realismo mágico, corriente que consideraban que había pervertido la concepción acerca

del *Boom*. Para Padilla (2007), los dogmas del realismo mágico habían borrado el verdadero espíritu del hacer literario en América Latina y por tanto, había que volver a recolectar la gran tradición literaria de la región y sobre todo, volver a Borges y al *Boom*; un *Boom* que a pesar de las asociaciones no se relacionaba con ese movimiento estético.

Algunos autores también han entrado a comentar las técnicas que García Márquez utilizó para normalizar lo irracional y evocar la identidad latinoamericana. En relación a la noción de que las obras del autor colombiano representan un resumen de la historia de América Latina, Enkvist (2008) cuestiona la capacidad del Premio Nobel de escribir una novela histórica sin contar con una preparación sólida en dicha área. ¿Puede un escritor narrar la historia de un pueblo sin pasar previamente por un proceso de documentación y revisión de materiales históricos? El propio García Márquez confesó que hasta que escribió *El general en su laberinto*, novela publicada en 1989 que narra los últimos días de Bolívar, nunca había trabajado con datos históricos (Cobo Borda, 1995). En este sentido, nos preguntamos cómo puede afirmarse en el mundo académico que García Márquez ha escrito una obra que refleja la historia latinoamericana si no posee los conocimientos históricos necesarios para realizar tal trabajo. Incluso en la novela sobre Bolívar, en la que el autor sí consulta fuentes históricas, Caballero (1989) señala que García Márquez no aporta la precisión necesaria ya que haciendo uso de su deslumbrante retórica y de diálogos parsimoniosos, cae en la trampa de citar frases literales de Bolívar —extraídas de fuentes que pudieron ser manipuladas— en contextos que quizá no se corresponden exactamente con aquellos en los que las utilizó el Libertador.

Toda la narrativa de García Márquez debe considerarse como un conjunto, ya que todas las obras comparten el mismo trasfondo, personajes de estilo semejante y una trama de tipo social que se desarrolla siempre en el mismo lugar imaginario. Así, como explica Cobo Borda (1997), las novelas de García Márquez constituyen diferentes capítulos de una misma obra. Este hecho muestra la obsesión del colombiano por tratar los temas sociales de la región y enmarcar a la población dentro de un prototipo determinado inspirado en el mito. Sin embargo, uno de los aspectos más cuestionados de la obra de García Márquez ha sido la caracterización de la mujer en sus novelas. Todo su repertorio literario está plagado de referencias al incesto y a la pederastia, que sitúan a la mujer en una esfera de manipulación. Según Steenmeijer (2002), García

Márquez afirmó en una entrevista que el mundo mejoraría si las mujeres accedieran al poder ya que estas poseen más sentido común que los varones. No obstante, también expresa su disgusto con el pensamiento racional, como está expuesto a lo largo de todas sus novelas. Por tanto, en este sentido, el autor es incoherente, quién sabe si de manera provocada para proseguir en la vida real con la incongruencia de sus novelas. La misma incoherencia e irracionalidad con la que pretende identificar a la sociedad latinoamericana.

Enkvist (2008) cuestiona cómo un amplio sector del continente puede identificarse con esa expresión insólita y fantástica de la región. Para esta autora, el éxito de García Márquez no se debe a su pensamiento, sino a su sofisticada utilización del lenguaje. El discurso de aceptación del Premio Nobel en 1982 es quizá donde mejor se muestra esa irracionalidad con la que se asocia al continente. Esta pieza retórica, titulada *La soledad de América Latina*, parece en una primera lectura un homenaje a la elocuencia, sin embargo, si se vuelve a leer, uno se dará cuenta de que es un texto incoherente lleno de ambigüedades. En este discurso, García Márquez culpa a los europeos —a los que califica como «rationales»— de haberse creado sus propias imágenes fantásticas sobre América Latina. Sin embargo, es él mismo el propulsor del mayor estereotipo de la región: el realismo mágico. Morkos-Meckled (1995) argumenta que América Latina no es tan fantástica como defiende García Márquez y que tanto en sus novelas como en el discurso del Nobel, este muestra un fuerte desprecio por la razón. El menosprecio a la racionalidad puede atisbarse durante toda la disertación, que avanza aportando datos imprecisos sin acabar de explicar con claridad qué significa la soledad de América Latina. Lo mismo ocurre en sus novelas, plagadas de violencia, misticismo, rechazo al progreso y folclore, en las que García Márquez deja claro que prefiere la premodernidad a la razón (Enkvist, 2008).

La defensa febril al régimen castrista también le sumó al Premio Nobel varias críticas. Autores como Octavio Paz o Cabrera Infante han cuestionado las técnicas de García Márquez para crear su propio concepto de latinoamericanismo. Octavio Paz no concordaba con el castrismo del colombiano y a pesar de que no le recrimina usar su talento para promover sus ideas, sí le reprocha la pobreza de las mismas (Cobo Borda, 1997). Por su parte, Cabrera Infante (2005) también critica el compromiso de García Márquez con la Revolución cubana, señalando que el colombiano sufre «castroenteritis aguda». La inclinación ideológica del autor, en una esfera donde el papel del intelectual

estaba tan marcado y política y literatura se entremezclaban, pudo influir en los planteamientos de sus novelas.

En sus comienzos y hasta la ruptura de algunos de sus miembros con este movimiento, el *Boom* promocionó la Revolución cubana. Se trató de un fenómeno sin precedentes en el que autores de diferentes países de la región escribían y opinaban sobre cuestiones latinoamericanas, tratando tanto los temas de sus propios países como los de sus vecinos. Se convirtieron en auténticos sucesores de las ideas de unidad de Bolívar y San Martín. La asociación del realismo mágico de García Márquez con la causa castrista y la sucesiva imagen del intelectual latinoamericano promocionada por el *Boom* entremezclaron conceptos y colapsaron la percepción de la literatura de la región. Sin embargo, la literatura latinoamericana no es solo realismo mágico ya que, como establece Volpi (2008), esta cuenta con dos siglos de existencia durante los cuales solo unos pocos han recurrido a esta técnica literaria. De la misma manera, el *Boom* latinoamericano y el realismo mágico no son términos intercambiables y no designan las mismas realidades puesto que de sus cuatro miembros más célebres, solo García Márquez utiliza técnicas mágicorrealistas. Se trata de una interpretación engañosa porque sitúa en un mismo espectro a autores como Borges o Vargas Llosa con otros como Carpentier, Asturias o García Márquez cuyas literaturas no tienen tanto en común.

Por otra parte, el intento del realismo mágico de crear una identidad latinoamericana no hace más que potenciar una visión utópica del continente, algo criticado por García Márquez en el discurso de Estocolmo y que sigue alimentando los estereotipos. Brunner (1992) habla de la existencia de un «macondismo», una tendencia a entender América Latina a través de su literatura y a vislumbrar los relatos de fantasía como verdaderos episodios de la historia regional. Así, en el mundo académico existe un serio malentendido acerca de la literatura latinoamericana y de las repercusiones que esta ha tenido en la esfera sociopolítica y cultural del continente.

3. OBJETIVOS Y PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

El objetivo del presente Trabajo de Fin de Grado es hacer una crítica al realismo mágico y cuestionar las percepciones que sitúan a este movimiento como la caracterización literaria de América Latina. De la misma manera, a través de esta investigación se pretende revelar que la literatura latinoamericana no se fundamenta únicamente en este movimiento literario sino que existen en la región otros géneros y tradiciones que han sabido reflejar las cuestiones que atañen a los latinoamericanos.

El motivo que ha generado la elección de este tema ha sido la falta de estudios críticos en el mundo académico que enjuicien al realismo mágico y cuestionen su facultad de dibujar arquetipos sobre la región latinoamericana. El realismo mágico ha sido en gran parte el que ha promovido la concepción errónea de que América Latina es una tierra de fantasía donde suceden acontecimientos extraordinarios derivados de su misma naturaleza. Otro de los objetivos se basa en entender si existe una única identidad latinoamericana con la que todos los habitantes del continente se identifiquen. Por tanto, a través de este trabajo se persigue realizar una modesta aportación que ayude a esclarecer el contexto literario latinoamericano y a despejar las falsas percepciones acerca de la realidad de la región. Para orientar nuestro estudio nos serviremos de las siguientes preguntas de investigación:

- ¿Qué es en realidad la literatura latinoamericana cuya bandera portan tal alto los escritores del *Boom*?
- ¿Existe una sola literatura latinoamericana? De ser así, ¿cuáles son sus características?
- ¿Constituye la literatura una forma de acercar al lector a la realidad de América Latina?
- ¿Qué estrategias usan los autores para plasmar la realidad de la región en sus obras?
- ¿Qué significa ser latinoamericano?

Así, en este trabajo se partirá de la hipótesis de que el realismo mágico es responsable de haber confabulado concepciones erróneas sobre América Latina y haber asociado la región con una utopía fantástica en el ideario popular. Sin embargo, nuestro objetivo es demostrar que la literatura latinoamericana no es solo realismo mágico y que existen otros autores que han sabido plasmar la esencia del continente.

4. METODOLOGÍA

El presente trabajo se dividirá en dos partes con el fin de ofrecer enfoques tanto teóricos como prácticos que nos ayuden a comprender mejor los conceptos clave de nuestra investigación. En primer lugar, después de haber expuesto una introducción al argumento donde se perciben los puntos fundamentales que se considerarán a lo largo del trabajo y de ofrecer un estado de la cuestión donde se trata con detenimiento el debate en torno al realismo mágico y sus consecuencias tanto literarias como políticas, se ofrecerá un marco teórico en el que se delimitarán los conceptos de «realismo mágico» y «*Boom* latinoamericano».

De esta manera, a través de una revisión de la literatura relativa al tema, se busca adquirir una base teórica que sirva para establecer distinciones entre ambos conceptos y que a su vez, ayude a entender la conexión entre literatura e identidad en el contexto latinoamericano. Esta primera parte pretende acercar al lector a la realidad literaria y sociocultural en América Latina y ofrecer algunos destellos de las principales ideas que se buscan defender a lo largo del presente trabajo.

La segunda parte constará de un análisis de dos obras de dos autores latinoamericanos que han sido erróneamente asociados al credo mágicorrealista: Mario Vargas Llosa y Juan Carlos Onetti. Las obras elegidas para discusión son *Conversación en La Catedral* y *La vida breve*. Se han seleccionado estos escritores ya que se considera que ambos representan métodos literarios distintos al realismo mágico, y que, a pesar de esto, los dos han sido situados bajo su paraguas. Así, mediante este análisis literario, se pretende identificar los rasgos y elementos que marcan el estilo propio de cada autor y que los diferencian de aquellos utilizados por el realismo mágico.

De la misma manera, se busca reconocer cómo han reflejado estos autores la realidad de América Latina en sus obras y si entre ellos —un peruano y un uruguayo— existen rasgos comunes que nos lleven a identificar una sola literatura y una única identidad latinoamericanas. Así, la presente investigación pretende contribuir a la falta de estudios críticos que juzguen el realismo mágico en el mundo académico, intenten reflejar la notoriedad de otras obras literarias ajenas a él y trasfiguren las falsas clasificaciones que se han hecho en torno a este movimiento literario.

5. MARCO TEÓRICO

5.1. El realismo mágico

El término «realismo mágico» alcanzó su punto más álgido en los años 60 con el surgimiento de la llamada generación del *Boom* latinoamericano, que elevó a sus autores casi a categoría universal y asentó un paradigma literario que sigue teniendo repercusiones en nuestros días. Sin embargo, existe un gran malentendido en la academia con respecto a la clasificación de los autores de esta generación literaria. A lo largo del tiempo, se han asociado al realismo mágico escritores que poco tienen que ver con esta técnica estilística y que han sido incluidos en esta categoría por el simple hecho de ser latinoamericanos y haber nacido en un contexto determinado. Así, en este apartado se pretende, a través de una revisión de la literatura, delimitar el concepto de «realismo mágico» para posteriormente poder considerarlo en nuestro análisis y establecer los parámetros que distinguen a otros escritores que no utilizaron sus técnicas.

No existe consenso en la academia que aporte una definición unánime del concepto «realismo mágico», hecho que bien refleja el carácter fantástico y surrealista del que se hacen eco todos los que hablan de él. El primero en utilizar este término fue el crítico alemán Franz Roh en 1925 para referirse a un sector de la pintura que mezclaba tendencias impresionistas y expresionistas (Carpentier, 1987). Así, podemos observar que el concepto surge por primera vez en el terreno artístico y no en el literario. Roh acuñó el término para designar a una serie de artistas que en sus cuadros utilizaban elementos completamente realistas pero que al observarlos creaban una sensación de extrañeza fantástica. En la descripción que hace Carpentier sobre lo que supuestamente Franz Roh consideraba realista-mágico en un cuadro, podría considerarse que el autor está realizando una caracterización de *Cien años de soledad*:

Poesía, soledad del hombre de las ciudades, acaso comunicabilidad, acaso sentimientos ocultos, cada cual encerrado en sí mismo, en su universo personal que no comunica con los demás, en una calle casi sin fecha, casi sin año, casi sin tiempo y sin atmósfera, desde luego. Ese es un caso que citaba Franz Roh típico de realismo mágico (Carpentier, 1987, p. 155).

