
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Valerio Andrés, Laia Giselle; Snoey, Christian, dir. Del realismo mágico al horror gótico: lo fantástico subversivo en los cuentos de Gabriel García Márquez y Mariana Enríquez. 2024. 31 pag. (Grau en Estudis de Català i Espanyol)

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/300043>

under the terms of the  license

Del realismo mágico al horror gótico: lo fantástico subversivo en los cuentos de Gabriel García Márquez y Mariana Enríquez



Autora: Laia Giselle Valerio Andrés
Tutor: Christian Snoey Abadías
Grado en Estudios de Catalán y Español
Trabajo de Fin de Grado
Curso 2023 – 2024

RESUMEN

El objetivo del presente trabajo es analizar las similitudes y las diferencias en las miradas político-escriturales de Gabriel García Márquez y de Mariana Enríquez, que comparten, a pesar de la distancia espacial y temporal, una perspectiva subversiva en la visión ontológica de la realidad, vehiculada a través del género fantástico. Con este propósito, partiendo de las teorías de lo fantástico y su aplicación al realismo mágico y al horror gótico, se compara la representación de la criatura sobrenatural protagonista en cuatro cuentos: «Un señor muy viejo con unas alas enormes» (1968), «El ahogado más hermoso del mundo» (1968), «El desentierro de la angelita» (2017) y «Bajo el agua negra» (2016). Finalmente, a partir de estos casos concretos, se discute sobre la adecuación de la etiqueta de *boom* aplicada a la generación de escritoras latinoamericanas que está ganando presencia en el panorama literario actual.

Palabras clave: literatura fantástica, realismo mágico, horror gótico, Gabriel García Márquez, Mariana Enríquez, boom latinoamericano.

ABSTRACT

This research aims to analyze the similarities and differences between the political-literary perspectives of Gabriel García Márquez and Mariana Enríquez, who share, despite the spatial and temporal distance, a subversive approach towards the ontological view of reality, conveyed through the fantasy genre. To this end, starting from the theories of the fantastic and its application to magic realism and gothic horror, the study compares the representation of the main supernatural creature in four short stories: “Un señor muy viejo con unas alas enormes” (1968), “El ahogado más hermoso del mundo” (1968), “El desentierro de la angelita” (2017) y “Bajo el agua negra” (2016). Finally, based on these specific cases, it is discussed whether it is suitable to apply the *boom* label to the generation of Latin American female writers who are gaining presence in the current literary scene.

Palabras clave: fantastic literature, magic realism, gothic horror, Gabriel García Márquez, Mariana Enríquez, Latin American Boom.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	1
2. DOS MIRADAS. Lo fantástico subversivo	3
2.1. Realidad o ficción: la literatura fantástica	3
2.2. Gabriel García Márquez y el realismo mágico	4
2.3. Mariana Enríquez y el horror gótico	7
3. METODOLOGÍA.....	10
4. CUATRO CUENTOS. Del realismo mágico al horror gótico	11
4.1. Análisis de los cuentos.....	11
4.1.1. «Un señor muy viejo con unas alas enormes» (1968).....	11
4.1.2. «El ahogado más hermoso del mundo» (1968).....	13
4.1.3. «El desentierro de la angelita» (2017).....	15
4.1.4. «Bajo el agua negra» (2016)	17
4.2. Análisis comparativo	19
5. CONCLUSIONES.....	24
6. BIBLIOGRAFÍA	26

1. INTRODUCCIÓN

El 6 de marzo de 2024, cuando Gabriel García Márquez hubiera cumplido 97 años, se celebraba el acto de presentación de su novela póstuma, *En agosto nos vemos*, en la biblioteca nombrada en su honor. El 7 de marzo, cerca del Día Internacional de la Mujer, Mariana Enríquez era entrevistada sobre su nuevo libro de cuentos, *Un lugar soleado para gente sombría*, también en Barcelona. Son dos nombres distanciados en el tiempo y en el espacio, y sin embargo han sido relacionados con un mismo sintagma: *boom latinoamericano*.

En el panorama literario actual, están ganando presencia un gran número de escritoras latinoamericanas como Mariana Enríquez, Mónica Ojeda y María Fernanda Ampuero. Los medios se refieren a su generación como «nuevo boom» o «boom femenino» en referencia al fenómeno de los años sesenta, encabezado por autores como Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes y Vargas Llosa. A pesar de la polémica que ha suscitado el término, Oviedo (2001) defiende que el *boom* no fue un movimiento generacional, una estética o una conspiración editorial, sino que representó un cambio de paradigma con un valor histórico y cultural más allá de su éxito en ventas. No hay duda de que también en la última década se ha estado innovando en la forma de pensar la literatura ante las tensiones de nuestro siglo, pero escritoras como Mónica Ojeda rechazan que se las identifique con el mismo nombre:

Llamar a nuestra generación ‘nuevo boom’ quiere decir que somos una nueva generación de lo mismo, es decir, una nueva versión de lo que pasó en los años 60. No creo que sea correcto por varias razones: primero, el contexto no es el mismo, segundo, nuestra escritura no es la misma, tercero, las miradas político-escriturales tampoco.¹

