

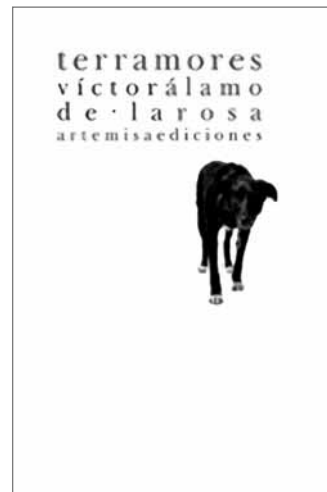


UNA NOVELA DE FRONTERA ATLÁNTICA:

LA RECREACIÓN MÁGICO-REALISTA DE EL HIERRO
EN *TERRAMORES*, DE VÍCTOR ÁLAMO DE LA ROSA,
Y SUS NOVEDADES FORMALES

JOSÉ RAMÓN SAMPAYO RODRÍGUEZ

A partir de un ciclo de lecturas y debates que dirigí en la Biblioteca Municipal Central de Santa Cruz (TEA) en los primeros meses de este año, titulado “Libro Fórum *Iniciático* de Literatura Contemporánea”, en el que la novelística canaria tenía una presencia destacada, hemos querido aportar un estudio riguroso de las novedades formales más relevantes de la novela inicial que abrió el ciclo, *Terramores*, de Víctor Álamo de la Rosa. Primero por su valía intrínseca dentro del corpus narrativo que el autor dedica en su obra a la Isla Menor; segundo por las novedades formales que aporta y que nos lleva a calificarla como novela de frontera atlántica, a caballo entre el *realismo mágico* y *lo real maravilloso*.



Recordemos con el erudito catedrático de la Universidad de La Laguna, Juan Manuel García Ramos, que hay una suerte de “flujo y reflujo” variable y *cuasi* permanente entre América y Canarias, que lleva a ambas literaturas a ciertas reciprocidades, influencias y revelaciones mutuas: “Desde el mito, desde la leyenda, desde la historia, desde las relaciones personales, desde la actitud ante la lengua, desde los modelos literarios consagrados, desde cada país y todos los países, nuestros imaginarios se reclaman, se nutren y se proyectan al lado de otras influencias ajenas”¹. En ese “imaginario atlántico”, la Mar Océana, como el Mediterráneo recorrido por Fernand Braudel, actúa como “una fuerza directora, canalizadora, que contraría también y frena o, por el contrario, exalta, acelera el juego de las fuerzas humanas”². Y en esta tesitura

encontramos la recreación mágico-realista de El Hierro que Víctor Álamo de la Rosa hace en su espléndida novela insular *Terramores*³.

El autor, desde su imaginación creadora, con aparente fundamento sociolingüístico, nos dice que ‘*terramores*’ “es un neologismo formado por la unión del prefijo latino *terra* y del vocablo *amor*. Dícese de los amores subterráneos, bien los que acontecen bajo tierra, por necesidad de esconderse los sujetos amantes, o bien aquellos que transcurren en el plano simbólico y se construyen a partir de ardidés y engaños, repletos de subterfugios (*Diccionario de uso del español de Canarias*)”. Como se puede comprobar, este vocablo no aparece ni en la RAE ni en ningún diccionario español de canarismos al uso, pero su definición bien podría ser real y oficial. Así, el propio título del libro nos lleva a la pura creación literaria: una palabra, un neologismo, que esencializa el alma de la historia, la forma o estilo que la va a determinar: desde la hiperrealidad hasta la creación fantasiosa de maravillas (que no tienen en sí mismas ningún valor unívoco de bellezas o milagros) de la mente humana. De ahí la importancia de desarrollar en profundidad algunos aspectos formales relevantes de esta novela de frontera atlántica.

Comencemos señalando que el espacio y el tiempo son fundamentales en esta novela: sin su delimitación y concreción pormenorizada, los personajes quedarían desvaídos, serían peles o marionetas sin carne ni alma. La trama narrativa no se entendería, perdería todo su sentido. Pero el referente de la realidad espacio/temporal se trasciende, se convierte en materia narrativa y no es nunca una transcripción literal histórica y geográfica. Se hace forma literaria: Veamos un fragmento ejemplificador de esa realidad histórica literaturizada (década de los cuarenta, sociedad española de posguerra en la que los juicios sumarísimos militares era la forma de combatir el ‘terrorismo’ de los derrotados y la delincuencia):

“El paredón de los fusilamientos está detrás del edificio del cuartelillo. —¡En pie, cabrones! Ahora vamos a hacerles a ustedes los mismos agujeros que le hicieron a mi cuartel. Impecable, con el uniforme recién planchado, habla despiadado Tejera (el sargento-jefe del destacamento de la Guardia Civil en la isla)...El pelotón forma, a pocos metros. Don Nicasio de Jesús (el cura-párroco de la isla) y Teófilo Padrón (el presidente del Cabildo de El Hierro, la máxima autoridad civil en la isla) también están presentes. Tejera se dispone, moviendo a un lado y a otro su mostacho, a dar la orden. —¡Apunten! Policarpo y Cesarín (los hijos descarriados del viejo Inocencio, muchachos ruines, pero no asesinos ni terroristas) se miran. Tienen atadas las manos a la espalda. Tienen miedo. Tiemblan. Frente a ellos, seis negros agujeros de seis escopetas los encañonan. Están amordazados, no pueden hablar, pero eso ya no importa... —¡Apunten! —¡Fuego!” (pp. 339-344).