En esta descripción pareciera que Carpentier está hablando de Macondo y la obra de García Márquez al referirse a un pueblo aislado sin situarlo en ningún tiempo ni lugar determinado donde sus habitantes están destinados a la soledad. Un ejemplo de cuadro mágicorealista según Roh sería *La bohémienne endormie* de Henri Rousseau (Carpentier, 1987), donde aparece una gitana durmiendo en un desierto con una guitarra y a su lado, un león pasivo que la husmea pero no la ataca. Se trata de un retrato realista e irreal al mismo tiempo, ya que constituye una situación extraordinaria. Es una escena muy realista y nada realista a la vez. Carpentier une esta concepción a lo que años antes Apollinaire había denominado «la belleza de lo real más allá de lo real»; es decir, la realidad oculta tras la realidad que contemplamos cada día (1987, p. 155). Esta corriente artística coincidió con el debilitamiento de la novela naturalista del siglo XIX y el surgimiento del surrealismo como categoría estética. Los surrealistas buscaban suscitar lo maravilloso mediante la representación de lo insólito. Así, se comenzaron a crear obras donde lo ilógico era el principal componente. Por tanto, estos movimientos surgen en una época de rechazo del realismo donde se buscan vías de escape de la vida cotidiana que abran la puerta a otros mundos extraordinarios.

En el campo de la literatura, el primero en utilizar el concepto realismo mágico en América Latina fue el venezolano Uslar Pietri (1948) para referirse a la consideración del hombre como misterio dentro de una negación poética de la realidad. Un año después de este, Carpentier (1949) introdujo en el prólogo de su novela *El reino de este mundo* el concepto de «lo real maravilloso», con el que designa a la realidad fantástica de América Latina. Según el cubano, «lo real maravilloso consiste en hallar lo maravilloso de ciertas realidades latinoamericanas existentes y no en fabricarlas» (Carpentier, 1987, p. 159). Sin embargo, no fue hasta 1955 cuando el crítico Ángel Flores publicó su artículo *Magical Realism in Spanish American Fiction* que el término comenzó a expandirse por el mundo académico.

Flores (1955) definió el realismo mágico como una mezcla de realidad y fantasía y situó el comienzo de esta corriente literaria en 1935, año de publicación de *Historia universal de la infamia* de Jorge Luis Borges. En oposición, Leal (1967) no concuerda con esta concepción ya que considera que lo que diferencia al realismo mágico del resto de corrientes literarias es el tema y no la forma como apuntaba Flores y por tanto, lo que une a las obras de este movimiento es su actitud ante la realidad, que es enigmática y misteriosa. Atendiendo a esto, podríamos defender que la fecha propuesta por Flores

como inicio del movimiento no es correcta ya que no debe confundirse realismo mágico con literatura fantástica como la de Borges o literatura onírica como la de Onetti. Como establece Leal, «el realismo mágico no desfigura la realidad ni crea mundos imaginados, como lo hacen los que escriben literatura fantástica o ciencia ficción; tampoco da importancia al análisis psicológico de los personajes [...] no pretende crear universos imaginarios» (1967, pp. 232-233). Sin embargo, siguiendo esta clasificación temática, Leal incluye dentro del realismo mágico a autores como Rómulo Gallegos o Julio Cortázar, lo que contradice su argumento (Camayd-Freixas, 1998).

Otro académico que teorizó sobre el realismo mágico fue Ángel Valbuena Briones (1969) quien unió este concepto al de lo real maravilloso y al de la literatura fantástica argentina, considerándolos términos similares. Así, este autor denomina mágicorealistas tanto las obras de Asturias y Carpentier como las de Borges y Cortázar. Por tanto, uno de los problemas principales es que en el mundo académico se han intentado asociar los conceptos de «realismo mágico» y «literatura fantástica», incluyendo así a autores de ambos géneros en una misma categoría literaria. Anderson Imbert (1977) criticó fuertemente estas visiones y estableció un continuo de tres categorías en el que diferenciaba lo verídico (realismo) de lo sobrenatural (literatura fantástica) y de lo extraño (realismo mágico). Por tanto, para nuestro análisis es importante diferenciar estos tres conceptos ya que en sus límites radican los problemas que han hecho a lo largo del tiempo confundir el realismo mágico y clasificar a autores que no hacen uso de sus técnicas en este movimiento.

No obstante, como hemos podido observar en la pluralidad de opiniones académicas, encontrar una definición unificada del término realismo mágico es algo complicado. Sin embargo, para tratar de delimitar el concepto y diferenciarlo del resto de corrientes literarias, en el presente trabajo consideraremos la definición de Seymour Menton, quien pasó gran parte de su vida estudiando este fenómeno:

El realismo mágico es la visión de la realidad diaria de un modo objetivo, estático y ultrapreciso, con la introducción poco enfática de algún elemento inesperado o improbable que crea un efecto raro o extraño que deja desconcertado, artudido o asombrado al observador en el museo o al lector en su butaca (Menton, 1998, p. 20).

Esta definición nos permite observar que el realismo mágico se ocupa de encontrar lo insólito dentro de la propia realidad y transformarlo en algo mundano, que

sin embargo sigue creando la sensación de extrañeza en el lector. «A diferencia de la literatura fantástica tradicional, donde no escasean la magia o los milagros, la característica esencial de su vertiente latinoamericana es la indiferencia ante lo extraordinario» (Volpi, 2009, p. 69). Es el «hacer real lo real más real que lo real» del que hablamos previamente. Así, el realismo mágico no busca crear otras realidades paralelas para buscar la evasión o mostrar el trasfondo psicológico de sus personajes como sí hacen la literatura fantástica y la psicológica, ni se centra en los hechos y acontecimientos de la realidad tal cual son como el realismo, sino que va más allá e intenta encontrar lo extraordinario en la realidad misma. Siguiendo este análisis, las obras de Asturias, Carpentier, García Márquez o Rulfo sí se encasillarían dentro de la etiqueta «realismo mágico», pero no lo harían las de Borges, Cortázar, Onetti o Vargas Llosa, que comúnmente también han sido adjudicadas a la categoría mágicorealista.

Es por esto que el concepto ha perjudicado la visión de América Latina; porque al otorgarle este movimiento literario a la realidad de la región hemos supuesto que el continente en sí oculta hechos extraordinarios. El realismo mágico como expresión de la identidad latinoamericana ha contribuido a la visión distorsionada que se tiene de la región. Un trabajo importante en relación a esto es el de Mignolo (1983), quien apunta que los términos «realismo mágico» y «real maravilloso» se utilizan para designar a un cierto tipo de literatura que busca descubrir la esencia de la «americanidad». Como establece Volpi (2007), el realismo mágico surgió como una respuesta a la gran obsesión presente entre los escritores de la región de resolver el enigma de qué significa ser latinoamericano. Sin embargo, otorgarle rasgos maravillosos a un concepto de identidad no ha hecho más que fomentar el mito iniciado ya en las primeras exploraciones europeas y potenciar aún más todo ese ideario tan criticado que coloca a América Latina como un mundo aparte de Occidente y deja al continente abandonado en su soledad.

5.2. El *Boom* y la identidad latinoamericana

Como anotación principal, es importante distinguir los conceptos «realismo mágico» y «*Boom* latinoamericano», puesto que en muchas ocasiones estos se han utilizado como términos intercambiables, lo que da lugar a caracterizaciones erróneas en el mundo académico. Por una parte, el realismo mágico es un movimiento literario

que, siguiendo la definición de Menton de la que hablábamos en la sección previa, busca lo insólito presente en una realidad objetiva, sirviéndose de distintas técnicas para plasmarlo. Sin embargo, por otra parte, el llamado *Boom* latinoamericano, en palabras de Fuentes (2011), hace referencia a una generación de escritores latinoamericanos cuyas novelas publicadas entre mediados de los cincuenta y mediados de los setenta les otorgaron gran éxito tanto en su propia región como en Europa. Por tanto, nos encontramos aquí ante la diferencia clave entre los dos conceptos: mientras que uno constituye una técnica narrativa, el otro se refiere a una generación de escritores, que pueden o no haber utilizado tal técnica en sus obras.

Sin embargo, definir el *Boom* tampoco es una tarea sencilla. Según Rama (2005), esta denominación, como onomatopeya de explosión, proviene del marketing moderno latinoamericano, donde se utiliza para referirse a un incremento brusco en las ventas de un producto. En el mundo académico, el primero en utilizar este término para referirse a un grupo de autores latinoamericanos fue Luis Harris, que en 1966 —un año antes de la salida al mercado de *Cien años de soledad*— publicó la primera edición de un libro titulado *Los nuestros*, donde agrupaba a diez escritores que habían comenzado a utilizar técnicas novedosas que se despuntaban de aquellas de la novela costumbrista: Asturias, Borges, Carpentier, Cortázar, Fuentes, García Márquez, Guimarães Rosa, Onetti, Rulfo y Vargas Llosa. Para Cortázar, era lamentable que se hubiera seleccionado una expresión en inglés para referirse a este momento tan glorioso de las letras latinoamericanas (González Bermejo, 1978).

A finales del siglo XIX y principios del XX, en América Latina el campo literario estaba dominado por el nacionalismo. Ejemplos de esa literatura son Domingo Sarmiento, José Hernández o Ricardo Güiraldes, cuyas obras pretenden describir los rasgos y paisajes propios de su nación. No obstante, pronto surgen nuevos escritores que pretenden desafiar los dogmas impuestos por la literatura costumbrista e influenciados por las tendencias internacionales y sobre todo por Faulkner, comienzan a publicar obras que se alejan del nacionalismo y de la literatura gauchesca. Al comienzo, estos autores fueron fuertemente reprobados por las críticas de sus países ya que se les consideraba herejes que habían sucumbido a la contaminación extranjera (Volpi, 2009). Algunas de las primeras obras que se comenzaron a despegar de la tradición fueron *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal —que aún guarda ciertos elementos costumbristas— o *El jardín de los senderos que se bifurcan* de Jorge Luis Borges. Para

Fuentes (2011), Borges fue el principal responsable de la ruptura con el realismo nacionalista y de la creación de la nueva novela latinoamericana.

Sumándose al argentino, otros autores como Carpentiner, Onetti, Reyes o Rulfo, introdujeron nuevas técnicas narrativas procedentes de la literatura europea y estadounidense y asentaron un nuevo hacer literario en la región. A estos se unirían posteriormente Cortázar, Fuentes, García Márquez y Vargas Llosa, quienes pasarían a convertirse en auténticos representantes de América Latina. Como apunta Volpi (2009), paradójicamente al tratar de huir de los estigmas del costumbrismo, los miembros del *Boom* fundaron un nuevo tipo de nacionalismo, esta vez latinoamericano. De esta manera, se creó una especie de comunidad intelectual en cuyo centro se intentó reconocer la esencia de la identidad latinoamericana. Para Cortázar, el *Boom* era «la más extraordinaria toma de conciencia del pueblo latinoamericano de una parte de su propia identidad» (como se cita en Rama, 2005, p. 169). El argentino defendía que el escritor latinoamericano tenía la responsabilidad de plasmar la realidad de la región y que la literatura se había transformado en una búsqueda de las raíces y de la verdadera realidad latinoamericana (Cortázar, 2015).

Al igual que sucede con el realismo mágico, no existe una definición unificada en la academia que defina el concepto «*Boom* latinoamericano». Una de las concepciones más extendidas es la de Donoso (1972), quien lo considera una casualidad que hizo que durante un periodo determinado aparecieran en América Latina casi simultáneamente un gran número de novelas notables de autores aún jóvenes (Fuentes y Vargas Llosa) y de otros más experimentados (Cortázar, Onetti o Sábato). Por su parte, Vargas Llosa, señala que el *Boom* es un conjunto de escritores a los que nadie sabe identificar exactamente que recibieron casi al mismo tiempo cierta difusión y reconocimiento por parte del público y la crítica (citado en Rama, 2005). No obstante, el autor peruano difiere con la percepción de Cortázar y sostiene que los escritores del *Boom* no están vinculados por un ideario estético, político o moral.

Por otra parte, para los detractores de este movimiento literario, el *Boom* fue más una revolución editorial y publicitaria que un florecimiento creativo como tal (Harris, 1969). Así, existen dos posturas opuestas entre las que se encuentran, por una parte, los que consideran a este movimiento uno de los momentos más álgidos y brillantes de las letras latinoamericanas y, por otra, los que lo observan como un fenómeno de mercado.

Otro de los involucrados que dio su opinión al respecto fue Carpentier (1978), quien consideraba que el *Boom* nunca existió y que fue una invención de los editores con fines publicitarios.

Pero, ¿quiénes son entonces los integrantes del famoso *Boom* latinoamericano? Vargas Llosa declaró que «cada uno tiene su propia lista» (citado en Rama, 2005, p. 183) y, como hemos podido comprobar en la diversidad de opiniones sobre su definición, existe una multiplicidad de criterios diferentes que establecen sus propias clasificaciones. Así, los hay que consideran que fue Borges quien inició el *Boom* y lo incluyen en el movimiento junto a otros como Carpentier, Onetti o Rulfo, mientras que otros consideran a estos como los antecedentes. Y, ¿qué pasa con otros autores como Benedetti, Bioy Casares, Lezama Lima, Roa Bastos o Sábato? —por citar solo a algunos—. Las combinaciones son infinitas e incluso nosotros podríamos elaborar nuestra propia lista, pero ese no es el tema que ocupa al presente trabajo. En lo que sí parece haber consenso es en quiénes son sus cuatro miembros más representativos: Cortázar, Fuentes, García Márquez y Vargas Llosa.