Precisamente, Ruth Fine (2023) reflexiona sobre la polémica del *boom* en la actualidad: en su artículo «Entre el terror y el horror: el (des)entierro del Realismo Mágico en dos relatos de Mariana Enríquez», propone una interpretación de «El desentierro de la angelita» (2017) y «Bajo el agua negra» (2016), como parodia del realismo mágico, estética con la que el *boom* ha sido erróneamente homologado y que el *post-boom* ha rechazado. Aunque no se compara con ningún autor en concreto, es posible establecer un paralelismo entre las criaturas sobrenaturales que protagonizan los

¹ Giménez, C. (2021). Las jóvenes escritoras latinoamericanas rechazan ser el ‘nuevo boom’. *elDiario.es*. Recuperado de: https://www.eldiario.es/cultura/libros/jovenes-escriptoras-latinoamericanas-rechazan-nuevo-boom_1_8530109.amp.html

cuentos seleccionados, el ser angelical y el muerto viviente, con las que se representan en dos cuentos de García Márquez: «Un señor muy viejo con unas alas enormes» (1968) y «El ahogado más hermoso del mundo» (1968).

Desde la perspectiva de los géneros literarios, el punto en común entre el realismo mágico y el horror gótico es la representación de lo sobrenatural, propio de la literatura fantástica. Durante las últimas décadas se ha estado investigando en profundidad sobre el tema, como queda reflejado en la antología *Teorías de lo fantástico* (2001), dirigida por David Roas. Lo fantástico ha sido definido como un género subversivo, pues a través de la irrupción de lo sobrenatural en un espacio reconocible para el lector se pone en cuestión el concepto de realidad. Del mismo modo, la crítica ha identificado en la narrativa de Márquez y Enríquez una forma de literatura que diverge del modo realista.

Así pues, nos planteamos las siguientes preguntas: ¿Cómo se articula, en los cuentos de Gabriel García Márquez y Mariana Enríquez, la visión ontológica del mundo a través de la expresión literaria? ¿En qué coinciden y en qué se diferencian las miradas político-escriturales de cada autor, que comparten, a pesar de la distancia espacial y temporal, un carácter subversivo en la dicotomía real-ficticio? ¿Qué problemas comporta, basándonos en estos casos concretos, equiparar con la etiqueta de *nuevo boom* o *boom femenino* a la generación de escritoras latinoamericanas de la última década, con el fenómeno del *boom* de los años sesenta?

Con estos objetivos, el presente trabajo se propone comparar la representación de la criatura sobrenatural protagonista de los cuatro cuentos mencionados, partiendo de las teorías de lo fantástico y su aplicación al realismo mágico y al horror gótico. Para empezar, se define la función subversiva de la literatura fantástica, alrededor de los conceptos de *realidad* y *ficción*. A continuación, se introducen las estéticas del realismo mágico y del horror gótico, estableciendo su relación con el género fantástico y las variaciones que aporta el segundo componente: lo *maravilloso* y el *gótico*. Asimismo, se explica por qué la narrativa de Márquez y la de Enríquez han sido interpretadas desde estas estéticas y cuáles son sus particularidades, atendiendo al contexto histórico y cultural de cada uno. Por último, se realiza el análisis comparativo de los cuatro cuentos mencionados, siguiendo los parámetros definidos en la metodología, con tal de responder a las preguntas de investigación.

2. DOS MIRADAS. Lo fantástico subversivo

2.1. Realidad o ficción: la literatura fantástica

«La ficción no solicita ser creída en tanto que verdad, sino en tanto que ficción», afirma Saer (2004: 12). Pero ¿qué es la ficción? Para Aristóteles el arte nace de la necesidad del ser humano por aprender por medio de la *mímesis*; por eso, la obra literaria debe ser *verosímil*, similar a la verdad, pero no equivalente a esta, pues no le corresponde contar lo sucedido sino lo que podría suceder. Paralelamente, Saer define la ficción como un «tratamiento específico del mundo» (2004: 12) que, situado al margen de lo verificable, no elude la realidad sino que pone en evidencia el carácter complejo de la misma.

En la actualidad la literatura no se entiende tanto como imitación sino como representación, concepto sobre el que también reflexiona Saer: el problema de la literatura, advierte, no es *qué* sino *cómo* representar la realidad a través de su único instrumento, que es el lenguaje. En la Europa del siglo XIX, la novela realista trató de acercarse a la objetividad de las ciencias naturales y la filosofía positivista, en coherencia con su idea de la novela como espejo del mundo. Pero en el paso al siglo XX esta unidad absoluta se rompe: el lenguaje y la razón ya no pueden decir el mundo ni el pensamiento, lo que significa dudar de la convención de *verdad* y de la idea del *yo*. Perdida la confianza en el *logos*, la poesía vanguardista apostó por una literatura desrepresentacional y deshumanizada, oponiéndose a la noción tradicional del arte.

En esta línea, si partimos de la visión *monológica* del mundo, dominada por el discurso racionalista, y nos desplazamos al extremo de lo (convencionalmente) real, la categoría de lo irreal resulta problemática: Roas sugiere que «el fenómeno fantástico, imposible de explicar mediante la razón, supera los límites del lenguaje: es por definición indescriptible porque es impensable» (2001: 27).