Leamos ahora un fragmento de esa realidad geográfica literaturizada (carta de Rosa, la novia y esposa del maestro perseguido por sus ideas republicanas, Manuel el Huido, a sus padres desde Venezuela):

“Ha pasado el tiempo, pero a menudo me siento todavía en la isla, reviviendo aquellos días que siguieron a las muertes horribles de los hijos de Inocencio... A veces pienso en la isla como en un punto mágico. Tengo un mapa, aquí, frente a la pared del escritorio, en el que aparece, muy pequeñito, El Hierro... Entonces cierro los ojos y... casi puedo sentir el olor especial de la isla, mezcla de mar y monte, el viento lleno de salitre... me resulta fácil ver el rojo brillante de los cangrejos grandes que hay en los acantilados del Mar de las Calmas, sus lentos movimientos, ahí, en la Charca de Tecorón... O ver también algunos recovecos de la playita de La Restinga, junto a La Laja, donde los pescadores varan sus embarcaciones...” (pp. 361-62).

En ambos casos, la verosimilitud de las realidades histórica y geográfica descritas es plena, convincente, pero, como hemos podido comprobar, no son descripciones realistas; hay un halo mágico que las envuelve y las trasciende. Por eso hablamos de una forma literaria *mágico-realista* que supera las transcripciones literales geográfica e histórica. Una última y definitiva muestra de lo que decimos está en el siguiente fragmento, que aúna ambas dimensiones con esta fórmula artística:

“Conste, sin embargo, que en la Isla Menor no se ejecutaba a los extranjeros por norma, sino que se hacía más o menos extraoficialmente, tampoco era cuestión de que ese territorio escaso y limitado que era la isla fuera colonizado por negros y moros africanos, siendo bonito bastión español, como dijera una vez el Caudillísimo en uno de sus discursos más inspirados, cosa rara. ¿Dónde iba a quedar, entonces, con el precipitarse volandero de los años, la población autóctona, es decir, los herreños, una mezcla profunda de bimbaches prehispánicos, españoles y portugueses?” (p. 181).

Este fragmento nos mete de lleno en la focalidad de la historia: ¿quién la está contando? ¿desde qué punto de vista se nos cuenta? ¿podemos identificarnos siempre, en algún momento o nunca con el narrador? ¿hay personajes en la novela que nos aproximan a la voz del propio autor? Si observamos con atención, nos encontramos con un narrador *poliédrico*, externo y omnisciente. Pero destacamos *poliédrico*, porque nos cuenta la historia desde diferentes puntos de vista: *ajeno*, por encima y por fuera del relato, acercando y alejando al lector de los personajes; *cómplice*, encarnándose sutilmente, en diferente medida, en algunos de los personajes principales; *representativo* de una colectividad, de sus valores y costumbres... El autor busca a través de su narrador la complicidad del lector, incluirlo en su cambiante punto de vista, sea propio

o de alguno de sus personajes. Pero no hay identificación plena con ninguno de ellos, todos tienen su propio y peculiar mundo, tan propio que es completamente ajeno a cualquier lector, a todo lector, por más que éste busque la identificación con los más ‘simpáticos’ o el rechazo rotundo de los más ‘antipáticos’.

Otro tema distinto sería el diseño y tratamiento de los personajes: unos esquemáticos, simples, planos, caricaturas de arquetipos humanos (como Canciliano, el hijo retrasado de Águeda); otros más trabajados, complejos, sobre los que la lupa del narrador se detiene más tiempo y con más profundidad. Esos personajes principales, redondos (como Rosa y Manuel el Huido) nos aproximan a la voz del propio autor: por ejemplo, la voz epistolar de Rosa, “que se había convertido en una auténtica escritora de obra proteica” (p. 356), pero también, curiosamente, algunos muy insignificantes en el grueso de la historia, como el personaje secundario Victoriano Alameda del Rosario (¿un cameo?), “presunto escritorzuelo y encima pésimo portero de fútbol” (p. 65). Pero hemos de tener claro que el autor es alguien completamente distinto del narrador, por muy ventrílocuo y proteico que sea: el narrador es una técnica, un recurso estilístico que usa el creador para hacer verosímil y atractiva la historia, para ‘naturalizarla’.