Rama (2005) sugiere que cada selección partiría en principio de la lista de escritores *best sellers* de América Latina, y de ahí cada cual seleccionaría sus propios criterios. Este autor también establece tres parámetros para fijar las clasificaciones. El primero atiende a una división de géneros literarios que expulsa del *Boom* todo aquello que no sea narrativa. Esto explicaría la ausencia en algunas clasificaciones de autores como Pablo Neruda u Octavio Paz. El segundo es un parámetro cuantitativo que acepta solo a aquellos con un gran número de ventas, dejando a un lado el aspecto estilístico. Por último, la tercera articulación sería de tipo cualitativo, atendiendo al estilo y a la técnica de cada autor. Este último parámetro es muy subjetivo ya que cada quien posee sus propios criterios para determinar la calidad de una obra.

Los hay quienes también diferencian entre «el *Boom*» y la «nueva novela latinoamericana». Brushwood (1975) considera que ambos términos hacen referencia a dos aspectos diferentes de un mismo fenómeno: la madurez de la ficción en América Latina. Para este autor, mientras que la nueva novela data de finales de los 40 con nuevas técnicas que reafirman la ficción, el *Boom* refleja un interés sin precedentes por la literatura latinoamericana y un aumento espectacular en el número de novelas de calidad producidas en la región en la década de los 60 (Brushwood, 1975).

Terminología aparte, lo que parece cierto es que desde la década de los 40, en América Latina aparece un nuevo tipo de literatura que se desliga del pasado y alcanza su punto culminante en los 60 con el reconocimiento internacional de varios autores de la región. Por otra parte, al igual que no es sencillo establecer una fecha de inicio de este fenómeno tampoco lo es fijar la de cierre, aunque algunos académicos han señalado el año 1972 (Rama, 2005).

Ya a finales de los 70 surge una nueva generación de escritores bautizada como *Postboom* que incorpora nuevas técnicas narrativas menos complejas que las de sus antecesores. Autores como Isabel Allende, Elena Poniatowska o Antonio Skármeta pertenecen a este movimiento. En oposición al *Postboom*, en la década de los 80 aparecen nuevos grupos de escritores latinoamericanos —el *Crack* mexicano, *McOndo*— que pretenden romper con el realismo mágico y con los dogmas que establecían las características que debía tener un escritor latinoamericano. Frente al *Postboom*, que consideraban como un intento fallido de continuación del realismo mágico, estos grupos persiguen la libertad creativa que permita a los escritores latinoamericanos escribir sobre cualquier tema.

Estos autores ya no están interesados en encontrar una identidad latinoamericana y sus historias pueden desarrollarse tanto dentro como fuera del continente. Sus obras perdieron el tono militante y politizado del pasado y no pretenden construir una comunidad intelectual que porte la bandera de la región. «En vez de presentarse como inventores de América Latina, contribuyen a descifrarla y desarmarla» (Volpi, 2009, p. 170). Volpi, miembro del *Crack*, narra cómo ellos mismos desconocen qué significa ser un escritor latinoamericano y cómo en varias ocasiones han intentado sin éxito alguno descifrar los rasgos comunes de esta nueva generación literaria; esos que los diferencian del *Boom* y de los escritores de otras regiones. Para Volpi, Roberto Bolaño fue «el último escritor latinoamericano» tanto en el sentido literario como político del término (Volpi, 2009). Después de él, nadie volvió a interesarse por escribir sobre una esencia latinoamericana.

Así, como se ha podido observar, el *Boom* latinoamericano es un concepto confuso que no goza de una definición legitimada en la academia y cuyos miembros aún nadie ha sabido delimitar con exactitud. Sin embargo, lo que queda esclarecido es que en torno a ese grupo de escritores —sean quienes sean— se intentó construir el carácter

de una identidad latinoamericana. Las posteriores generaciones de escritores, cansados de estigmas y estereotipos, se rebelaron contra una forma de escribir que parecía ser la única válida en América Latina.

6. ANÁLISIS Y DISCUSIÓN

En las secciones anteriores se ha mencionado que la literatura realista, la fantástica, la onírica y el realismo mágico son términos diferentes y que, sin embargo, cuando se habla de literatura latinoamericana, en muchas ocasiones estos conceptos se confunden y autores de unos y otros movimientos se entremezclan y se clasifican incorrectamente. Es cierto que todas estas corrientes literarias guardan elementos y aspectos en común y que muchas obras pueden presentar a la vez características de unas y de otras, lo que, sumado a la falta de una definición unánime que establezca las características y parámetros propios del realismo mágico, torna en ocasiones difícil la delimitación de cada concepto. Así, la complejidad de este análisis radica principalmente en la carencia de tipologías explicativas que establezcan las características y parámetros específicos del realismo mágico.

Con el presente análisis se busca demostrar que en América Latina existen grandes obras literarias más allá del realismo mágico cuyos autores han sido erróneamente vinculados a él o no han recibido el reconocimiento que se merecían. A través de la revisión de *Conversación en La Catedral* de Mario Vargas Llosa y *La vida breve* de Juan Carlos Onetti, se pretende reflejar que estas dos novelas cumbre de la literatura latinoamericana se encuentran lejos de pertenecer al credo mágicorealista y que, a través de diferentes técnicas, plasman cada una a su manera la esencia de la región. El primero, un peruano desilusionado con la Revolución Cubana y con la situación de su país, al que en este trabajo catalogaremos como realista. El segundo, un uruguayo tan gris y melancólico como el Río de la Plata, cuyas obras podrían considerarse como literatura psicológica. Al no contar con un marco definitorio claro que nos otorgue los principales rasgos del realismo mágico, para realizar nuestro análisis nos guiaremos por la definición de Menton expuesta en el marco teórico que establece que el parámetro definitorio entre el realismo mágico y el resto de corrientes literarias es la indiferencia ante lo insólito.

6.1. El realismo en Vargas Llosa

Ya sea por su posición como miembro por excelencia del *Boom* o por pertenecer como tantos otros escritores latinoamericanos a una generación novelística determinada, a menudo Vargas Llosa ha sido erróneamente catalogado bajo la etiqueta del realismo mágico. Sin embargo, la literatura del escritor peruano está lejos de presentar rasgos típicamente mágicorrealistas ya que sus obras tienden a acercarse, como establece Oviedo (1982), a un realismo urbano o neorrealismo. Es importante entender que el realismo mágico no se opone al realismo y que no son movimientos contrarios ya que el primero se inspira en el segundo para buscar su fuentes de creación (Parkinson & Faris, 1995). Es decir, los escritores del realismo mágico parten de una situación realista que resulta usual ante cualquier ojo para dotarla después de rasgos extraños que pretenden tornar lo extraordinario en algo común y dejar al lector con una sensación de extrañeza. Así, en una misma escena se mezclan elementos comunes y fantásticos que hacen dudar sobre lo que es real y lo que no. Sin embargo, en la narrativa de Vargas Llosa no se atisban este tipo de elementos.

Vargas Llosa se sirve de la realidad social que lo rodea para contar sus historias, en las que refleja con nombres propios de lugares y personas su perspectiva de los sucesos. A pesar de que sus obras son ficciones, estas se crean a partir de una base real en la que el autor se apoya para fundar después su narración. Él mismo llegó a clasificarse como realista en la Feria Internacional del Libro (FIL) de Guadalajara de 2013: «Creo que si hay una razón por la que se me podría llamar un escritor realista es porque creo que nunca, jamás, alguna historia ha nacido en mí de la pura imaginación, de la pura fantasía» (citado en EFE, 2013). Así, en sus obras el peruano muestra su preocupación por la realidad social del Perú y de América Latina, mientras que el realismo mágico busca la concreción del mito. Por esto, a Vargas Llosa se le conoce en la academia como el *Flaubert du Pérou* (Bensoussan, 1988, p. 57).

No obstante, el realismo de Vargas Llosa es un realismo especial, ya que el autor no solo se limita a documentar los hechos de la realidad sino que a través de la utilización de técnicas innovadoras se compromete con la narración y ofrece una visión crítica de las problemáticas que atañen a su país y a la región. Así, el peruano encarna la figura del escritor comprometido cuya literatura además de entretener también desempeña una labor social. De la misma manera, por estas razones se le clasificó como perteneciente al

neorrealismo, ya que mezcla las pautas del realismo formal con las técnicas novedosas de la novela moderna. Así, Vargas Llosa no puede considerarse como representante del realismo mágico ya que este autor parte de lo verídico para desarrollar sus obras y no hace uso de lo extraño para despertar la confusión en el lector:

Estimulado por las ideas de Jean-Paul Sartre, que fue uno de los influjos más decisivos en sus comienzos de escritor, quería dar testimonio del mundo concreto peruano y se comportó como un escritor cabalmente realista. Esto significaba que, al escribir ficciones, no quería que los lectores olvidasen que lo que él imaginaba se apoyaba en firmes bases reales, que podían llegar a lo minucioso, usando nombres de calles, lugares y barrios en los que se afincaban sus historias (Oviedo, 2012, p. 36).

6.1.a. Conversación en *La Catedral* y la «literatura difícil»

«¿En qué momento se había jodido el Perú?» (Vargas Llosa, 1981, p. 13). Esa era la pregunta que se hacía a sí mismo Zavalita en las primeras páginas de *Conversación en La Catedral*², la novela que Vargas Llosa llegó a confesar que salvaría del fuego si tuviera que elegir una entre todas sus obras³. «El Perú jodido, piensa, Carlitos jodido, todos jodidos» (p. 13), continúa el texto. ¿Y cómo se sentía Vargas Llosa en ese Perú de los 60? ¿También *jodido*? La lectura de la novela arroja tintes pesimistas al lector desde su comienzo, ya que todo el texto está impregnado de un clima desesperanzador y de desencanto con el país que quizá representa el que respiraba el propio autor al escribir su obra. «Estaba bien, Carlitos, uno se defendía del Perú como podía» (p. 14), prosigue Zavalita. Y quizá fue la literatura la herramienta que utilizó Vargas Llosa para defenderse del Perú.

Conversación en La Catedral es una novela total; en su estructura queda representada la totalidad de la realidad. En esta obra nos encontramos ante una realidad abrumadora y múltiple, que se desliga y concibe nuevas realidades que están a su vez conectadas entre sí. En su estructura abundan los saltos temporales, los cambios de narrador y los *flashbacks*. El argumento en sí representa un enorme rompecabezas para el lector ya que la clave de la obra radica en su fragmentación: el texto agrupa diferentes historias presentadas a modo de diálogo que se van alternando entre sí sin ningún inciso ni pausa previa, lo que despierta confusión y desconcierto en el lector. Con esta novela,

² La edición utilizada en este trabajo es la de Seix Barral, Barcelona, 1981.

³ El autor añade esta revelación en el prólogo de la edición de Alfaguara de 1998.

Vargas Llosa pretendía reflejar los efectos que tuvo el régimen del general Manuel Odría en todo el conjunto de la sociedad peruana sin importar la clase social.

El eje vertebrador de la historia es una conversación de cuatro horas que tiene lugar en el bar La Catedral entre Santiago Zavala (Zavalita), joven de clase alta cuya vida da un vuelco durante la dictadura, y Ambrosio, el ex chófer de su familia. Lo curioso es que esta conversación, que es a la vez el comienzo y el final de la novela, se ve constantemente interrumpida por otras conversaciones de personajes distintos que están unidos entre sí por algún vínculo y que aparecen y desaparecen durante todo el hilo conductor de la novela. Así, la conversación entre Zavalita y Ambrosio puede interrumpirse por la voz de otro narrador que cuenta su historia y que, a su vez, evoca a otro personaje que cuenta la suya propia, y así sucesivamente aparecen y desaparecen diferentes conversaciones que saltan en tiempo y espacio y que siempre regresan al diálogo inicial en La Catedral.

Nos encontramos así ante la paradoja de una novela que pretende reflejar la totalidad de la realidad a través de la fragmentación. El propio Vargas Llosa declaró haber creado esta confusión a propósito: «No me importó que eso pudiera crear confusión en el lector. Al contrario, yo pensé que esa confusión era necesaria para que la historia fuera creíble» (2017, p. 69). Esta vocación realista y totalizadora del peruano recibe influjos de Balzac, cuya influencia puede constatarse ya desde la cita del epígrafe⁴. La fragmentación como técnica narrativa requiere de un gran esfuerzo intelectual por parte del lector y le exige un gran nivel de concentración e implicación en la historia para ser capaz de seguir el hilo argumental y las claves literarias. Por eso, Gallo (2017) clasifica esta novela en la categoría de «literatura difícil», ya que está dirigida a un público que esté dispuesto a emplear una inversión considerable en términos de tiempo, energía mental y concentración. Esta es una de las características que, además de hacer especial a la novela, la alejan del realismo mágico. Con este método, el autor pretende reflejar la realidad histórica peruana y mostrar cómo la dictadura nubló la vida de sus ciudadanos sin importar la clase social a la que pertenecieran. La corrupción hace que las aspiraciones de los personajes se desvanezcan y se hundan en una atmósfera de pesimismo y desilusión que los sume en el fracaso y el ostracismo.

⁴ «Il faut avoir fouillé toute la vie sociale pour être un vrai romancier, vu que le roman est l'histoire privée des nations.» Balzac (Petites misères de la Vie Conjugale.)