Lo irreal, lo sobrenatural, es el campo en el que se especializa la literatura fantástica. Todorov (2001) define lo fantástico como el instante de vacilación ante la presencia de lo sobrenatural, es decir, el *asombro*, y dependiendo de la respuesta por la que se opte se entrará en los géneros vecinos de lo extraño o de lo maravilloso. Roas (2001) se opone a esta definición porque reduce lo fantástico a un elemento transitorio; defiende, en cambio, que su característica fundamental es la imposibilidad de ser explicado por la razón, por un lado, y su función transgresora como amenaza para un mundo ficticio que imita al nuestro, por otro.

Así pues, el relato fantástico «pone al lector frente a lo sobrenatural, pero no como evasión, sino, muy al contrario, para interrogarlo y hacerle perder la seguridad frente al mundo real» (2001: 8). Ello implica que no puede prescindir de la realidad, sino que debe construir un espacio realista para lograr el efecto de contraste. Por eso, Roas plantea la necesidad de una lectura pragmática, basándose en la concepción del relato fantástico como un discurso ficcional que mantiene «una relación intertextual constante con ese otro discurso que es la realidad (entendida como construcción cultural)» (2001: 20).

Si atendemos al contexto, debemos situar su origen en el siglo XVIII, cuando la razón ilustrada desplaza a la superstición religiosa como modo de conocimiento y entonces lo sobrenatural, para subsistir, se traslada a la ficción —en concreto, a la novela gótica—. Como argumenta Jackson (2001), esta incómoda posición entre la realidad y la literatura diferencia al relato fantástico de otros géneros, pues su objetivo no es crear un mundo compensatorio, sino rescatar lo oculto de la cultura; no niega los límites del lenguaje, pero tampoco se abstiene de representar. Más allá del *qué* y del *cómo*, la pregunta es *por qué* un autor decide escribir sobre lo fantástico.

En definitiva, la literatura fantástica es un género subversivo desde sus orígenes, pues en su afán de representar lo sobrenatural en un espacio verosímil evidencia las tensiones entre el mundo, el sujeto y la palabra. Anulado el discurso *monológico* de la razón, se disuelven las fronteras entre las categorías de lo objetivo y lo subjetivo, lo verdadero y lo falso, lo real y lo ficticio. Porque ¿hasta qué punto la realidad, o el concepto de realidad, puede ser creída en tanto que verdad? Esta es la pregunta que plantea el relato fantástico desde el espacio de la ficción, cuya respuesta puede adoptar distintas formas, como distintos pueden ser los lugares de enunciación.

2.2. Gabriel García Márquez y el realismo mágico

La crítica, denuncia Jackson, ha apartado la literatura fantástica por su carácter subversivo; la única forma que se ha tolerado ha sido la literatura maravillosa, donde el mundo ficticio funciona como «un mecanismo autorregulado en el que la bondad, la estabilidad y el orden acabarán por imponerse» (2001: 144). Precisamente, el canon español de los siglos XIX y XX ha sido eminentemente realista. La situación del canon latinoamericano es diferente, pues incluye a notables escritores que cultivaron y

renovaron el género fantástico, empezando por Borges. Entre sus diversas expresiones, el realismo mágico es la que más se ha popularizado.

El primero en trasladar el concepto *realismo mágico* —procedente de la pintura posexpressionista— a la crítica literaria fue Arturo Usler Pietri en *Letras y hombres de Venezuela* (1948). Años más tarde lo diferencia de «lo real maravilloso», introducido por Alejo Carpentier en el prólogo a *El reino de este mundo* (1949). Ambos reivindican la autenticidad de lo maravilloso en Latinoamérica frente al artificio lingüístico del surrealismo, y defienden la emergencia de una literatura, diferente de la tradición realista, que pueda captar su realidad; para Usler Pietri, «era como haber descubierto de nuevo la América hispana» (2002: 276). Chiampi (1983) explica que estos conceptos responden al conflicto identitario que se remonta a los tiempos de la colonización y que perdura tras los procesos de independencia: su visión ontológica de la realidad conlleva «una función desalienante frente a la supremacía europea, cuando exalta la americanidad como valor antitético de ésta» (1983: 44).

La particularidad del realismo mágico, como estética, es que lo sobrenatural es mostrado como natural, igual que en la literatura maravillosa. La diferencia es que esto no sucede en un mundo radicalmente distinto al nuestro sino en un espacio identificable para el lector, rasgo propio de la literatura fantástica; por tanto, se puede entender como «una forma híbrida entre lo fantástico y lo maravilloso» (Roas, 2001: 13). En efecto, siguiendo la tesis de Chiampi, el relato no busca producir inquietud ante lo desconocido, sino despertar un «reconocimiento inquietante» para «traer nuevamente el “Heimliche”, lo familiar colectivo, oculto y disimulado por la represión de la racionalidad» (1983: 81). Así pues, el efecto fantástico no se produce en el mundo textual sino en el extratextual, trasladado al conflicto entre el discurso europeo y el discurso latinoamericano que se desprende de la *mirada maravillada* de las crónicas de Indias. En palabras de Quijano (2022: 183), «la racionalidad, aquí, no es un desencantamiento del mundo, sino la inteligibilidad de su totalidad».