Ahora, ‘naturalizar’ la historia es una forma muy compleja de tratamiento de la acción narrativa, aunque justamente dé la impresión de ‘natural’ y simple. En *Terra-mores* nos encontramos, como ya anticipamos, que las historias narradas son tratadas de forma *realista* y *mágica*, paradójicamente, porque ambos conceptos son en principio antitéticos. Pero no aquí. El tratamiento narrativo *realista* y *mágico* está imbricado, fundido en diversa medida y grado, según la anécdota narrada. Reparemos en ésta, tan ‘jugosa y hedionda’:

“Al fondo del cementerio, tras un muro que divide la tierra santa de la tierra tierra, es donde entierran a los infieles, berberiscos y negros que arriban a las costas de El Hierro cuando hay bonanza en la mar. Don Nicasio de Jesús les echa una misa, un responso y unas bendiciones breves. Después los manda enterrar... Deambulaba cavilando por su cementerio, disfrutando de los anillos azulados que despedía el cigarro... (cuando) sintió varios agudos pinchazos en sus nalgas amplias, ... se subió la sotana para poder rascarse aquel escozor... y el airillo le refrescó el trasero, aliviándolo tanto pero tanto que tuvo que agacharse entre las tumbas y defecar abundante, copiosamente... Las ventosidades, los hedores, el moñigo... removieron en sus tumbas tanto a los muertos como a los vivos, porque el vivo era Manuel el Huido... Los muertos, como Casilda, Tano el Camioneta y Pablo el Cachimba, también se quejaron, inaudibles.” (pp. 212-214).

Así, la mezcla casi permanente de realidad y magia, la realidad hecha ficción y ésta hecha realidad (como la cagada nocturna de don Nicasio en el cementerio del pueblo),

nos lleva a una de las novedades formales más llamativas y relevantes de la obra: la búsqueda de un nuevo sendero literario que estaría a caballo entre *el realismo mágico* y *lo real maravilloso*. Pero antes de entrar a fondo en este punto decisivo, recordemos las novedades léxico-semánticas, como la invención de palabras nuevas, más sonoras y significativas, el enriquecimiento del caudal léxico canario/español, como “precipitadero” (p. 18), “bidones-maceta” (p. 124), en boca del narrador, o a través de uno de sus personajes centrales, Manuel el Huido, cuando escribe desde la clandestinidad cartas ‘creativas’ a su novia Rosa:

“Sí, me gustan los adjetivos, y también los sustantivos, mi bonita, mi bonitesura, mi boniteza, mi bonitación, mi bonitísima y mi bonitérrima, mi bonitona sustantiva y mi transbonita y mi superbonita. Tú eres para mí el lenguaje. También eres mis verbos, porque tú bonitas, bonitarás, bonitarías, has bonitado y ahora estarás bonitando, que te conozco, mi infinitivo bonitar infinito.” (p. 131).

El juego final de palabras también es muy sugerente y atractivo. Nadie puede dudar del cariño y mimo que el autor, a través de su maestro fugitivo, les dispensa. Pero no todo es pura invención verbal, juegos lingüísticos. Ese léxico poliédrico, variable según los personajes y sus anécdotas narradas, tiene una constante: la búsqueda permanente del vocablo preciso, ajustado a la acción y al personaje, la búsqueda del léxico más sonoro, rico y creativo. En palabras del propio autor, “no me vale la narrativa plana, esa prosa periodística de manual, sin ecos recovecos. Prefiero, para dibujar la oración, sus resquicios, las grietas que me sugieran ese otro modo de narrar. No pierdo de vista el hilo, pero olvido el camino recto, generalmente el más trillado, para bañarme en los pliegues y repliegues, en los meandros, hasta sacarle punta al estilo, hasta que las palabras brillen sin cegar el argumento, resaltándolo, salpicando al lector”⁴. Esa búsqueda lleva a una realización polisémica, rítmica, brillante. En cuanto a sus variables léxicas, podemos ver fácilmente el uso culto de “canarismos”, como cuando habla de la fauna marina (refiriéndonos al pescador Campiro que –guiño intertextual a su anterior novela homónima– dirige su barca, el *Mareas Brujas*, hacia la playa de Los Moles, en el Mar de las Calmas):

“... conoce de memoria los fondos: si aquí son arenosos y allí hay pedregales, si más allá hay veriles, pequeños acantilados submarinos, idóneos para la pesca del abade y el mero...en esta cala abunda el pescado blanco, chopas, sargos, galanes, palometas; por estas puntas adentradas en la mar pastan las viejas, fáciles de coger con cangrejos araña y huyonas escondiendo el anzuelo; tras este veril se reúnen cardumes de cabrillas...” (p.352).