El Perú de esos años poco tiene de fantástico. *Conversación en La Catedral* no pretende estructurar la realidad para configurar una ciudad exótica dentro de un Perú utópico. En esta historia no encontramos ninguna connotación irreal que cree confusión ante la llegada de lo insólito como sí sucede en el realismo mágico. A través de la observación de la realidad peruana, Vargas Llosa nos ofrece una novela dialogada donde la confusión que generan los cambios de tiempo y lugar y la aparición y desaparición de personajes es el factor que nos acerca a una realidad sofocante. «La dificultad no nace de una voluntad puramente artística sino de la necesidad de representar una realidad complicada, una vida complicada, un mundo complicado» (Vargas Llosa & Gallo, 2017, p. 71). La complejidad de la realidad es lo que lleva al autor a seleccionar una técnica narrativa igualmente compleja para representarla. Así, Vargas Llosa se convierte en el dueño de una realidad que va más allá de la historia. Se trata de una combinación de realidades objetivas y subjetivas, así como físicas y psicológicas, representadas a través de una fragmentación dialogada presente en todos los niveles de la narración como puede observarse en el siguiente fragmento:

—Llegas tarde para no comer con nosotros, y cuando nos haces el honor no abres la boca —dijo la señora Zoila—. ¿Te han cortado la lengua en San Marcos?

—Habló contra Odría y contra los comunistas —dijo Jacobo—. ¿Aprista, no creen?

—Se hace el mudo para dárselas de interesante —dijo el Chispas—. Los genios no pierden su tiempo hablando con ignorantes, ¿no es cierto supersabio?

—¿Cuántos niños tiene la niña Teté? —dice Ambrosio—. ¿Y usted cuántos, niño?

—Más bien trozkista, porque habló bien de Lechín —dijo Aída—. ¿No dicen que Lechín es trozkista?

—La Teté dos, yo ninguno —dice Santiago—. No quería ser papá, pero tal vez me decida un día de estos. Al paso que vamos, qué más da.

(Vargas Llosa, 1981, p. 112)

En este pasaje pueden distinguirse tres tipos de situaciones distintas. Por una parte, presenciamos una reunión familiar en casa de los Zavala, donde la señora Zoila recrimina a su hijo Santiago no participar de la charla y hace una alusión a la San Marcos, la universidad a la que este acude. Esta referencia evoca directamente otra conversación que tiene lugar efectivamente en esa facultad entre su hijo, Aída y Jacobo, compañeros de clase y de revolución. Al mismo tiempo, nos encontramos con una

sección de la conversación central o eje vertebrador de la novela entre Zavalita y Ambrosio, donde el ex chófer le pregunta al joven si él y su hermana han tenido hijos. La unión de estas tres conversaciones no es casualidad; todas están conectadas por algún elemento en común ya sea una idea, un personaje o un lugar. Oviedo (1977) califica a esta técnica de diálogos superpuestos como «diálogos telescópicos». Este método va unido al de los «vasos comunicantes», que el propio Vargas Llosa definió como «la fusión en una unidad narrativa de situaciones o datos que ocurren en tiempo y/o espacio diferentes, o que son de naturaleza distinta, para que esas unidades se enriquezcan mutuamente, fundiéndose en una nueva realidad» (citado en Bobes, 1992, p. 233).

Algo importante es también el uso de los tiempos verbales, ya que como podemos comprobar, en la conversación entre Ambrosio y Zavalita se utiliza el presente en las acotaciones mientras que las otras dos realidades se narran en pretérito perfecto simple. El uso del presente en la conversación central nos da sensación de proximidad y de participación. Con el empleo de este tiempo verbal sentimos la realidad; nos sentimos partícipes de esa conversación y respiramos el clima asfixiante de ese Perú. Cada vez que aparece el presente volvemos a La Catedral y al diálogo vertebrador de la novela, que no está reproducido íntegramente sino fragmentado en secciones que van haciendo su aparición según el contexto. De alguna manera, toda situación nos vuelve a llevar en algún momento a La Catedral y es que, como la novela misma, todo empieza y todo acaba en ese bar.

El simbolismo escondido detrás de ese espacio es también un rasgo típicamente realista. En la novela se describe a este bar como un local de techos altos cuya puerta de entrada parece la de un templo religioso, rasgos por los que se le otorgó su nombre. Sin embargo, más allá de su parecido físico con una iglesia, La Catedral es el lugar donde Zavalita acude para encontrar una verdad que le otorgue la salvación, y donde intercambia secretos con Ambrosio como si ambos personajes se encontraran en un confesionario. Sin embargo, por otra parte, esta imagen contrasta con la de un local lúgubre donde imperan el pecado y los placeres banales, lo que podría reflejar la hipocresía de ciertos sectores de la sociedad peruana que renuncian a sus principios para sucumbir ante la corrupción y conseguir así beneficios.

En el pasaje expuesto, la presencia de Zavalita en las tres conversaciones es el factor común que sirve de vínculo, como también lo es la alusión a la San Marcos que nos lleva directamente a una conversación en sus aulas. De la misma manera, también funciona como nexo la metáfora que comienza con la intervención del Chispas, el hermano de Santiago, quien dice que este no pierde su tiempo hablando con ignorantes porque es un «supersabio» y con esta anécdota nos lleva a La Catedral, donde años más tarde Zavalita, tras fracasar como estudiante de Derecho, como revolucionario y como escritor, conversa sobre su vida con el ex chófer de su familia, un «cholo»⁵ sin estudios. Nótese aquí la ironía del asunto.

Así, Vargas Llosa cuenta una historia fragmentada que se va fraccionando a sí misma con el correr de las páginas y que abarca diferentes realidades que son a su vez partes de una realidad totalizadora. Si esta historia se hubiera narrado en orden cronológico, las páginas de la novela se habrían multiplicado en términos estratosféricos —y eso que la obra en sí es ya bastante larga— y no se habría conseguido acercar al lector esa sensación de realidad tan abrumadora. Como defiende el propio Vargas Llosa, «el tiempo aquí es una construcción artificial de hechos realistas» (2017, p. 77).

Con esta técnica el autor refleja la realidad abrumadora de la región. Una realidad exasperante y sórdida que poco tiene de mágica. Véase aquí otro rasgo realista: la literatura se utiliza con una función social. El autor se sirve de la ficción para mostrar una visión de una situación histórica del Perú. No pretende crear situaciones insólitas dentro de la propia realidad ni introducir elementos sorprendentes que dejen desconcertado al lector sin saber diferenciar lo real de lo que no lo es, sino que busca contar un relato inventado a través de un hecho histórico para reflejar la realidad que vivió el país durante la dictadura. En la obra no hay elementos extraños que sumerjan al lector en un clima de asombro ante lo maravilloso ni encontramos situaciones exóticas que se alejen de lo mundano.

Es cierto que la técnica utilizada para relatar su historia puede crear caos y confusión en la mente del lector, pero lo que el autor pretende es justo eso: establecer una nube en la mente de su público que haga que sean ellos mismos los que descifren la

⁵ «Cholo» es un término del español peruano muy empleado en toda la novela y cuyo significado varía dependiendo del contexto en el que se utiliza. Su significado original es «mestizo» y puede utilizarse de manera peyorativa pero también para referirse cariñosamente a alguien. En *Conversación en Princeton*, Vargas Llosa relata las dificultades que tuvo el traductor de *Conversación en La Catedral* para traducir este término al inglés.

trama de ese rompecabezas. Sin embargo, esa confusión no proviene de la aparición de un elemento excéntrico en la trama de la historia que nos haga cuestionar la realidad de la acción sino que está presente como clave narrativa para hacernos aún más partícipes de la realidad. La diferencia clave entre el realismo mágico de obras como *Cien años de soledad* o *Pedro Páramo* y el realismo literario de *Conversación en La Catedral* se encuentra justamente en la confusión. Mientras que en las primeras, esta se usa para introducir un mundo excéntrico y alejar al lector de lo cotidiano, en *Conversación* está presente para hacerle sentir aún más esa realidad asfixiante que se vivía en el Perú durante los años de la dictadura.

Por otra parte, lo que diferencia a esta obra de la típica novela del dictador latinoamericana como *Yo, el Supremo* de Roa Bastos, *El otoño del patriarca* de García Márquez o *La fiesta del chivo* del propio Vargas Llosa —que se sigue diferenciando del resto por evitar simbolismos y referirse directamente a un personaje con nombre y apellidos— es que se obvia la figura del dictador; su presencia se elude y no aparece como tal en ningún pasaje de la novela. El tema central de la obra no es la imagen del caudillo sino las consecuencias que la gestión de este tiene sobre la población en todas las esferas. Se exponen las historias superpuestas de diferentes personajes a los que la corrupción y la represión política de la dictadura ha afectado de una u otra manera. Se trata de una ficción política y aquí es muy importante el término ficción. La escritura de Vargas Llosa es una escritura realista, pero perteneciente a un realismo literario sin el cual no habría novela. *Conversación en La Catedral* describe la problemática de una realidad pero transfigurándola y añadiéndole elementos propios que la deshacen y rehacen y dan lugar a una realidad nueva propiedad del autor. Así, el escritor se convierte en genio creador de un mundo literario desarrollado a partir de hechos reales que se configuran en un tiempo y forma diferentes. Esa transformación de la realidad se consigue a través de la ficción.

La versión literaria de la realidad siempre la trasciende, porque nunca es una mera descripción fotográfica de lo que se vive. La buena literatura añade algo más a la realidad, pero respetando ese contrato secreto entre el lector y el autor: «Tú vas a intentar la historia que quieres que yo crea a partir el mundo en que vivimos» (Vargas Llosa, 2017, pp. 110-111).

Esta percepción recuerda a la visión realista de Flaubert quien compara al escritor con un Dios creador: «*L'artiste doit être dans son œuvre comme Dieu dans la*

création, invisible et tout-puissant; qu'on le sent partout, mais qu'on ne le voie pas»⁶. Es decir, el autor tiene la capacidad de crear realidades rehechas según su voluntad partiendo de una realidad ya existente a la que añade nuevos elementos, como sucede en *Conversación*. Sin embargo, el elemento definitorio que nos hace calificar esta novela como realista y no bajo el paraguas del realismo mágico es el hecho de que los elementos añadidos siguen siendo ordinarios; es decir, no aparecen componentes fantásticos dentro de la realidad objetiva que originen un clima de confusión como Menton establece en su definición. Estos elementos agregados deben ser analizados con cautela a la hora de la lectura ya que el autor puede utilizarlos para ofrecer su propia visión de la realidad.

Por esto, Flaubert defendía la visión del autor como un Dios creador; una figura invisible pero omnipresente que moldea las situaciones para hacernos creer su versión de los hechos. Vargas Llosa enmascara sus opiniones a través de una red de indagaciones con las que nos hace interpretar inconscientemente que la situación del Perú es la que genera esa frustración en su población. Se trata en cierta manera de la tesis de Sartre (1951) sobre la literatura comprometida, que establece que el escritor comprometido tiene el deber no solo de revelar la realidad sino también de transformarla y de ofrecer mediante su obra una visión crítica al lector que le ayude a entender la realidad del momento que le rodea. La obra tiene así una labor social que pretende ilustrar sobre la realidad —no mágica— de la región.

En este sentido, la presencia de un narrador omnisciente pero invisible es una pieza clave para conseguir esa vocación totalizadora. Vargas Llosa está presente durante toda la novela sin ser visto a través de un narrador heterodiegético que no participa de la historia que cuenta (Meyer-Minnemann, 1984) y que presta su voz a los personajes para que expresen ellos mismos su visión del mundo. Sin embargo, a través de diferentes técnicas narrativas como los vasos comunicantes, que dan la sensación de un narrador pasivo e imparcial que no emite juicios de valor, el influjo del autor nos acompaña durante toda la novela. Es el narrador el que decide qué segmentos de conversación elegir y qué otras situaciones evocar para seguir desarrollando la trama de la novela. Nos hace creer que no está pero en realidad es el personaje más importante. Así, se crea

⁶ Esta cita se encuentra en una carta a Mademoiselle Leroyer de Chantepie fechada el 18 de marzo de 1857 en *Correspondance*, 1980. Vol. II, Juillet 1851-décembre 1858, p. 691. Paris: Gallimard.

una ilusión de objetividad cuando en realidad la obra en sí es una realidad subjetiva creada por el autor.

Otro de los elementos clave de la novela son las detalladas y minuciosas descripciones que desempeñan un papel fundamental para potenciar la representación de la problemática social peruana: «Un gran cachón rodeado de un muro gris de adobes color caca —el color de Lima, piensa, el color del Perú» (Vargas Llosa, 1981, p. 19), «En mangas de camisa, con anteojos, calvo, un hombre dormita en un escritorio lleno de papeles (...)» (p. 19), «Tierra removida, hierbajos, excrementos, chacras pestilentes» (p. 20). Todas estas descripciones denotan un ambiente hostil y decadente con el que Vargas Llosa pretende reflejar la situación que atravesaban los peruanos durante los años de la dictadura. Esta técnica no solo sirve para reflejarnos una sórdida realidad exterior sino también una mucho más profunda y psicológica que refleja cómo el afán de poder y la corrupción afectaron a todas las esferas sociales. Tales descripciones profundizan el entendimiento de la realidad y limitan la necesidad de imaginar. Se trata de un lenguaje altamente gráfico y pulido que procura plasmar el ambiente opresivo y angustioso de la sociedad:

Huele a sudor, ají y cebolla, a orines y basura acumulada, a rugidos y motores y bocinazos, y llega a los oídos deformada y espesa. Rostros chamuscados, pómulos salientes, ojos adormecidos por la rutina o la indolencia vagabundean entre las mesas, forman racimos junto al mostrador, obstruyen la entrada (p. 25).