Gabriel García Márquez (6 de marzo de 1927, Aracataca, Colombia – 17 de abril de 2014, México D.F.) es considerado el exponente del realismo mágico, pese a que prefería identificarse como un escritor realista². En un acercamiento biográfico, Vargas Llosa (2021) interpreta su vocación literaria como un acto de rebelión contra Dios, por la cual el escritor adulto, frustrado ante la realidad real, la asesina para sustituirla por la

² García Márquez, G. y Vargas Llosa, M. (2021). *Dos soledades: un diálogo sobre la novela en América Latina*. Madrid: Alfaguara.

realidad ficticia a partir de los recuerdos de su niñez: Macondo como reconstrucción de Aracataca. Son tres los acontecimientos que marcaron al pueblo: las Guerras Civiles entre 1899 y 1902, la fiebre del banano y la masacre del 1928. Márquez no los vivió personalmente, sino a través de la memoria colectiva de una Aracataca que, tras el espejismo de la prosperidad, «a falta de algo mejor [...] vivía de mitos, de fantasmas, de soledad y de nostalgia» (2021: 18).

Este proyecto de reconstrucción culmina con *Cien años de soledad* (1967). Los términos que emplea Vargas Llosa en el análisis de la novela pueden servir como base para una sistematización mágico-realista: distingue, por un lado, entre lo *real objetivo* y lo *real imaginario*, y por otro, entre el plano del narrador y el plano de lo narrado (2021: 566). Dependiendo de cómo se interrelacionen estos parámetros, se puede producir una *naturalización* de lo real imaginario o una *desnaturalización* de lo real objetivo. No obstante, la proporción entre ambas categorías no es constante en su obra; en referencia a cuatro relatos posteriores a *Cien años de soledad* —entre los que se incluyen «Un señor muy viejo con unas alas enormes» y «El ahogado más hermoso del mundo»—, Vargas Llosa argumenta que lo real imaginario predomina sobre lo real objetivo y que esto es producto de un juego de experimentación formal.

Por supuesto, para comprender la obra de García Márquez no basta con una lectura estética. *Cien años de soledad* se ha interpretado como una reinención de la utopía latinoamericana, tensión constante desde la Conquista, en la que se reconcilian imaginario mítico y realidad histórica. Hernández Carmona (2012) encuentra en este sincretismo una mirada socialista, motivada por la Revolución cubana (1953-1959), que busca superar la soledad, la alienación de América Latina, y llegar así a «una unidad política que se base en la equidad y la justicia social» (2012: 90) frente a la explotación capitalista de la tierra y de los hombres.

La utopía, en la definición de Aínsa (1984), no debe entenderse como un mundo idealizado e imposible, sino como un mundo alternativo en el que la realidad puede transformarse potencialmente. Lo imaginario responde a una frustración frente al presente y se proyecta hacia la esperanza de un futuro mejor, lo que encauza con «cierto aspecto de lo “maravilloso” que toda subversión imaginativa, en la medida en que es generosamente libre y revolucionaria, supone» (1984: 23). Desde esta perspectiva, podemos decir que a lo imaginario subyace una pulsión utópica y que, por tanto, no se limita a representar la realidad, sino que busca transformarla desde la ficción; un acto, en suma, deicida.

Ante esta realidad sobrecogedora que a través de todo el tiempo humano debió de parecer una utopía, los inventores de fábulas que todo lo creemos, nos sentimos con el derecho de creer que todavía no es demasiado tarde para emprender la creación de la utopía contraria. Una nueva y arrasadora utopía de la vida, donde nadie pueda decidir por otros hasta la forma de morir, donde de veras sea cierto el amor y sea posible la felicidad, y donde las estirpes condenadas a cien años de soledad tengan por fin y para siempre una segunda oportunidad sobre la tierra.³

2.3. Mariana Enríquez y el horror gótico

Si bien no es posible predecir el destino del llamado *nuevo boom* o *boom femenino* en el canon, lo que se puede asegurar es que, en cuanto a la recepción, la tendencia dominante es el terror, y en concreto, la narrativa gótica. Fine atribuye este fenómeno a la abertura de «un periodo de violencia sin precedentes» (2023: par. 6), perpetrada por los organismos de poder, que no termina con las dictaduras militares de los años setenta sino que pervive en la clandestinidad. Aunque existe en el continente una larga tradición del gótico, esta ha sido marginada por la crítica en favor de la fantasía y, más aún, del realismo mágico (Casanova-Vizcaíno y Ordiz, 2021).

La novela gótica es, como para la literatura fantástica, el origen de la literatura de terror, y el modo gótico, como subgénero de este, ha seguido su propio camino: sus manifestaciones posteriores han abandonado los escenarios remotos para acercarse al mundo cotidiano del lector. Ordiz (2014) establece dos parámetros para distinguir entre ambos géneros: lo sobrenatural, ineludible en el fantástico pero opcional en el gótico, y el miedo, solo esencial en el segundo. Desde esta perspectiva, los relatos de terror que incluyen lo sobrenatural se pueden analizar desde un marco gótico-fantástico.