O por poner un segundo ejemplo de semántica diferente, la filípica del cura en la iglesia como recreación léxica ajustada a la oratoria político-religiosa de la época:

“Los artistas...igualan sus insignificancias artísticas a Dios, sacrílegos necios, como si para medir la altura de Nuestro Señor sirviera la misma vara. Vanidad de vanidades, por si poco fuera, estos llamados artistas se creen por encima del resto de los seres, más allá del bien y del mal...Menos mal que a nuestro Caudillo, gentilhombre, Dios le viene dando vigor y mano dura y mano diestra y muchos años de vida, para encargarse de poner a esa pléyade de vagos hambrientos fuera de España, el exilio merecido los está condenando...” (pp. 65-66).

Pero todo este esfuerzo léxico-semántico sería baldío si no estuviera basado en la estructura material de toda lengua: una rigurosa construcción sintáctica/oracional, de corte barroco en muchos pasajes, sobre todo cuando el narrador se explaya en sus descripciones o digresiones socioexistenciales, pero siempre al servicio de su puntual intencionalidad narrativa. Así, las estructuras oracionales se alargan en subordinadas dentro de subordinadas, con elipsis forzadas de las proposiciones principales; a veces, se yuxtaponen oraciones simples y compuestas en largas tiras enumerativas; en otras ocasiones, las estira con nexos coordinantes de diferentes tipos y subordinantes relativos. Por eso, hay pasajes enteros en que el discurso narrativo se hace premioso, se ralentiza y parece que la acción no avanza: el barroquismo culteranista, generalmente sin excesos cultistas, está ahí muy presente. Pero en otros momentos la acción, a través de diálogos muy precisos, se vuelve rápida y directa. Entonces, las construcciones oracionales son simples, disparos sintácticos encadenados por signos de puntuación evidentes, yuxtaposiciones y coordinaciones copulativas que hacen sentir la acción narrativa como una secuencia cinematográfica climática *hollywoodiense* (por ejemplo, cuando el cura va a comunicarle a Inocencio que sus hijos han vuelto una vez más a la cárcel):

“Inocencio no vio un cura en su figura, le pareció ver a un cuervo, un enorme pájaro negro. Los vuelos de la sotana eran alas desplegándose.

—Tus hijos están en la cárcel.

—¿En la cárcel? ¿Otra vez?

—Sí.

—¿Y por qué? ¿Qué le han hecho a usted esta vez?

—Han sido detenidos por asesinos, por violadores y por terroristas. Ya tenía yo mis sospechas.

—¡Pero qué dice! ¿Se ha vuelto loco?

—Mataron y violaron a la Baldomera.

Esto es hablar a bocajarro, disparar a quemarropa” (p. 330).

Ya es el momento de entrar de lleno en esa novedad formal antes anunciada, la más relevante y significativa de la obra, esa búsqueda de un sendero literario propio, referenciado entre *el realismo mágico* y *lo real maravilloso*, utilizando aquí las fórmulas más conocidas y popularizadas de la literatura latinoamericana primero, y mundial después. Comencemos por los rasgos comunes a ambas concepciones y procedimientos narrativos:

En el referente (la realidad externa e interna que va a ser “recreada” artísticamente), encontramos la existencia de un mundo “maravilloso” (no significa exactamente bello, fantástico o espectacular, sino singular, insólito, especial) en la realidad cotidiana más allá y más acá de lo aparente, de lo percibido y vivido como normal y cotidiano; la fusión de realidades aparentemente inconexas u opuestas; la superación, “natural” o “provocada” por fuerzas ocultas y/o misteriosas (incluidas las del propio ser humano) de determinadas contradicciones vitales; la presencia sutil de la magia (vestida de religión o de superstición, o directamente de rituales mágicos), el mito y el misterio en la vida cotidiana. En la creación artística (literaria, pictórica, musical...), la conciencia creadora de la ruptura con la realidad plana, fotográfica, folklórica; la presentación problemática de la búsqueda de la libertad individual y colectiva; la noción expresada de que existen y coexisten diversos planos de una misma realidad, no siempre manifiestos con igual intensidad y gradación; una cierta mística del arte en la que la “fe”, o un cierto “estado anímico” de inspiración exaltada (paralelo al trabajo intelectual estético), juega un extraño papel de revelación y manifestación creativa; el conocimiento exhaustivo de la realidad “recreada” y su peculiar tratamiento poético.

Diferenciamos ahora ambas concepciones y procedimientos narrativos:

¿QUÉ ES LO REAL MARAVILLOSO?