En oposición a la complejidad de la estructura, el lenguaje es mucho más simple y funcional, quizá para acompañar la oralidad de la obra y no perturbar la trama. Esa dificultad que trae de serie la novela también se reflejó en su proceso de creación, ya que el propio Vargas Llosa ha confesado que fue su obra más complicada de escribir. «De todas las novelas que he escrito, *Conversación en La Catedral* es probablemente la que más trabajo me costó» (2017, p. 69). Esto refleja que el proceso creativo de la obra fue arduo y complejo y que el autor quiso que el lector también sintiese todo ese desorden y desorientación ya que sería lo que finalmente le acercaría a la realidad. Así, se podría establecer cierto paralelismo entre esa estructura difusa llena de caos y desorden aparentemente desconectado y los sentimientos de los ciudadanos peruanos de todas las clases sociales. Es decir, la estructura de la novela es el reflejo de la sensación de frustración y desconcierto de la sociedad peruana de esa época en la que, sin

distinciones de clases sociales, todos sentían un desasosiego que los impedía cumplir con sus aspiraciones. Existe así en la novela una conexión entre técnica y mensaje.

Además, la configuración espacio-temporal de la obra es otro aspecto que la aleja del realismo mágico. El hecho de que la novela esté enmarcada en una época determinada y en un lugar específico torna la trama en algo más cercano para el lector. No importa que no hayamos vivido la década de los 50 o que no hayamos visitado nunca el Perú; el hecho de que el argumento se desarrolle en un lugar real dentro de una temporalidad histórica nos acerca a él, lo hace más palpable y le resta exotismo. La historia no tiene lugar en una ciudad imaginaria de plataneros y especies singulares donde habitan niños barrigones con cola de cerdo y jóvenes que sufren fiebres de insomnio. Situamos la trama en la Lima de los 50, lo que nos da un escenario concreto y nos despoja de la necesidad de imaginar. Claramente nos crearemos nuestras propias imágenes mentales de lugares y personajes, pero sujetos a un parámetro ya prefijado por el autor, que guía nuestro subconsciente de la mano de los diálogos telescópicos y el narrador heterodiegético.

Este análisis refleja que en *Conversación en La Catedral* no hay realismo mágico, solo una realidad exasperante de la que se quiere hacer partícipe al lector. No hay realismo mágico porque no hay magia; solo hay barbarie. La novela muestra un mundo inmoral y corrompido donde no hay esperanza para sus habitantes, no por la aparición de un elemento insólito, sino por los achaques de la propia realidad. El afán de poder, la corrupción de la clase política, los conflictos de intereses, la depravación sexual... todos son elementos reales que no necesitan ninguna característica fantástica para causar estragos entre la población. El argumento en sí de la obra es la propia realidad del Perú; una realidad que poco tiene de mágica.

Nos encontramos así con que una de las obras más representativas de uno de los miembros más característicos del *Boom* no es mágicorealista, pues lo único que encontramos es realidad, pero no magia. *Conversación en La Catedral* es la representación de lo *jodido* que un peruano sentía al Perú hace 50 años; una sensación que también podría tener cualquier peruano de hoy en día ante la situación de un país donde la compra de votos ha obligado a renunciar a su presidente. Vargas Llosa se limitó a plasmar la percepción que él tenía sobre la realidad de su país sin atribuirle las consecuencias de su fracaso a ningún elemento mágico. Lo que *jodió* al Perú según esta

obra podría estar presente en cualquier país de la región y la literatura sirvió para plasmarlo. «Hasta la lluvia está jodida en este país» (Vargas Llosa, 1981, p. 16), pensaba Zavalita. Y quizá, con esta obra, Vargas Llosa le intentó mostrar al mundo que él también lo pensaba.

6.2. La literatura onírica de Onetti

Juan Carlos Onetti fue uno de los primeros escritores junto a Borges en desafiar a la tradición y huir de la literatura costumbrista y criolla que dominaba el panorama literario latinoamericano de principios del siglo XX. Las obras de Onetti muestran un mundo pesadoso y gris que ahoga a los personajes y les obliga a evadirse con la creación de mundos paralelos a los que escapar cuando no pueden más. Se trata de un tipo de literatura psicológica en la que el análisis de sentimientos y sensaciones desempeña un papel primordial. Onetti era un individuo terriblemente introvertido y pesimista que se refugió toda su vida en la lectura, y así, su estado de ánimo está plasmado también en sus obras. Su primera novela, *El Pozo*, publicada en 1939, supuso un despertar de la literatura folclórica y el inicio de una nueva estética literaria que daría paso a la nueva novela latinoamericana.

Por esto, muchos autores consideran a Onetti como el introductor de la novela moderna en América Latina. Esta obra de estética psíquica guarda cierta afinidad con el estilo del existencialismo francés de Camus y Sartre, algo notable teniendo en cuenta que en el año en que Onetti escribió esta novela aún no conocía las obras de estos autores. «Yo soy un hombre solitario que fuma en un sitio cualquiera de la ciudad» (Onetti, 1979, p. 60). No sabemos si cuando escribió estas líneas finales de *El Pozo*, Onetti estaba describiendo a su protagonista, Eladio Linacero, o si, por el contrario, también se estaba describiendo a sí mismo. Así, la obra de este autor podría clasificarse como literatura onírica, ya que sus novelas muestran el trasfondo psicológico de sus personajes, quienes en un intento de escapar de la soledad y la angustia existencial crean sus propios universos.

Sin embargo, en los que se diferencian los mundos de Onetti del realismo mágico es que estos, a pesar de ser ficticios, no son insólitos. Rama lo considera como el autor donde «más y mejor que en otros se nos manifiesta un entendimiento de la

realidad, a partir de la suya propia y de la social de su tiempo, que se articula en formas artísticas precisas que son su consecuencia literaria nítida» (1969, p. 53). Onetti rechaza los elementos sobrenaturales y se centra en la creación de mundos literarios que mantienen características reales. El misterio onettiano se diferencia del realismo mágico en su carencia de elementos maravillosos. Por tanto, el escritor uruguayo, uno de los grandes introductores de un nuevo hacer literario en Latinoamérica, no sigue los patrones del realismo mágico.

Una de las claves de la escritura del uruguayo es que su obra podría ser entendida como un todo donde diferentes novelas comparten personajes y escenarios que relacionan unas tramas con otras. A pesar de que sean historias distintas, el argumento siempre es el mismo: un personaje que siente un fuerte derrotismo existencial crea un mundo paralelo en el que evadirse de la realidad que tanto lo atormenta. Las obras de Onetti exigen un esfuerzo considerable por parte del lector ya que encierran un vasto número de matices y transiciones que pueden potenciar el desconcierto. Una de las características principales del uruguayo es que hace de la problemática existencial el tema vector de sus novelas; por eso, catalogamos su literatura como onírica. «En Onetti, la realidad es algo más que sí misma. No es solo la realidad visible, sino la in-visible. Y no solo la invisibilidad de lo subjetivo inexpresado, sino la visión otra del mundo onírico» (Fuentes, 2011, p. 119). El mundo de Onetti es un mundo cruel y corrompido en el que no queda esperanza y el triunfo solo existe para los que deciden sucumbir ante la inmoralidad. Su realidad es tan real que obliga a los personajes, todos tan pesimistas y desilusionados como él mismo, a escapar a otros mundos que, aunque son subjetivos, siguen manteniendo lo verídico.

6.2.a. *La vida breve* y el homenaje a la ficción

La lectura de *La vida breve*⁷ recuerda al compás melancólico de una milonga de Zitarrosa sonando en un Montevideo gris y nostálgico de sabor tan amargo como el del mate. Y es que pudo ser en esta ciudad, en la que Onetti nació y pasó gran parte de su vida, donde el uruguayo se inspirara para crear el telón de fondo de sus novelas. *La vida breve*, al igual que *Conversación en La Catedral*, pertenece a esa categoría de la literatura difícil que no es apta para todos los públicos debido a la complejidad que

⁷ La edición utilizada en este trabajo es la de Argos Vergara, Barcelona, 1979.

encierra en sus páginas y al gran esfuerzo intelectual que debe realizar el lector para entender su trasfondo.

«Mundo loco» (Onetti, 1979, p. 7), dice la primera línea de la novela. Pero, ¿a qué mundo se refiere Onetti con estas dos palabras? ¿Al mundo real? ¿Al de ficción? ¿A los dos? El mundo de Onetti es un mundo muy personal y extremadamente pesimista y *La vida breve*, considerada por Vargas Llosa (2008) como una de las grandes novelas modernas y una de las más ambiciosas de la literatura latinoamericana, es un claro reflejo de ese mundo. La obra es un elogio a la ficción y en su prosa compleja se reflejan tres universos paralelos que confluyen en una dicotomía entre realidad y ficción. Su argumento es como un tango arrabalero: personajes hastiados que habitan un Buenos Aires gris y desolado donde solo hay cabida para los triunfadores que deciden sucumbir ante la corrupción.

Existen pocas novelas en español que homenajeen de tal manera la finalidad última de la ficción como *La vida breve*. Y es que el tema central de esta obra es la ficción en sí y su argumento es un claro reflejo de cómo sin ella la vida no sería vivible. Todos nos sentimos en algún momento agobiados por la realidad que habitamos y buscamos escapar a otros mundos a través de la imaginación. Sin esa posibilidad, estaríamos condenados a vivir perseguidos por nuestras angustias y preocupaciones, exentos de la capacidad de redimirnos aunque sea por un mero instante. Como sucede en *Conversación en La Catedral*, en esta obra se superponen varias realidades —tres para ser exactos— con la diferencia de que dos de ellas son imaginarias y nacen directamente de la desesperación existencial de Juan María Brausen, el protagonista de la novela. Es decir, nos encontramos ante tres historias diferentes que salen de un mismo personaje o, dicho de otra manera, ante una realidad real, una subjetiva y otra intermedia. De esta manera, la novela es una gran metáfora que relaciona la ficción con la vida.

La angustia vital de Brausen, un publicista cuya mujer sufre cáncer de mama y al que encargan escribir el guión de una película, le obliga a inventar un *alter ego* en el que recrearse para escapar de la realidad desesperante en la que vive. No solo eso, Brausen aprovecha el encargo del guión que tiene que escribir para escaparse cada vez que puede a ese mundo imaginario que va creando poco a poco y que lo catapulta hacia el universo ficticio. Así, en el argumento de la novela ya encontramos la primera

característica que aleja al uruguayo del realismo mágico. La realidad de Onetti es tan real que angustia y esto obliga a Brausen a escapar a otros universos en los que encontrar alivio de ese mundo objetivo que lo atormenta.

Uno podría pensar que esa incrustación de un mundo ficticio en la realidad tiene algo de mágicorrealista, sin embargo, lo que distingue a los mundos ficticios de Onetti es que estos aun siendo ficticios no son fantásticos; es decir, no presentan características excéntricas que hagan creer al lector que hemos entrado a un mundo insólito. Además, este salto de realidades se realiza con un propósito onírico; el autor no pretende crear extrañeza en el público sino adentrarse en la psicología del personaje y hacer reflexionar al lector:

Sumergí en mi tristeza la figura alta y fuerte, secretamente averiada, de Gertrudis subiendo hacia mí en el ascensor a las ocho de la mañana, cerré los ojos en la oscuridad que comenzaba a debilitarse, para ver, en una hora próxima al mediodía, hacia el norte y junto a un río, en la sala de espera del consultorio de Díaz Grey, una mujer gruesa, con una inmóvil expresión de ofensa, que sostenía a un niño entre las rodillas [...] Después, cuando la mujer gruesa salió arrastrando al niño y un perfume de jabón se mezcló con las deprimentes sensaciones que emanaban de los objetos y la luz del vestíbulo, fui yo mismo, vestido con un largo guardapolvo mal abrochado, quien mantuvo abierta la puerta del consultorio hasta que la mujer desconocida pasó rozándome (Onetti, 1979, pp. 33-34).

En este fragmento puede observarse cómo Brausen, atormentado por la situación en la que se encuentra su mujer tras la operación, se fuga por un momento del Buenos Aires que lo martiriza —su realidad objetiva— a una realidad ficticia, que es al mismo tiempo la historia del guión cinematográfico que le han encargado redactar. Sin embargo, este mundo subjetivo al que se evade Brausen no es un mundo fantástico; no presenta elementos insólitos que puedan extrañar al lector ni introduce ningún componente maravilloso en la realidad objetiva del personaje para hacernos dudar si su mundo sigue siendo real o no. Onetti no pretende buscar lo maravilloso en lo real sino mostrarnos una realidad pesimista de la que todos podemos escapar a través de la ficción.

El mundo subjetivo de Brausen no es fantástico; de hecho, es tan mundano como el Buenos Aires gris y pesaroso que tanto lo atormenta. Se trata de «una pequeña ciudad

colocada entre un río y una colonia de labradores suizos» (p. 14) que bien podría ser cualquier ciudad argentina o uruguaya. Una «ciudad de provincia sobre cuya plaza principal daban las dos ventanas del consultorio de Díaz Grey» (p. 16). La ciudad, Santa María; el protagonista, el doctor Díaz Grey, *alter ego* de Brausen, quien recibe en su consulta la visita de una mujer con «grandes pechos alzados, casi rígidos» (p. 37). Una mujer que —seguro que no por casualidad— posee aquello de lo que se le ha privado a la esposa de Brausen y que tanto lo atormenta. En cierta manera, se podría decir que el autor cuenta la historia del subconsciente del protagonista y, de alguna forma, también la del nuestro propio.