En cuanto a lo sobrenatural, este ha sido transformado por el gótico contemporáneo. Partiendo del análisis poscolonialista de Khair, quien define el modo gótico como «writing of Otherness» (cit. Casanova-Vizcaíno y Ordiz, 2021: 17), Ordiz observa que si tradicionalmente lo monstruoso era relegado a la alteridad, en su forma contemporánea es sujeto a un giro introspectivo: «Otherness travels from the margins to the center of contemporary Gothic narratives, exposing the monstrous characteristics of what lies within» (2021: 17). Este conflicto entre el *yo* y el *otro* es lo que según Armitt marca la diferencia respecto al realismo mágico: «[w]here magical realism embraces the

³ Centro Virtual Cervantes (s. f.). Gabriel García Márquez. Discurso de aceptación del Premio Nobel. Recuperado de: https://cvc.cervantes.es/actcult/garcia_marquez/audios/gm_nobel.htm

foreign [...] the Gothic fights to keep the stranger at bay but fails» (cit. Casanova-Vizcaíno y Ordiz, 2021: 4).

En cuanto al miedo, este es también inherente a lo fantástico, pero se aproxima más hacia una sensación de inquietud ante al mundo que se desestabiliza (Roas, 2001). En el gótico el miedo no es solo metafísico, sino que adquiere una dimensión física que puede explicarse a partir de las definiciones de Cavarero (2009). La autora distingue entre *terror* y *horror*: mientras que el primero corresponde a la reacción de huida ante una amenaza de muerte, el segundo se refiere al sentimiento de repugnancia ante una violencia desmesurada hacia el cuerpo humano; por lo tanto, «lo que está en juego no es el fin de una vida humana, sino la condición humana misma en cuanto encarnada en la singularidad de cuerpos vulnerables» (2009: 25).

El vocablo *horrorismo*, propuesto por la autora en contraposición al *terrorismo*, puede ayudarnos a nombrar la violencia contemporánea. Pero el problema, advierte Snoey (2022), es cómo superar los límites del lenguaje para representar el horror y transmitir su experiencia. En contra de la respuesta del silencio y de la postura objetiva de la crónica, la ficción propone otro lenguaje; en el caso de Mariana Enríquez, en *Nuestra parte de noche* (2019) la historia se dice mediante «un movimiento de desplazamiento: en la elaboración de ciertos motivos del género [de terror] se encuentra la carga semántica del horror histórico» (2022: 90).

Mariana Enríquez (Buenos Aires, 1973) ha estado escribiendo durante la última década sobre el horror desde el género gótico, a veces girado hacia lo sobrenatural. En varias entrevistas explica que esto se debe a su experiencia conviviendo entre el horror ficticio —sus lecturas de terror— y el horror de la realidad, durante su infancia en Corrientes hasta su adolescencia en La Plata, marcadas por la dictadura del Proceso (1976-1983) y la transición a la democracia. En la búsqueda de su estilo, partió de la tradición extranjera y le añadió lo local, no solo en lo referente a lo mitológico, sino sobre todo en cuanto a los problemas político-sociales de Argentina.

A Enríquez y a las escritoras del nuevo gótico les une una constante que Gasparini (2022) atribuye al uso político del horror. Al contrario de las ficciones góticas que sirven como vía de canalización de los deseos inmorales del ser humano (Jackson, 2001), en estas narrativas «lo morboso invierte su signo y muta en ira, indignación: moviliza» (2022: 262). Lo escatológico en la representación de la víctima no busca revictimizarla, sino reconducir el foco hacia el victimario y provocar una reacción de repugnancia en el lector que, adormecido por la cultura del «escándalo gore», ha sido

insensibilizado frente a la violencia. En consecuencia, se rompen las fronteras entre lo humano y lo inhumano, la civilización y la barbarie:

Las dos clases de monstruos presentados (soberanos: los creados por el conjunto de leyes y códigos que regulan una sociedad heteropatriarcal y desigual, y disidentes: los que se autoconstruyen monstruos para repudiar y espantar a los primeros), invitan a mirar hacia adentro y preguntarse si la incertidumbre y el vacío de lo real que el horror plantea puede aliviarse o no. (2022: 285)

En los relatos gótico-fantásticos de Enríquez, la víctima, el ser marginal, se representa como un ser sobrenatural que en algunos casos transgrede el umbral de la muerte. Bustamante los denomina como «cuerpos escrache» que regresan entre los vivos para destruir «esas ideas de reconciliación fundadas en el dar vuelta a la página, en los pactos de silencio, perdón y olvido» (2019: 43) —incluye en su análisis «El desentierro de la angelita»—. Álvarez (2022) observa que estos cuerpos a menudo son encarnados por niños —como en el caso de «Bajo el agua negra»—: cuando el *yo* adulto y el *otro* infante se cruzan, es en la mirada adulta donde se produce el miedo. La imagen idílica de la infancia no corresponde con la de los niños deformados y sórdidos que se presentan ante sus ojos, pues «son pequeños abortados de la historia, con carencias afectivas y educativas, arrojados del “progreso”» (2022: 74).