Es la existencia de una realidad real (en el mundo narrativo de Víctor Álamo, insular, oceánica) específica, singular, frente a otras realidades reales o fantásticas (peninsulares, continentales, o medievales futuristas); es una noción teórica (que incluye en su sustrato un valor ontológico y gnoseológico) y una traducción estética de una realidad insular y oceánica realizadas (noción y traducción artística) desde la perspectiva lógica y advertida, consciente, de un intelectual, creador/artista, profundamente interesado en establecer una definición identificadora y original de las peculiaridades insulares (concretamente de la Isla Menor) y oceánicas (atlanticidad) frente a la cultura y la historia (mayúscula y minúscula) peninsular y occidental/europea en la que se inscribe. Lo real maravilloso es una noción artística bisémica, pues se concibe como un modo específico de manifestarse la realidad, por un lado, y como un modo determinado de asumirla y tratarla estéticamente, por otro. Esta dicotomía esencial (noción y traducción) nos sitúa, de hecho, ante dos momentos bien definidos, aunque dependientes, de la existencia y manifestación de lo real maravilloso: se trata de una realidad objetiva

y subjetiva, pero siempre histórica y socialmente comprobable, en la que lo insólito, lo extraordinario, surgen de una peculiar formación histórica y socioeconómica capaz de tipificar y distinguir lo insular/oceánico del resto de la cultura peninsular y occidental/europea en la que se inserta. Pero, a la vez, se trata de una concepción estética que propone el reflejo y singularización de lo insular/oceánico a partir de sus peculiaridades más insólitas y extraordinarias, tratadas artísticamente en la obra literaria en virtud de un método creador y de determinados recursos poéticos que tienden a la sistematización y evaluación narrativa de esas singularidades. Como es sabido, en su teorización original y manifestación artística, lo real maravilloso se debe al escritor cubano Alejo Carpentier y al Prólogo y novela *El reino de este mundo* (1949), en los que se caracteriza lo real maravilloso americano.

¿QUÉ ES EL REALISMO MÁGICO?

Este concepto artístico había sido patentado en 1925 por el alemán Franz Roh en su libro *Nash-Expressionismus (Magischer Realismus)*, que al ser traducido al español dos años después por la *Revista de Occidente* sufre una inesperada alteración de su título, y lo que en el original era el subtítulo alcanza en la traducción la categoría principal: *El realismo mágico. Postexpresionismo*. El libro de Roh, dedicado en lo fundamental a la pintura vanguardista alemana de la posguerra (1ª Guerra Mundial), acuñó este término para describir el procedimiento estético a través del cual se ejecutaba la realización plástica de una realidad-otra, generada desde dentro del artista (inconsciente o imaginativa o realidad onírica) hacia afuera, validando así toda la subjetividad del creador como forjador de nuevas realidades. Recuérdese la obra de pintores como Schrimpt, Paul Klee, Max Ernst, Chagall... Decía Roh: “el rasgo privativo de esta pintura es que restablece la importancia de los objetos, confiriéndoles un significado más hondo que roza el misterio (añadiría yo, ‘lo maravilloso’)”. El narrador venezolano Arturo Uslar Pietri, tanto en su estancia en París como en Estados Unidos, debió haberse familiarizado con ese término/concepto artístico, y en su antología de cuentos *Letras y hombres de Venezuela*, en su Prólogo (1948), al referirse a la producción contemporánea de los cuentistas de su país, decide aplicar la categoría poética de Roh como mejor modo de expresar una cierta violación de los viejos cánones realistas que se estaba produciendo en la literatura venezolana: “Lo que vino a predominar en el cuento (venezolano contemporáneo) y a marcar su huella de una manera perdurable fue la consideración del hombre como un misterio en medio de los datos realistas. Una adivinación poética o una negación poética de la realidad. Lo que a falta de otra palabra podría llamarse *realismo mágico*”. Se está refiriendo a un acercamiento artístico, en esos años, a la realidad americana diverso al ya agotado realismo costumbrista, con lo que se concretaba una nueva relación polisémica con el entorno objetivo que superaba la copia realista. En su evolución posterior, esta teoría/praxis estética expresa la presencia de lo mágico en el ámbito de la realidad cotidiana y su tratamiento