Así, al ubicar la fuga de los seres humanos a mundos paralelos como tema de su obra, Onetti realiza uno de los mayores homenajes a la ficción que se han hecho en lengua española. En *Conversación en La Catedral*, éramos espectadores de una realidad múltiple que se desligaba y daba lugar a realidades distintas vinculadas entre sí por las historias de sus personajes. Sin embargo, en *La vida breve* somos testigos de una única realidad objetiva de la que el protagonista se aleja para llegar a otras realidades ficticias que le ayudan a olvidar por unos momentos la problemática de su existencia. Onetti también utiliza la técnica de los vasos comunicantes para narrar tres historias paralelas, pero en lo que se diferencia el uruguayo de los diálogos telescópicos de Vargas Llosa es en sus historias, que son parte de un mismo personaje y no secciones diferentes de un mismo rompecabezas. Al igual que el peruano, Onetti utiliza saltos temporales y espaciales para narrar sus hechos, pero estos se distinguen por ser diferentes planos de la psicología de un mismo personaje y no realidades desligadas de un todo objetivo. Es decir, si en *Conversación en La Catedral* el eje vertebrador de la novela era la conversación entre Zavalita y Ambrosio, en *La vida breve* este vínculo es el yo del personaje, que a medida que va avanzando la historia se desdibuja y desdobra en yos múltiples.

Para Vargas Llosa (2008), el despuntar de la civilización tiene lugar cuando la tribu primitiva se reúne en torno a un contador de historias que con sus relatos lleva al hombre a otros mundos que le permiten alejarse de la realidad de su vida animalizada. Es decir, la ficción nace en la antigüedad como un mecanismo para evadirse de la problemática existencial y buscar nuevos universos en los que dejar volar el subconsciente. «Inventar historias y contarlas a otros con tanta elocuencia como para que estos las hagan suyas —y por lo tanto a sus vidas—, es ante todo una manera

discreta, en apariencia inofensiva, de insubordinarse contra la realidad real» (Vargas Llosa, 2008, p. 16). Así, Onetti se convierte en el contador de historias de la antigüedad primitiva y hace de la ficción el tema central de su obra, a la que concibe como un todo cohesionado ya que cada novela podría considerarse como un capítulo de la gran historia de la ficción.

Onetti ofrece tres planos distintos que acaban entrelazándose al final de la novela. Así, quien decida embarcarse en la lectura de *La vida breve* debe hacerlo comprometiéndose a realizar un gran esfuerzo intelectual y a enfrentarse a situaciones de angustia e incertidumbre ya que, de lo contrario, acabará desistiendo con el devenir de las páginas. Estas tres historias paralelas, que tienen en común a Brausen, acaban coexistiendo en el último capítulo de la novela, lo que hace dudar al lector sobre el trasfondo de esa construcción metafórica. ¿Es Díaz Grey una creación de Brausen? ¿O fue Brausen por el contrario la invención de Díaz Grey para escapar de la realidad de Santa María? Así, con la técnica de los vasos comunicantes, el autor une tres realidades que a primera vista parecían estar claramente delimitadas y clasificadas pero que con el transcurso de la novela comienzan a mutar haciendo que no sepamos distinguir cuál es la objetiva y cuál la ficticia.

Por eso, esta novela no puede clasificarse bajo el paraguas del realismo mágico sino como un ejemplo de literatura onírica. Al vincular realidad y ficción, Onetti nos muestra todo un análisis psicológico de los personajes y, al mismo tiempo, de nuestro propio subconsciente. Por una parte, el autor juega con los que leemos sus líneas y nos hace cuestionarnos cuál es el límite entre realidad y ficción y, por otra, refleja en una novela aquello que todos hacemos de manera inconsciente: fantasear con mundos imaginarios en los que buscamos lo que no encontramos en nuestra realidad. *La vida breve* es, como expresa Vargas Llosa:

Una obra que, sin exagerar demasiado, podríamos decir está casi íntegramente concebida para mostrar la sutil y frondosa manera como, junto a la vida verdadera, los seres humanos hemos venido construyendo una vida paralela, de palabras e imágenes tan mentirosas como persuasivas, donde ir a refugiarnos para escapar de los desastres y limitaciones que a nuestra libertad y a nuestros sueños opone la vida tal como es (Vargas Llosa, 2008, p. 32).

Es importante diferenciar las tres realidades que confluyen en la historia y que pueden asociarse con las tres personalidades que se desligan del protagonista. Así, por una parte, nos encontramos con el mundo objetivo de Brausen, quien narra pesaroso en primera persona sus andaduras por un Buenos Aires gris que lo atormenta tras la operación de su mujer, Gertrudis. A este mundo también pertenecen su jefe, MacLeod, su amigo Stein y la amante de este, Mami. En este mundo, la corrupción es la única manera de no fracasar y MacLeod simboliza esa sociedad depravada. En oposición, Brausen representa la moralidad que aún no ha recaído en la corrupción y justamente, esa resistencia es lo que lo ha llevado a fracasar. Así, el autor nos retrata un mundo destinado a la resignación y a la frustración, donde sucumbir a la depravación es la única manera de prosperar.

Gertrudis y el trabajo inmundo y el miedo de perderlo —iba pensando, del brazo de Stein—; las cuentas por pagar y la seguridad inolvidable de que no hay en ninguna parte una mujer, un amigo, una casa, un libro, ni siquiera un vicio, que puedan hacerme feliz (Onetti, 1979, p. 50).

En este pasaje puede apreciarse el pesimismo y derrotismo existencial de Brausen, que le empuja a fantasear con mundos paralelos en los que encontrar aquellas fantasías que no encuentra en su realidad. Por otra parte, además de utilizar la redacción del guión cinematográfico como fuga, la situación de desasosiego en la que se encuentra el protagonista cuando su esposa lo abandona le obliga a crearse un *alter ego*; una figura que simboliza la degradación de la sociedad a la que el personaje no sucumbe en su realidad objetiva pero sí en una paralela. Así, Brausen concibe a Arce, su polo opuesto. Alguien que jamás se adheriría al ascetismo como sí lo hace él en su Buenos Aires objetivo. La figura de Arce sirve al protagonista de la novela para olvidarse de esa idea de sí mismo que lo ha conducido al fracaso: «La idea de Juan María Brausen, símbolo bípedo de un puritanismo barato hecho de negativas —no al alcohol, no al tabaco, un no equivalente para las mujeres» (p. 51). Brausen se convierte en Arce cuando visita a la Queca, una prostituta que vive en el apartamento de al lado a la que golpea e insulta mientras mantienen relaciones sexuales; algo que su *yo* objetivo jamás haría con Gertrudis.

El mundo de Arce es una realidad intermedia entre Buenos Aires y Santa María. No es un mundo puramente objetivo ya que Brausen está recreando un personaje que en realidad no existe pero que tampoco es irreal. En este mundo, somos testigos del

proceso de degradación del protagonista, cuyo deseo se convierte en matar a la Queca, lo que simboliza la pérdida total de la pureza y, por ende, de Brausen. No se sabe si el personaje llega a creerse del todo su propia mentira y a abandonar completamente su personalidad objetiva, pero su comportamiento a veces así lo sugiere. Con esto, Onetti se acerca a las técnicas narrativas de Cervantes, al caracterizar a su personaje como una especie de Quijote que llega por momentos a creerse sus propias historias de caballería. En ocasiones, nos preguntamos si Brausen sigue ahí o si ha sido completamente absorbido por su invención: «Yo había desaparecido el día impreciso en que se concluyó mi amor por Gertrudis; subsistía en la doble vida secreta de Arce y del médico de provincias» (p. 132), «Casi no trabajaba y existía apenas: era Arce en las regulares borracheras con la Queca, en el creciente placer de golpearla, en el asombro de que me fuera fácil y necesario hacerlo; era Díaz Grey, escribiéndolo o pensándolo» (p. 147).

El punto de inflexión que nos transporta de este Buenos Aires intermedio a Santa María es el asesinato de la Queca a manos de otro de sus amantes, Ernesto, a quien Arce —o Brausen— ayuda a escapar. El mundo de Santa María es en teoría el mundo subjetivo que Brausen inventó en un primer momento para su guión cinematográfico y en el que se acabó recreando para escapar de su realidad asfixiante. A este mundo pertenecen, entre otros, el doctor Díaz Grey y Elena Sala, la mujer que acude a su consultorio en busca de morfina —o escapando de su Buenos Aires particular—. En Santa María se podría encontrar cierto paralelismo con Macondo al ser ambos territorios míticos inventados con un propósito literario. Además, las dos novelas se utilizan como telón de fondo de varias de las obras de García Márquez y Onetti; es decir, se fundaron con un objetivo unificador y no para limitarse a ambientar una sola obra. *La vida breve* es la novela que abre la saga de Santa María, pero más tarde, a ella se unirían otras como *El astillero* o *Juntacadáveres*, al igual que sucede con Macondo y *Cien años de soledad*, *La hojarasca* o *Los funerales de la Mamá Grande*. Sin embargo, lo que diferencia a Santa María de Macondo —y aquí es donde encontramos otra de las características que alejan a Onetti del realismo mágico— es su carencia de elementos fantásticos. Es decir, en la ciudad de Onetti no aparecen de repente componentes insólitos que descloquen al lector como sí lo hacen en Macondo.

Santa María es una ciudad de provincias situada a la orilla de un río, cuya descripción recuerda curiosamente a Montevideo o Buenos Aires. De hecho, no hay que olvidar que en sus orígenes, la capital argentina recibió el nombre de «Santa María de

los Buenos Ayres». La ciudad de Onetti es la ciudad rioplatense, con sus aires nostálgicos y amargos como el tango y el mate. Y, ¿qué tienen de exótico ambas orillas del Plata? Cuando uno lee la obra de Onetti no piensa en fantasía ni urbes utópicas de colores brillantes sino que se transporta a una ciudad de rasgos bonaerenses, montevidianos y, sobre todo, reales. Como establece Rodríguez Menegal, «llámese Montevideo o Buenos Aires o Santa María, la ciudad que describe Onetti, la ciudad en que viven y mueren sus personajes, la ciudad con la que él sueña hasta hacer soñar a sus lectores, es una ciudad rioplatense» (1968, p. 433). La obra de Onetti, además de ser un homenaje a la ficción, es un homenaje al Río de la Plata. Por tanto, nótese aquí otra de las diferencias con el realismo mágico: la ciudad de Onetti es una ciudad inventada, lo que no le hace perder la realidad pues no es mágica ni exótica sino que guarda la esencia rioplatense que es ante todo una esencia real.

En la creación de este universo onírico con centro en Santa María se puede observar la influencia que, como tantos otros escritores latinoamericanos, Onetti recibe de Faulkner. El propio Vargas Llosa reconoce que «sin la influencia de Faulkner no hubiera habido novela moderna en América Latina» (2008, p. 82). En la técnica narrativa de Onetti podemos encontrar influjos faulknerianos como el uso del tiempo y el espacio y la presencia de un narrador intermedio. Así, mucho antes de que García Márquez creara Macondo o Juan Rulfo hiciera lo propio con Comala, fue el uruguayo el primero en fundar su Yoknapatawpha County particular y, a partir de ella, crear todo su universo literario. Por esto, Rama considera a Onetti como el escritor «merced al cual nuestra narrativa [la latinoamericana] ingresa a las formas modernas, cultivadas en Europa desde la primera postguerra» (1969, p. 50).

Así, Santa María es la tercera realidad de la historia de Onetti; una realidad subjetiva a la que Brausen se escapa cuando redacta su guión cinematográfico. No obstante, esta realidad no es fantástica; es una realidad de la ficción. De esta manera, a medida que avanza la novela descubrimos que Díaz Grey, al igual que Arce, es otro *alter ego* del protagonista en el que este se recrea para huir de su desasosiego existencial. Sin embargo, esta concepción se llena de ambigüedad tras la muerte de la Queca, cuando Ernesto y Arce-Brausen huyen de Buenos Aires y llegan a Santa María:

Encendían las luces de la plaza cuando llegamos a Santa María; entre los árboles, las verjas de los canteros y el pedestal de la estatua contemplé la fachada del hotel en la esquina, la iglesia y el cartel para automovilistas en el nacimiento del camino que

llevaba a la colonia [...] Yo iba paso a paso, olvidado de Ernesto, tratando de descubrir en los perfiles rubios la costumbre de la piedad y la dureza (Onetti, 1979, p. 272).

En este fragmento se puede observar cómo realidad y ficción se fusionan ya que Brausen —el *yo* objetivo— accede a su universo imaginario, por lo que ambos mundos se fusionan aumentando aún más la confusión y la ambigüedad de la obra. Como establece Rodríguez Padrón, «Onetti ha logrado perfeccionar algo bastante difícil y efectivo si pensamos en lo que debe ser la narración: ha eliminado, sin que se note, la duplicidad de los mundos literarios (el del narrador y el de la ficción)» (1974, p. 145). Así, la novela se cierra cuando la policía encuentra a Brausen en Santa María y lo identifica para sorpresa del lector: «Usted es el otro —dijo el hombre—. Entonces, usted es Brausen» (Onetti, 1979, p. 284). Sin embargo, en las líneas finales es Díaz Grey quien huye de Santa María perseguido por la policía, lo que aumenta la confusión del lector, que ya no sabe distinguir cuál es el mundo real y cuál el de ficción. Así, por el análisis psicológico del personaje, la aparición de mundos subjetivos y la reflexión constante a la que se invita al lector, *La vida breve* podría clasificarse como una obra perteneciente a la literatura onírica.