Retomando las ideas de Cavarero (2009), todo ser humano es por naturaleza vulnerable; el niño, a diferencia del adulto, es además inerme, pero en los relatos de Enríquez este se arma en forma de monstruo para amenazar con su presencia el orden social. Quizás esté indefenso, pero no es inofensivo; es una aparición insólita, como recordatorio de que el horror no es exclusivo ni del pasado ni de la literatura.

Porque cualquier horror real, y especialmente el horror de las dictaduras y los genocidios, es igual o más terrorífico que cualquier cosa que podamos imaginar. Yo necesito hablar de esos años, que coinciden con mi infancia, desde el género. Porque el género es mi lenguaje: es con lo que crecí, lo que leí, lo que me fascina y lo que me ayuda a procesar el trauma.⁴

⁴ Ramírez, N. (2020). Mariana Enríquez: «Cualquier horror real es igual o más terrorífico que cualquier cosa que podamos imaginar». *El País*. Recuperado de: <https://elpais.com/smoda/placeres/mariana-enriquez-sobre-nuestra-parte-de-noche-a-mis-personajes-los-mueve-el-deseo-y-tienen-sexo-cuando-sienten-atraccion-por-alguien.html>

3. METODOLOGÍA

Definidos los conceptos clave del estudio, procedemos a describir la metodología que se ha utilizado para el análisis comparativo. Partiendo del artículo de Fine (2023), los cuentos seleccionados son cuatro: «El desentierro de la angelita» (2017) y «Bajo el agua negra» (2016), de Mariana Enríquez, y «Un señor muy viejo con unas alas enormes» (1968) y «El ahogado más hermoso del mundo» (1968), de Gabriel García Márquez.

La selección se justifica por el elemento sobrenatural protagonista que comparten los relatos: el *ser angelical*, como entidad metafísica que se materializa en un cuerpo físico, y el *muerto viviente*, como ser muerto al que se le asignan propiedades de ser vivo. No provienen de las mismas tradiciones ni se representan de la misma forma, pero se subvierten las mismas leyes de la naturaleza. Cabe aclarar que no se pretende analizar los relatos de Enríquez como parodia ni del realismo mágico ni de los cuentos de García Márquez, sino establecer un paralelismo en el tratamiento de lo fantástico, basándonos en la definición del realismo mágico y el horror gótico como híbridos fantástico-maravilloso y gótico-fantástico.

Los parámetros que se han seguido para el análisis son tres. En primer lugar, se identifica el espacio de la realidad al que se hace referencia, en cuanto a la ubicación espacio-temporal y a la estructuración social, y después se determina qué leyes transgrede el elemento sobrenatural y cómo se representa. En segundo lugar, se observa el grado de conflictividad entre la criatura y el espacio, así como el alcance del efecto fantástico dentro del mundo textual, y se relaciona con los planteamientos estéticos del realismo mágico y el horror gótico. Por ello, se parte del presupuesto de que el ser sobrenatural, para ser considerado fantástico, debe cumplir dos condiciones, siendo determinante la segunda: produce asombro en los personajes y transgrede su concepto de realidad. En tercer lugar, se interpreta cómo dialoga el discurso ficticio con el discurso de la realidad, es decir, qué visión ontológica propone y con qué intención, atendiendo al contexto social y cultural de cada autor.

4. CUATRO CUENTOS. Del realismo mágico al horror gótico

4.1. Análisis de los cuentos

4.1.1. «Un señor muy viejo con unas alas enormes» (1968)

La historia se ambienta en una localidad marina del Caribe que remite al espacio de «El mar del tiempo perdido» (1961). Aunque en el presente relato no se encuentra ningún referente histórico, la representación del espacio, la miseria y la podredumbre que oprimen al pueblo, evoca de forma implícita, igual que su predecesor, la realidad de Colombia tras el espejismo de la fiebre bananera. Son estas las condiciones en las que viven Pelayo y Elisenda, un matrimonio humilde, y es en el patio de su casa donde sucede el fenómeno sobrenatural: la caída del ángel.

El ángel, como ser mitológico en la tradición católica, abandona aquí la esfera metafísica para materializarse en la tierra, despojado de su connotación divina, de modo que queda reducido a su condición física como híbrido. Su representación se descompone en su parte humana y su contraparte inhumana, tal como evidencia el título, y además se parodia en los términos despectivos de *viejo* y *animal*:

Estaba vestido como un trapero. Le quedaban apenas unas hilachas descoloridas en el cráneo pelado y muy pocos dientes en la boca, y su condición de bisabuelo ensopado lo había desprovisto de toda grandeza. Sus alas de gallinazo grande, sucias y medio desplumadas, estaban encalladas para siempre en el lodazal. (2012: 273)

Dentro del mundo ficticio, el fenómeno no es puesto en duda: Pelayo y Elisenda «se sobrepusieron pronto al asombro y acabaron por encontrarlo familiar» (2012: 246), suponiendo por su forma antropomórfica que es un náufrago extranjero. No es hasta que consultan a una vecina que lo identifican como a un ángel, y también el resto del pueblo lo denomina como tal. El único que duda de su condición divina es el padre Gonzaga, pues «nada de su naturaleza miserable estaba de acuerdo con la egregia dignidad de los ángeles» (2012: 247). Similarmente, el médico observa que sus alas «resultaban tan naturales en aquel organismo completamente humano, que no podía entender por qué no las tenían también los otros hombres» (2012: 251). Lo extraordinario no es la existencia del ángel, sino su fisonomía humana, contraria al imaginario mítico.