narrativo. Es en la década de los sesenta, a la sombra extensísima del *boom* de la nueva novela latinoamericana, cuando el término/concepto artístico cobra un apellido que lo llenaría de un renovado sentido y le permitiría expresar un contenido singular: realismo mágico americano. La publicación de obras como *Cien años de soledad* (G. García Márquez), o el redescubrimiento editorial de *Pedro Páramo* (Juan Rulfo), cuando ya se ha hecho común la presencia de un referente mágico de la realidad que es trasladado estéticamente a la producción narrativa con leyes distintas a los procedimientos de la novelística “fantástica”, permitirá clarificar la existencia de un proceso peculiar mediante el cual se ejecuta un realismo mágico que se distingue, definitivamente, por su relación de dependencia con una realidad mágica más que con una voluntad imaginativa del autor (recuérdense las tesis surrealistas creativas). Así, el viejo concepto poético de Roh cambia verdaderamente su sentido y sirve para describir los rasgos de una relación literaria que implicaba no sólo a los textos sino además a los contextos: literatura y realidad, en fin. Por tanto, el realismo mágico opera a partir de la existencia de una “tercera” realidad, que podemos calificar de “realidad mítica” o “mágica”, pero realidad también, creada por los hombres que la viven, una realidad que surge de una determinada imaginación mágica y que, expresada estéticamente, denominamos realismo mágico, con lo que el elemento de la percepción mítica o mágica queda al lado del referente (hombres, pueblo, concretos de una realidad primitiva) y no del predio del artista (que “simplemente” ha de focalizar esa realidad desde el punto de vista de ese pueblo “primitivo”). Existen, entonces, una realidad mágica –ontológicamente palpable– y un realismo mágico –estéticamente válido–, que se interrelacionan pero –realidad y realismo (mágicos)– no son lo mismo, y media entre ellos la función del creador, artísticamente consciente de la conversión ejecutada. El realismo mágico funciona, entonces, como traslación estética consciente del modo de pensar y vivir característico de grandes masas de pobladores de América (o en la novela que nos ocupa, de la gran mayoría de la población herreña de esos años), en los que sobreviven estratos de un pensamiento prelógico y un “sentir natural, animista” en los que la realidad se expresa satisfactoriamente por imágenes míticas o mitificadas y no resulta necesario su análisis y valoración casuística de acuerdo con normas de un pensamiento racional, occidental europeo moderno (pues la causalidad también es *casual, mágica*). La transmutación literaria que ejecuta el realismo mágico aceptando lo milagroso (lo fantástico, lo extraordinario, lo insólito) como posible y cotidiano para conseguir una visión plurivalente de la realidad tiende a difuminar, definitivamente, las fronteras entre lo real y lo irreal, a convertirlos en esferas contiguas y contaminadas que desconocen cualquier negación contradictoria, para transformar el universo (la isla, sus gentes, su tierra) en un todo único. Es una *naturalización* de lo que podemos entender racionalmente como *sobrenatural* o *mágico*.

Resumiendo y sistematizando las diferencias: Lo real maravilloso (americano o insular/atlántico) supone la existencia de una realidad *maravillosa* (peculiar, característica,

insólita en sus procesos históricos, socioeconómicos y en sus comportamientos “naturales”), que puede existir fuera de la conciencia del hombre (incluso fuera de la conciencia del artista que la percibe y la trata estéticamente), igual que dentro de ella, pero siempre en el ámbito de una cultura y geografía específicas. Por su parte, el realismo mágico supone la existencia de una realidad *mágica*, de dimensiones míticas, subvertida, violadora de las leyes del comportamiento “normal” de los procesos racionales humanos; una realidad *mágica* que, sin embargo, sólo existe en la conciencia de los hombres que la han creado de acuerdo con ciertas nociones, tradiciones, creencias y modos de entender el entorno, y que se puede ubicar en el contexto peculiar de una cultura dada. Así, además de un método artístico o recurso literario, el realismo mágico es un modo de interpretar esa realidad mítica y de aprehenderla, a través de métodos artísticos y recursos literarios apropiados para ejecutar tal interpretación y aprehensión del referente extraliterario. El más importante de estos recursos –que decide en buena medida la filiación de la obra literaria a una u otra estética– es la perspectiva desde la cual el narrador asume la realidad: de un lado, una perspectiva o focalidad que en el realismo mágico se identifica con la de un subconsciente colectivo o realidad primaria y que es la misma que poseen los personajes (los “creyentes”, los “creadores” de esa realidad mítica o mágica) y que valida o naturaliza lo sobrenatural y extraordinario; y del otro, una perspectiva culturizada, más propia del autor que de los personajes, que se encarga de distinguir aquello que resulta insólito (el hecho de que los “creyentes” conciban una realidad mítica o mágica) para resaltar su carácter maravilloso y, por tanto, singular. Una misma realidad puede, entonces, generar dos posturas estéticas diferentes, que pueden convivir en una misma obra, como en *El reino de este mundo* de Carpentier o en *Terramores* de Víctor Álamo. Pongamos dos ejemplos específicos de cada obra para demostrarlo. En *El reino de este mundo* el realismo mágico se muestra así⁵:

“... Cierta vez, la Mamán Loi enmudeció de extraña manera cuando se iba llegando a lo mejor de un relato. Respondiendo a una orden misteriosa, corrió a la cocina, hundiendo los brazos en una olla llena de aceite hirviendo. Ti Noel observó que su cara reflejaba una tersa indiferencia, y, lo que era más raro, que sus brazos, al ser sacados del aceite, no tenían ampollas ni huellas de quemaduras, a pesar del horroroso sonido de fritura que se había escuchado un poco antes. Como Mackandal parecía aceptar el hecho con la más absoluta calma, Ti Noel hizo esfuerzos por ocultar su asombro.”