Por otra parte, la alternancia de narradores es también una característica especial de la obra de Onetti. La presencia de un narrador omnisciente que en ocasiones se convierte en personaje e intercala sus pensamientos con la narración hace crecer aún más la incertidumbre. Es decir, por una parte, en la realidad objetiva, el uso de la primera persona gramatical otorga subjetividad a la historia y nos acerca a la psicología del personaje. Sin embargo, cuando viajamos a Santa María se produce una alternancia entre un narrador omnisciente, que habla en tercera persona pero a la vez opina y orienta la reflexión, y un monólogo interior en primera persona:

—No se preocupe, por favor —dijo Díaz Grey desde el escritorio. «Otra vez la mentira, la necesidad de la farsa desproporcionada; marido y mujer»—. Es absurdo. ¿Por qué había de estar ella obligada a hacerme saber que ha regresado? (p. 86).

En este pasaje puede observarse cómo la alternancia entre primera y tercera persona modifica el acercamiento del narrador al relato y aumenta la ambigüedad de los hechos. ¿Se ha convertido Brausen en Díaz Grey? ¿Es Santa María la realidad ficticia o el mundo objetivo? Con esta técnica narrativa, Onetti juega con nuestro subconsciente y

nos hace reflexionar, pero siempre dentro de los límites de la realidad y la ficción y sin añadir ningún elemento insólito o fantástico. La confusión que nos genera la lectura de esta obra no proviene de la aparición de factores exóticos en la realidad sino de la constante alternancia de sujetos que viajan entre los tres mundos y nos impiden distinguir la vida de la ficción. Además, esta confusión no se limita a los diferentes mundos de Brausen ya que el resto de personajes también vive vidas breves para escapar de esa realidad que los consume: Mami en el París de la *chanson*, la Queca con esas voces que la atormentan a las que llama «Ellos». Al igual que los del resto de sus novelas, los personajes de *La vida breve* son individuos grotescos y desmoralizados que no tienen perspectivas de alcanzar la redención y viven en el fracaso y la mediocridad.

En lo que concierne al estilo, la influencia de Faulkner es visible a lo largo de toda la obra. Onetti destaca por sus frases kilométricas colmadas de adjetivos que hacen perderse al lector y aumentan el desconcierto y la incertidumbre. Predominan los verbos de propósito creador (recordar, imaginar, pensar, sentir, soñar, comprender) y la adjetivación de tinte agrio: «calor amenazante y agorero» (p. 9), «fruncida y roja boca de prostituta» (p. 26), «silencio inflexible y tenebroso» (p. 29). El lenguaje es complejo y en ocasiones hasta autárquico, e incluye cierta oralidad y elementos del español rioplatense: «Como una chiquilina» (p. 122), «Andá al diablo» (p. 111). Se trata de un estilo pesimista y deprimente que se asemeja al de Céline y al del existencialismo francés y que pretende mostrar ese mundo ontológico en el que se ha perdido ya toda esperanza. Así, el estilo está al servicio de la ficción y de la reflexión que promueve la literatura psicológica.

Por esto, el presente análisis refleja que *La vida breve* no puede considerarse una novela mágicorealista. La realidad que muestra la obra no es fantástica sino cruel y oscura y esto hace al protagonista crearse sus propios mundos paralelos que, aunque son ficticios, no son maravillosos. Es cierto que al igual que en el realismo mágico, uno de los objetivos de la obra es crear confusión en el lector. Sin embargo, como sucede en *Conversación en La Catedral*, esa confusión es la que, lejos de distanciarnos de lo mundano, nos acerca más a ello. Mediante la creación de mundos imaginarios, Onetti muestra una actividad que todos realizamos en algún momento de nuestra vida: escapar a la ficción. Y qué mejor forma de reflejar esa fuga a la ficción que mediante el mecanismo que la legitimó: la literatura. *La vida breve* es una denuncia a la realidad, que para Onetti es tan amarga y banal que obliga a buscar otros mundos en los que

descansar de tanta corrupción. Sin embargo, como puede apreciarse mediante la lectura de la novela, los mundos subjetivos de Onetti no son tan distintos del real, ya que en ellos también existe la desesperación y la brutalidad que observamos en la realidad objetiva.

Así, la obra de Onetti es otro ejemplo de que no todas las grandes novelas latinoamericanas han seguido los parámetros del realismo mágico. *La vida breve*, con su atmósfera pesimista y asfixiante, muestra realidades que nada tienen de mágicas. Como establece Linares, Onetti «descarta de plano el acontecer de hechos sobrenaturales, pues en su narrativa siempre se conserva el dispositivo perceptual afincado en los cánones realistas» (2014, p. 21). Ya le habría gustado a Brausen encontrarse de repente en Buenos Aires con mariposas amarillas que tiñeran de colores esa atmósfera gris. Puede que el clima de desconsuelo que prima en la obra de Onetti sea un reflejo de lo que viviría años después su Uruguay, con la llegada de una crisis que desencadenaría varios episodios de violencia social y represión y culminaría en 1973 con una dictadura cívico-militar. Durante estos años, reinó entre los uruguayos la frustración, el pesimismo, la desesperación y, sobre todo, el desconsuelo. Desconsuelo por no entender cómo aquel, su *paisito*, tan a la vanguardia en América Latina, cuya identidad nacional fue creada por los partidos políticos, había podido perder su mayor estandarte: la democracia.

¿Cómo hacer para escapar de ese desconsuelo? La solución que propone Onetti es la vía de la ficción. ¿Es este un Uruguay real o solo un espejismo? Esa era la pregunta que los orientales se hacían durante aquellos años de paréntesis institucional. La misma que se hacen los lectores de *La vida breve* cuando no saben distinguir si Santa María es el mundo real o el subjetivo. Si *Conversación en La Catedral* fue la manera que tuvo Vargas Llosa de mostrar su descontento con la situación del Perú, *La vida breve* fue la herramienta de Onetti para escapar de una realidad que lo consumía y así, al igual que hizo al exiliarse a Madrid en 1975 para escapar de la amargura de la dictadura, poder recrearse en otros mundos de la mano de la ficción.

7. CONCLUSIONES Y PROPUESTAS

Como se ha podido apreciar a lo largo de este trabajo, América Latina no es solo realismo mágico. Desde la aparición de *Cien años de soledad* en 1967 se comenzó a gestar una concepción de la región como un territorio de exotismo y acontecimientos maravillosos donde las atrocidades se justifican por su carácter fantástico. En el imaginario popular se concibió la idea de que la historia que narra esta obra era en realidad la historia de la región y que Macondo, con sus excentricidades y especies exóticas, simbolizaba el prototipo de ciudad latinoamericana. Así, el realismo mágico se elevó a paradigma literario, legitimándose como la única manera válida de hacer literatura en América Latina. Esto nos sirvió a los lectores para identificar la región con los territorios utópicos que se describen en las novelas de este movimiento y a considerar que toda la producción narrativa en América Latina se elabora bajo sus influjos. Así, a pesar de que en la región exista una rica tradición literaria de géneros y autores que utilizan diferentes técnicas para reflejar la esencia del continente en sus relatos, el foco de atención siempre se ha concentrado sobre el realismo mágico.

Esto ha generado que grandes obras hayan pasado desapercibidas sin recibir el reconocimiento que se merecían por el simple hecho de no seguir las técnicas impuestas por este movimiento literario. Todos estos estigmas han dado lugar a asociaciones incongruentes en las que autores como Borges, Onetti o Vargas Llosa, cuyas técnicas narrativas en nada se asemejan a las de los escritores mágicorealistas, han sido catalogados como tal. Además, todas estas consignas no se han limitado al campo de la literatura ya que el realismo mágico también se ha utilizado en el terreno sociopolítico para excusar ciertos episodios de la historia de la región. En América Latina existen dictadores sanguinarios y revolucionarios con barbas prominentes porque estos también son protagonistas de novela. Las desapariciones, el crimen organizado, los seísmos, la violencia callejera, los desaciertos de algunos mandatarios... todo se debe al carácter mágico de la región y, por ende, no se puede hacer nada para solucionarlo porque si no, ¿con qué historias nos entretendríamos en las novelas?

Sin embargo, América Latina no puede reducirse únicamente al realismo mágico. Como se ha explicado en el presente trabajo, este concepto es tan difuso que ni siquiera cuenta con una definición cohesionada en la academia. Son muchos los autores que han estudiado este fenómeno y han hablado de él, pero cada uno desde una

perspectiva diferente y con unas consideraciones distintas que dificultan el establecimiento de tipologías que ayuden a profundizar en su entendimiento. Además, la mayoría de estos estudios elogian las técnicas y fórmulas del realismo mágico, y lo consideran el gran promotor de las letras latinoamericanas. Sin embargo, existe una escasez de análisis críticos que cuestionen su magnitud e intenten delimitar las consecuencias de su alcance. Así, nuestro estudio contribuye a esclarecer el panorama literario de la región y a reflejar que más allá del realismo mágico también existen otros autores y corrientes que han sabido plasmar a su manera la realidad del continente. Es decir, el presente trabajo profundiza desde un enfoque crítico el entendimiento de la disciplina de los Estudios Literarios sobre el realismo mágico.

Este movimiento no puede considerarse como la única representación literaria de América Latina y, por tanto, tampoco es posible afirmar que existe una única literatura latinoamericana. La región cuenta con una amplia producción literaria que agrupa, entre otras, corrientes tan variadas como la literatura criolla y nacionalista, las vanguardias, el modernismo, la novela realista, la literatura fantástica, la novela psicológica o la novela urbana. En una región tan vasta llena de tantos contrastes y matices no puede hablarse de la existencia de una única literatura, puesto que además de las diferencias entre naciones, en el continente conviven una multiplicidad de lenguas e influencias extranjeras que le otorgan un carácter multicultural. Por tanto, más que referirnos a una única literatura latinoamericana o incluso a varias literaturas nacionales, deberíamos concebir la literatura latinoamericana como algo heterogéneo, ya que cada autor posee su propia técnica, que depende tanto de su contexto personal como de las influencias que recibe. Así, en un mismo país pueden confluír distintas corrientes, como sucede, por ejemplo, en Uruguay con la coexistencia de la literatura fantástica de Felisberto Hernández y la novela psicológica de Onetti.

Por esto, en una región tan amplia sobre la que cada autor muestra su propia visión y en la que cada país posee sus propias particularidades no debería afirmarse que exista un movimiento literario capaz de condensar toda su esencia. La prosa de García Márquez hizo que concibiéramos el realismo mágico como la única representación literaria de América Latina. Sin embargo, más allá de este movimiento, en la región existen otras corrientes que, a su manera, han reflejado sus singularidades con diferentes visiones enmarcadas dentro del contexto y de las influencias de cada autor. Unido a esto, el intento de concebir al *Boom* como la representación de un concepto de

latinoamericanismo que congregara a todas las naciones del continente y forjase una única identidad tampoco es adecuado, puesto que no es fácil agrupar todos los matices de un continente tan extenso en una sola noción, menos si esta es la que promueve la visión de América Latina como un territorio de fantasía.

Como se ha podido observar en el análisis, no todos los grandes autores de la región han recurrido al realismo mágico para contar sus historias. *Conversación en La Catedral*, una de las obras más representativas de la literatura latinoamericana, no se adhiere a los parámetros mágicorrealistas y en vez de recurrir a elementos insólitos para crear confusión en el lector, se sirve de la totalidad de la realidad misma para hacer sentir al público los efectos que tuvo la dictadura en la sociedad peruana. Sin embargo, por pertenecer al *Boom* y por cumplir con los dos requisitos indispensables para todo escritor mágicorrealista —ser latinoamericano y escribir historias que suceden en la región— fue capturado bajo el influjo de las mariposas amarillas.

Además, uno de los grandes malentendidos que conciernen al tema que nos ocupa es la confusión entre *Boom* latinoamericano y realismo mágico. Estos términos se han utilizado como intercambiables sin tener en cuenta que dentro del *Boom* —cuya tipología también es confusa— existen autores que no se sirven de los métodos del realismo mágico para contar sus historias. Este es el caso de Mario Vargas Llosa quien, como se ha demostrado con el análisis de *Conversación en La Catedral*, es un autor realista que a través de la técnica de los vasos comunicantes y los diálogos telescópicos pretende reflejar la realidad del Perú; una realidad que poco tiene de mágica.

En esta obra puede apreciarse la influencia del Realismo y de autores como Balzac y Flaubert en la concepción totalizadora de la novela, el simbolismo, las descripciones minuciosas y la presencia de un narrador heterodiegético que actúa como un Dios creador. De la misma manera, en la vocación social de la obra con la que se nos pretende acercar a la realidad sofocante del Perú, puede observarse el influjo de Sartre y su tesis sobre la literatura comprometida. Así, Vargas Llosa se aleja del realismo mágico y de los componentes maravillosos de este en una obra en la que no solo pretende plasmar la realidad sino también transformarla y ofrecernos una perspectiva crítica que nos sirva para entender el contexto sociopolítico del Perú de los 50. Nada de lo que muestra esta obra es mágico; no aparecen elementos insólitos ni personajes con rasgos fantásticos que desorienten al lector. Por tanto, Mario Vargas Llosa, uno de los

mayores representantes del *Boom* latinoamericano, no podría ser considerado como un escritor mágicorrealista.