Su contraparte animal, sin embargo, impide que sea igualado a la calidad de humano o venerado como ser místico: los vecinos, aglomerados frente al gallinero

donde Pelayo encierra al ángel, lo tratan «como si no fuera una criatura sobrenatural sino un animal de circo» (2012: 246). Elisenda, harta del alboroto, decide cobrar por la entrada para verlo, y pronto llega una multitud de curiosos de todo el Caribe, entre ellos, personas con enfermedades estafalarias en busca de salud. Pero el ángel no cumple con las expectativas del público: a pesar de la pasividad con la que afronta el maltrato, mira a los mortales con desprecio y los escasos milagros que se le atribuyen parecen más bien burlas. Decepcionados, los espectadores terminan prefiriendo la exhibición de la mujer que se convirtió en araña, pues se permite «hacerle toda clase de preguntas sobre su absurda condición, y examinarla al derecho y al revés, de modo que nadie pusiera en duda la verdad del horror» (2012: 249). Para cuando el patio vuelve a quedar vacío, Pelayo y Elisenda han acumulado tal cantidad de dinero que se permiten llevar una vida de lujos, de modo que el ángel, desprovisto de su utilidad, no es más que un estorbo que se arrastra moribundo por la casa.

Se produce, por tanto, una desmitificación del ángel llevada al extremo de la parodia carnavalesca. Su representación oscila entre los campos semánticos de lo humano y lo animal, como sujeto y objeto, lo que le permite acercarse a la sociedad pero no integrarse en ella. En consecuencia, la criatura es mercantilizada para satisfacer los deseos morbosos, así como los intereses económicos, del hombre que vive en la miseria y desencantado de la maravilla. El fenómeno es naturalizado, citando a Roas, «aceptado dentro de su extrañeza»⁵, lo que resulta verosímil en un mundo donde todo es posible, porque reina en este la desmesura de lo real imaginario, y que a la vez remite al mundo real. Así pues, desde la perspectiva de la recepción, lo verdaderamente fantástico no es el ser sobrenatural en sí, sino la desautomatización generalizada del propio efecto fantástico.

En conclusión, como observa Penuel, el relato trasluce un presupuesto mágico-realista: «all “reality” is miraculous; we simply fail to notice it because we become accustomed to it. It is as exhaustible as our imaginations»⁶. Ello queda reflejado en el desenlace: Elisenda se encuentra en la cocina cuando descubre a la criatura en sus torpes tentativas de vuelo, con sus nuevas alas de «pajarraco viejo» y «buitre senil» (2012: 252). El suceso es parodiado y naturalizado en una situación cotidiana, y por eso, cuando el ángel desaparece de su vista, la mujer no siente asombro sino alivio, porque

⁵ Roas, D. (2011). *Tras los límites de lo real*. Madrid: Editorial Páginas de Espuma. Recuperado de: <http://www-digitalipublishing-com.are.uab.cat/a/44127>

⁶ Penuel, A. M. (1998). The contingency of reality in García Márquez's "Un señor muy viejo con unas alas enormes". *Romance Notes*, 38 (2), 196.

«entonces ya no era un estorbo en su vida, sino un punto imaginario en el horizonte del mar». Para Vargas Llosa, la escena final simboliza un fenómeno que se continuará produciendo en los próximos relatos de Márquez: la «inmersión cada vez más profunda [de la realidad ficticia] en lo imaginario» (2021: 618).

4.1.2. «El ahogado más hermoso del mundo» (1968)

El presente relato también se sitúa en una localidad marina. Su representación, en este caso, se enfoca en la soledad de sus habitantes y en la aridez de la tierra, razón por la cual los muertos no pueden ser enterrados, sino lanzados al mar, igual que en «El mar del tiempo perdido». Pero cuando un ahogado encalla en sus costas saben de inmediato que no pertenece al pueblo, a pesar de que el cadáver resulta irreconocible.