La perspectiva interna y el compromiso del narrador con sus personajes negros son absolutos. No hay el más mínimo indicio de juicio externo, culto o crítico, con los hechos relatados, de distanciamiento intelectual respecto a ellos. Mientras, en el capítulo VIII, “El gran vuelo”, al final de la primera parte de la novela, la perspectiva ya ha cambiado, la intervención del narrador es decisiva para romper el hechizo mágico, la

visión crédula en los acontecimientos ‘maravillosos’ sucedidos, nuestra identificación como lectores con la ‘fe’ de los negros esclavos [el subrayado es nuestro]:

“Con la cintura ceñida por un calzón rayado, cubierto de cuerdas y de nudos, lustroso de lastimaduras frescas, Mackandal avanzaba hacia el centro de la plaza. Los amos interrogaron las caras de sus esclavos con la mirada. Pero los negros mostraban una despechante indiferencia. ¿Qué sabían los blancos de cosas de negros? En sus ciclos de metamorfosis, Mackandal se había adentrado muchas veces en el mundo arcano de los insectos, desquitándose de la falta de un brazo humano con la posesión de varias patas, de cuatro élitros o de largas antenas... Mackandal estaba ya adosado al poste de torturas. El fuego comenzó a subir hacia el manco, sollamándole las piernas. En ese momento, Mackandal agitó su muñón que no habían podido atar, en un gesto conminatorio que no por menguado era menos terrible, aullando conjuros desconocidos y echando violentamente el torso hacia adelante. Sus ataduras cayeron, y el cuerpo del negro se espigó en el aire, volando por sobre las cabezas, antes de hundirse en las ondas negras de la masa de esclavos. Un solo grito llenó la plaza. *—Mackandal sauvé!* Y fue la confusión y el estruendo... Y a tanto llegó el estrépito y la grito y la turbamulta, que muy pocos vieron que Mackandal, agarrado por diez soldados, era metido en el fuego, y que una llama crecida por el pelo encendido ahogaba su último grito... Aquella tarde los esclavos regresaron a sus haciendas riendo por todo el camino. Mackandal había cumplido su promesa, permaneciendo en el reino de este mundo. Una vez más eran burlados los blancos por los Altos Poderes de la Otra Orilla...” (pp.47-49).

En *Terramores*, el realismo mágico aparece, por ejemplo, en la monumental cagada nocturna de don Nicasio de Jesús en el cementerio de su pueblo (fragmento ya reproducido más arriba) o en los sueños [el subrayado es nuestro]:

“Esa madrugada, vaya usted a saber por qué, Inocencio el Viudo y Santiago el Pandero estaban soñando un mismo sueño poblado de burros. Inocencio veía volar a Pandero: le salían del lomo dos alas blancas, y planeaba cual cernícalo por las escarpadas paredes del despeñadero... Eso soñaba Inocencio. Soñaba con burros volando, hay que joderse con las cosas que pasan” (p. 30).

Fácilmente comprobamos que el punto de vista externo, en 3ª persona, está viajando al interior del propio personaje, que el sueño se nos relata desde dentro, que la realidad onírica es ininteligible para el propio narrador externo (subrayado de la primera línea) y que cuando interviene al final, de forma evidente y estentórea, ‘válida’ la realidad de ese sueño, lo hace real y fáctico. Mientras, cuando la novela agoniza junto a uno de sus personajes centrales, el viejo y torturado Inocencio, el narrador se ha crecido, se ha

hecho espectro omnipresente, testigo móvil e invisible de los hechos, relator fidedigno de lo externo e interno, pero también juez crítico y distanciado, aunque muy cercano emotivamente a su personaje. Pero esta vez (y tantas otras a lo largo de la novela) habla sin ‘validar’, sin ‘naturalizar’ la acción narrativa, la describe y relata objetiva y críticamente desde fuera, manteniéndose alejado, mucho o poco, física e intelectualmente. Leamos atentamente esta cita y repararemos en el subrayado narrativo [es nuestro]:

“Es mejor acercarse. Huele mal, el olor podrido de la muerte. Pero Inocencio está vivo aunque apeste. Tiene una cajita en sus manos. Parece de madera. Es amarilla y tiene algo escrito. Más cerca para poder leer: fósforos de madera. Más cerca para poder leer más: fósforos de madera de álamo temblón...¿Qué hace este loco? Con la mano izquierda sostiene la caja, con la mano derecha extrae un fósforo, con rabia lo frota y encuentra la llama... Cuando Inocencio llega al pino, el fuego lo rodea, glotón, devorador... Se ha sentado, apoyándose en el tronco. Está sudando, está derritiéndose porque ya no es sudor. Los cabellos se le encogen antes de hacerse fuego... Se está chamuscando, el humo sale también de su cuerpo... Se pega a la corteza del pino. Se funde, carbonizándose, con el tronco de su árbol. Va encogiéndose, ovillándose, desapareciendo, escombrándose... Desde Masilva se divisa el humo, hay un incendio en el monte. Las gentes empiezan a organizarse. Menos mal que hoy no hay viento... No encontrarán ni rastro de Inocencio, nunca sabrán qué fue de él. Desapareció, un día. Quizás en la mar, acaso en el incendio.” (pp. 375-378).