Por otra parte, el análisis de *La vida breve* también muestra cómo Juan Carlos Onetti, considerado como propulsor de la novela moderna en América Latina y uno de los grandes representantes de las letras latinoamericanas, tampoco siguió los parámetros marcados por el realismo mágico. Esta obra de carácter existencialista donde puede atisbarse la influencia de autores como Faulkner y Céline se centra en la creación de mundos subjetivos que aunque son imaginarios poco tienen de mágicos. La confusión que genera la lectura de la novela no proviene de la aparición de elementos exóticos sino de la trasposición de mundos paralelos donde la alternancia de sujetos impide distinguir la realidad de la ficción. A través de una prosa compleja, Onetti dibuja un universo asfixiante del que sus personajes se ven obligados a escapar mediante la creación de realidades subjetivas en las que recrearse. Santa María, la urbe de Onetti, poco tiene que ver con Macondo ya que a pesar de que ambas se crearon como ciudades míticas en las que construir un universo literario, el mundo onettiano no presenta rasgos extraños ya que a pesar de ser imaginario sigue siendo tan cruel y asfixiante como el Buenos Aires objetivo del que escapan sus personajes. Por tanto, Juan Carlos Onetti tampoco podría considerarse como un escritor mágicorrealista, ya que por el análisis psicológico que realiza y la constante reflexión a la que incita al lector, podría catalogarse como perteneciente a la literatura onírica.

Ambos casos de estudio reflejan que en América Latina no todos los escritores se adhirieron a lo estipulado por el realismo mágico, puesto que en las obras de autores tan reconocidos como Onetti o Vargas Llosa no se encuentran elementos exóticos ni insólitos. Así, estos análisis ayudan a corroborar nuestra hipótesis inicial que culpaba al realismo mágico de las nociones exóticas sobre la región y establecía que más allá de él existen autores que han sabido reflejar la realidad del continente. Así, se podría establecer que dos de las grandes obras de la literatura latinoamericana no son mágicorrealistas. No obstante, en futuras investigaciones sería interesante incorporar el análisis de un tercer autor como Jorge Luis Borges, cuyo estudio, por limitaciones de espacio, no se ha podido introducir en el presente trabajo. El análisis de la obra de Borges ayudaría a profundizar aún más en el esclarecimiento del panorama literario latinoamericano y a establecer una diferenciación entre el realismo mágico y la literatura fantástica, género en el que posicionaríamos la obra del escritor argentino. Un

análisis de tal calibre sería interesante ya que ayudaría a identificar los rasgos de ambos movimientos, establecer sus diferencias y delimitar el concepto del realismo mágico.

De la misma manera, el presente trabajo pretendía estudiar a través de la literatura qué significa ser latinoamericano. En un continente tan grande y lleno de tantos contrastes es complicado encontrar un concepto que agrupe todos sus matices. Sin embargo, es justo en esa diversidad donde se encuentra su esencia. Cada autor refleja a su manera su visión del continente y en cada obra percibimos diferentes atisbos de lo que significa la región para cada escritor. En América Latina, los niños no nacen con cola de cerdo ni sus habitantes pierden la memoria por pestes del insomnio. En esta región, cuando los ciudadanos mueren no se elevan al cielo cubiertos en sábanas ni hay diluvios que duran cinco años.

La magia de Buenos Aires no se encuentra en el revoloteo de las mariposas amarillas, sino en el vibrar de su vida diaria, tan excepcional y mundana a la vez que, como en *La vida breve*, uno se pregunta si no se encuentra en un mundo de ficción. Magia es pasear por la rambla de Montevideo a las nueve de la noche o un atardecer de verano en Colonia del Sacramento. La riqueza cultural de la Ciudad de México y el verde intenso de la selva en Costa Rica. El ritmo del candombe en pleno carnaval. Magia es caminar por la calle en Asunción y escuchar una pareja hablando guaraní o las luces que iluminan las torres neorrenacentistas de la Catedral de Arequipa cuando cae la noche. Rebeca abandonaría Macondo para mudarse a cualquier ciudad de la región si llegara a probar su magia, que es tan real que no necesita añadidos insólitos.

La magia de América Latina se encuentra en su diversidad y no entre las páginas de un libro. Es imposible que una sola historia consiga abarcar todos los matices que existen en esta región. Zavalita no fracasa por la llegada de una fiebre de insomnio a Perú sino por el clima de opresión y corrupción que azota a la sociedad. En los mundos imaginarios de Brausen no vuelan mariposas amarillas ni corretean niños con cola de cerdo; solo existe la misma crueldad y desesperación que se observa en el mundo objetivo. La literatura latinoamericana es mucho más que realismo mágico y no deberíamos centrarnos únicamente en un movimiento literario para condensar toda la esencia de la región. La esencia de América Latina se encuentra en su variedad, en sus contrastes, en su diversidad cultural y lingüística... y esa es su verdadera magia; la verdadera magia de América Latina.

8. BIBLIOGRAFÍA

- Anderson Imbert, E. (1977). *El realismo mágico y otros ensayos*. Caracas: Monte Avila.
- Bensa, T. (2005). Identidad latinoamericana en la literatura del boom. *Revista de Estudios Iberoamericanos* (2), 87-92.
- Bensoussan, A. (1988). Flaubert-Vargas Llosa: la littérature comme orgie. *Magazine littéraire*, 250, 57.
- Bobes Naves, M. C. (1992). *El diálogo: estudio pragmático, lingüístico y literario*. Madrid: Gredos.
- Brunner, J. J. (1992). *América Latina. Cultura y modernidad*. México: Grijalbo.
- Brushwood, J. S. (1975). *The Spanish American novel. A twentieth century survey*. Austin: University of Texas Press.
- Briones Valbuena, Á. (1969). Una cala en el realismo mágico. *Cuadernos Americanos*, 5 (166), 232-241.
- Caballero, A. (14 de marzo de 1989). Un libro escrito con una sola mano. *Semana*. Recuperado de: <http://www.semana.com/especiales/articulo/un-libro-escrito-con-una-sola-mano/11523-3> [última consulta: 11/02/2018].
- Camayd-Freixas, E. (1998). *Realismo mágico y primitivismo. Relecturas de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Márquez*. Lanham: University Press of America.
- Carpentier, A. (1978). *Afirmación literaria americanista (Encuentro con Alejo Carpentier)*. Caracas: Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación.
- Carpentier, A. (1987). *Conferencias*. La Habana: Letras Cubanas.
- Carpentier, A. (1949). *El reino de este mundo*. México: EDIAPSA.
- Cobo Borda, J. G. (1997). *Para llegar a García Márquez*. Bogotá: Temas de Hoy.
- Cobo Borda, J. G. (1995). *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez I + II*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

- Cortázar, J. (2015). *Clases de literatura*. Barcelona: Penguin Random House.
- EFE. (1 de diciembre de 2013). Mario Vargas Llosa: La imaginación de mano con la memoria. *Chicago Tribune*. Recuperado de: <http://www.chicagotribune.com/hoy/ct-hoy-8378184-mario-vargas-llosa-la-imaginacion-de-mano-con-la-memoria-story.html> [última consulta: 17/04/2018].
- Enkvist, I. (2008). *Iconos latinoamericanos: 9 mitos del populismo del siglo XX*. Madrid: Ciudadela.
- De las Casas, B. (1983). *Historia de las Indias* (Vol. I). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Díaz del Castillo, B. (2011). *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Donoso, J. (1972). *Historia personal del boom*. Barcelona: Anagrama.
- Fuentes, C. (2011). *La gran novela latinoamericana*. Madrid: Alfaguara.
- Fuguet, A. y Gómez, S. (1996). *McOndo*. Barcelona: Mondadori.
- Flores, Á. (1955). Magical Realism in Spanish American Fiction. *Hispania*, 38 (2), 187-201.
- Galeano, E. (2009). *Las venas abiertas de América Latina*. Madrid: Siglo XXI.
- González Bermejo, E. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona: Edhasa.
- Cabrera Infante, G. (27 de febrero de 2005). La Castroenteritis aguda. *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/diario/2005/02/27/opinion/1109458807_850215.html [última consulta: 12/02/2018].
- Huntington, S. (1996). *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. Londres: Simon & Schuster.
- Harris, L. (1969). *Los nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Leal, L. (1967). El realismo mágico en la literatura hispanoamericana. *Cuadernos Americanos* (4), 230-235.

- Linares, M. (2014). Lo onettiano en los bordes del realismo mágico. *Inmediaciones de la Comunicación*, 9 (9), 15-40.
- Meyer-Minnemann, K. (1984). Narración homodiegética y «segunda persona» en *Cambio de Piel* de Carlos Fuentes. *Acta Literaria* (9), 5-27.
- Menton, S. (1998). *Historia verdadera del realismo mágico*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Mignolo, W. D. (2007). *La idea de América Latina*. Barcelona: Gedisa.
- Mignolo, W. D. (1983). *Literatura fantástica y realismo maravilloso*. Madrid: La Murala.
- Morkos-Meckled, S. (1995). García Márquez, el patriarca, el extranjero y la historia. En J. G. Cobo Boda (Ed.), *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez I + II*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Paz, O. (1990). *La búsqueda del presente*. Discurso pronunciado en la entrega del Premio Nobel de Literatura 1990. Recuperado de: https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1990/paz-lecture-s.html [última consulta: 12/02/2018].
- Padilla, I. (2000). Septenario de bolsillo. En R. Chávez, I. Padilla, P.A. Palou, E. Urroz y J. Volpi (Eds.), *Manifiesto Crack*. En *Revista de Cultura Lateral* (70), 83-87.
- Padilla, I. (2007). *Si hace Crack es Boom*. Barcelona: Ediciones Urano.
- Parkinson, L. y Faris, W. B. (1995). *Magical Realism. Theory, History, Community*. Durham y Londres: Duke University Press.
- Pietri, A. U. (1948). *Letras y hombres de Venezuela*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Oviedo, J. M. (2012). La primera novela de Vargas Llosa. En M. Vargas Llosa, *La ciudad y los perros* (pp. 31-59). Madrid: Alfaguara.

- Oviedo, J. M. (1982). *Mario Vargas Llosa: La invención de una realidad*. Barcelona: Seix Barral.
- Oviedo, J. M. (1977). *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*. Barcelona: Seix Barral.
- O'Gorman, E. (1995). *La invención de América*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Onetti, J. C. (1979). *El Pozo*. Barcelona: Seix Barral.
- Onetti, J. C. (1979). *La vida breve*. Barcelona: Argos Vergara.
- Rangel, C. (2007). *Del buen salvaje al buen revolucionario: Mitos y realidades de América Latina*. Madrid: Editorial Gota a Gota.
- Rama, Á. (2005). El Boom en perspectiva. *Signos Literarios* (1), 161-208.
- Rama, Á. (1969). Origen de un novelista y de una generación literaria. En J. C. Onetti, *El Pozo* (pp. 49-101). Montevideo: Arca.
- Regalado López, T. (2011). Escribir es articular el caos de la imaginación. Entrevista-ensayo a Ignacio Padilla. *Espéculo: Revista de estudios literarios*. Recuperado de: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero48/ipadilla.html> [última consulta: 11/02/2018].
- Reid, M. (2007). *Forgotten Continent. The Battle for Latin America's Soul*. New Haven: Yale University Press.
- Rouquié, A. (1981). Dictadores, militares y legitimidad en América Latina. *Crítica & Utopía. Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales* (5), 2-9.
- Rodríguez Menegal, E. (1968). Onetti o el descubrimiento de la ciudad. *Capítulo Oriental: La historia de la literatura uruguaya* (28), 433-447.
- Rodríguez Padrón, J. (1974). Onetti desde el ámbito de la fábula. *Cuadernos hispanoamericanos* (292), 131-146.
- Sartre, J. P. (1951). *Situations* (Vol. II). París: Gallimard.

Schilickers, S. (1998). Conversación en La Catedral y La guerra del fin del mundo de Mario Vargas Llosa: novela totalizadora y novela total. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (48), 185-211.

Steenmeijer, M. (2002). Racismo utópico en *Del amor y otros demonios* de Gabriel García Márquez. *Espéculo* (27), 15-23.

Toynbee, A. (1957). *A Study of History*. Londres: Oxford University Press.

Vargas Llosa, M. (1981). *Conversación en La Catedral*. Barcelona: Seix Barral.

Vargas Llosa, M. (2008). *El viaje a la ficción: El mundo de Juan Carlos Onetti*. Madrid: Alfaguara.

Vargas Llosa, M. (25 de febrero de 2016). Hay que vivir como si fuésemos inmortales. (G. Veiga, Entrevistador). Recuperado de: <https://www.elle.com/es/living/ocio-cultura/interviews/g752685/entrevista-vargas-llosa/> [última consulta: 25/01/2018].

Vargas Llosa, M. y Gallo, R. (2017). *Conversación en Princeton*. Barcelona: Alfaguara.

Villarruel, P. (8 de mayo de 2011). Alberto Fuguet: 'América Latina no es solo realismo mágico'. *El Universo*. Recuperado de: <https://www.eluniverso.com/2011/05/08/1/1380/alberto-fuguet-america-latina-solo-realismo-magico.html> [última consulta: 11/02/2018].

Volpi, J. (24 de mayo de 2008). A la sombra del «Boom». *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/diario/2008/05/24/babelia/1211585956_850215.html [última consulta: 12/02/2018].

Volpi, J. (2009). *El insomnio de Bolívar: cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI*. Barcelona: Random House Mondadori.

Volpi, J. (02 de diciembre de 2007). El realismo mágico fue la respuesta a qué significaba ser latinoamericano. *ABC*. (E. Rivera, Entrevistador). Recuperado de: http://www.abc.es/hemeroteca/historico-02-12-2007/abc/Cultura/el-realismo-magico-fue-la-respuesta-a-que-significaba-ser-latinoamericano-jorge-volpi-__-novelista_1641445396561.html [última consulta: 12/02/2018].