Comprobamos cómo el narrador externo oscila del *behaviorismo* más puro a la omnisciencia absoluta. Lo que nos está contando, lo que está ocurriendo, es un suicidio insólito, un hecho *real maravilloso* (insistimos que lo maravilloso, en términos literarios, no es sinónimo de belleza y felicidad), pero siempre tenemos claro cuál es el punto de vista, la visión móvil y panorámica del narrador.

Es evidente entonces que ambos procedimientos narrativos están presentes en *Terramores* y en *El reino de este mundo* de Carpentier⁶. Pero como decíamos, no con la misma forma e intensidad. Por ello necesitamos aclarar y deslindar más lo que es propio y exclusivo de cada uno. Así, lo que resulta definidor es que el realismo mágico, más que lo real maravilloso, sí presupone la existencia de una “fe” (más manifiesta e histórica, más real y trascendente), de unas “creencias raigales”, ya que su percepción y manifestación dependen de unos personajes (a cuyo nivel se sitúa el narrador) dispuestos, verdaderamente, a *creer* y a *crear*. Lo maravilloso, mientras tanto, precisa en todos los casos de la mirada advertida del narrador, capaz de marcar lo singular –ya sea por su comprensión histórica o por el simple contraste con los modelos establecidos como “normales” en la cultura europea/occidental–, y por eso su perspectiva desvela aristas singulares de lo insólito americano o insular/atlántico. Otra diferencia importante (y

será la última para este breve ensayo) es que lo real maravilloso opera permanentemente con las leyes de la causalidad, mientras el realismo mágico crea una *metalógica*, una “cordura” interna que depende de las leyes propias de un pensamiento prelógico asumido poéticamente. En las novelas de lo real maravilloso todo funciona de acuerdo con una lógica “cartesiana” en la que el desarrollo casuístico de los acontecimientos (referentes históricos, geográficos, festivos, religiosos...) es el que va a determinar, precisamente, su carácter insólito o maravilloso. No se crea una realidad paralela o mítica, dotada de su propia causalidad, sino un reordenamiento de la historia o del espacio o de los hechos narrados como reales, desde la perspectiva perspicaz, avisada o “cultá” del narrador (que suplanta en la ficción al autor). Lo real maravilloso no crea universos propios, cerrados en sí mismos —como Macondo o Comala—, con sus propias leyes, sino que los recrea, los rescata, los modela a partir de su misma existencia histórica y geográfica, asumida desde el conocimiento libresco o la experiencia personal. Algo muy semejante es lo que sucede con el microcosmos geográfico y humano en la Isla Menor de Víctor Álamo.

Por tanto, como conclusiones provisionales, como balance final “suspendido” entre la revisión/ampliación propia futura y la matización de nuestros avisados lectores que puedan aportar ideas y perspectivas nuevas, podemos afirmar que *Terramores* está situada en una nueva frontera, en una tierra insular conocida/desconocida, real e inventada, con personajes reales reconocibles y fantásticos, con una lógica narrativa interna extrema que lleva su extremidad a negarla externamente, con un tiempo reconocible y alterado al tiempo, con una focalidad móvil en el que el *zoom* del autor se mueve continuamente deformando esa realidad aparentemente fotografiada tal cual es, rodeado todo por un inmenso océano, agua por todas partes, que lleva a crear un microcosmos que se comunica por agua y cielo con *el otro lado*, con la otra orilla de la Mar Océana, con esa tierra de promisión y futuro llamada América, sea en su concreción cubana, venezolana o... brasileña (como en el caso del propio Víctor). Todo eso hace que lo real maravilloso y el realismo mágico nos den aquí un *realismo insular mágico*, una *atlanticidad real maravillosa*, una novela realmente maravillosa.

NOTAS

¹ GARCÍA RAMOS, J.M.: “Flujo y reflujo”, en *Ensayos del Nuevo Mundo*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1993, p. 56.

² FEBVRE, L.: *Combates por la historia*, Planeta-De Agostini, Barcelona, 1986, p. 238.

³ ÁLAMO DE LA ROSA, V.: *Terramores*, Artemisa, Madrid, 2008.

⁴ Texto publicado en 2003 y reproducido en la ‘Presentación’ de su propia web.

⁵ CARPENTIER, A.: *El reino de este mundo*, Ed. Arte y Literatura, La Habana, 1976, cap. III, “Lo que hallaba la mano”, pp. 28-29.

⁶ Curiosamente el autor cubano proponía al mundo intelectual su método bisémico de lo real maravilloso en el ‘Prologo’ de esta novela, cuando en realidad lo desarrolla con plenitud artística, sin interferencias del realismo mágico, en *Los pasos perdidos*.