Los primeros en encontrarlo son los niños, que juegan a enterrarlo y desenterrarlo hasta que alguien da la voz de alarma. Los hombres, al cargarlo, se dan cuenta de las enormes proporciones del cuerpo, pero lo ignoran pensando que «tal vez la facultad de seguir creciendo después de la muerte estaba en la naturaleza de ciertos ahogados» (2012: 273), y se centran en averiguar a qué pueblo pertenece. En una primera instancia, el fenómeno es naturalizado; no hay asombro ni en la mirada infantil ni en la adulta, pero la diferencia en sus actitudes los sitúa en dos mentalidades opuestas: la apatía y la imaginación. Sin embargo, la verdadera apariencia del ahogado queda al descubierto cuando las mujeres limpian el lodo que cubre al cadáver:

Notaron que sobrellevaba la muerte con altivez, pues no tenía el semblante solitario de los otros ahogados del mar, ni tampoco la catadura sórdida y menesterosa de los ahogados fluviales [...]. No sólo era el más alto, el más fuerte, el más viril y el mejor armado que habían visto jamás, sino que todavía cuando lo estaban viendo no les cabía en la imaginación. (2012: 274)

La causa del asombro es la desmesura superlativa de su belleza y de su fuerza, que contrasta con el campo semántico de la muerte y, por tanto, supera los límites del pensamiento. Al no ser inteligible por medio de la razón, las mujeres tratan de hacerlo conmensurable en el plano imaginario: fascinadas por las cualidades del ahogado y frustradas ante los defectos de sus hombres, empiezan a fantasear sobre cómo de felices hubieran sido si el muerto hubiera vivido en el pueblo, achacando su virilidad a poderes sobrehumanos. La más vieja de las mujeres es la única que lo contempla con compasión, ajena a estos «dédalos de fantasía», y por eso es ella quien le da un nombre, con el que las demás concuerdan: «Tiene cara de llamarse Esteban» (2012: 275).

Al ser nominado, el ahogado pasa de ser idealizado a ser humanizado: las mujeres *comprenden* la vergüenza que debió pasar en vida por culpa de su cuerpo descomunal, lo *ven* «tan muerto para siempre, tan indefenso, tan parecido a sus hombres» que se compadecen de él, y cuánto más se lamentan de su muerte *se les va volviendo* más «Esteban» (2012: 276). La nominación implica a su vez una identificación del desconocido como conocido, y en consecuencia, cuando los hombres regresan con la noticia de que no pertenece a ningún pueblo, las mujeres lo reclaman como suyo: «¡Bendito sea Dios —suspiraron—: es nuestro!».

Para los hombres, en cambio, el ahogado no es más que «un muerto de nadie, un fiambre de mierda», y creen que el revuelo emocional se debe a «frivolidades de mujer» (2012: 276). De nuevo, da la impresión de que el género masculino pertenece a un orden distinto, pero cuando ven el rostro del muerto también ellos se asombran de su vigorosidad y lo identifican con el mismo nombre: «Era Esteban. No hubo que repetirlo para que lo reconocieran» (2012: 277). Más aún, *se dan cuenta* de que está «avergonzado» de sus atributos y que preferiría haber muerto de una forma más discreta para no molestar a nadie. Aquí se explicita otra propiedad sobrenatural, la capacidad de sentir asignada a un ser inerte, lo que contribuye a su humanización.

En consecuencia, lo subjetivo deviene objetivo: el ahogado no *parece* Esteban, sino que lo *es*. Este vaivén entre ambos planos resulta problemático, pues abre la posibilidad de que las características sobrenaturales del ahogado sean fruto del «delirio imaginativo» del que habla Vargas Llosa (2021: 628). El narrador, entonces, podría estar contando la historia desde una focalización interna, en apariencia omnisciente — prueba de ello es la alternancia entre verbos de estado y verbos perceptivos, como también el uso del estilo indirecto libre—. No obstante, esta misma ambigüedad pone en evidencia otro presupuesto mágico-realista: el poder subversivo del imaginario colectivo. El hecho de que haya un consenso en todo el pueblo implica que el plano subjetivo se confunda con el objetivo hasta superponerse. De nuevo, lo verdaderamente fantástico no es el ser sobrenatural en sí, sino, en palabras de Vargas Llosa, «la coherencia en la irracionalidad» (2021: 628).

Mientras que las cualidades connotativas del ahogado (la belleza) lo elevan a un ser fantástico, sus cualidades denotativas (la sensibilidad) lo convierten en un ser humano al que reconocen como «Esteban», de modo que el fenómeno es naturalizado dentro de su extrañeza. Así ocurre en la espectacular celebración de los funerales del ahogado: durante el acto es adoptado como miembro familiar, de manera que «a través

de él todos los habitantes del pueblo terminaron por ser parientes entre sí» (2012: 278). Por eso, cuando llega el momento de la despedida, toman conciencia del vacío que deja su ausencia, de «la desolación de sus calles, la aridez de sus patios, la estrechez de sus sueños, frente al esplendor y la hermosura de su ahogado». Su recuerdo, sin embargo, permanecerá en la memoria colectiva y se proyectará hacia el futuro, uno a la altura de su belleza, donde de la tierra vuelva a brotar la vida, para que sean reconocidos como «el pueblo de Esteban» (2012: 279). La realidad objetiva se adaptará a lo real imaginario, y no a la inversa, de lo que se desprende una pulsión utópica, un deseo de superar la soledad y alcanzar la unión social. Citando a Alonso: «El pueblo se identificará con Esteban, y Esteban generará la identidad y la singularidad al pueblo»⁷.

4.1.3. «El desentierro de la angelita» (2017)

La historia tiene lugar en dos espacios, ambos ubicados en la zona urbana de Buenos Aires. La protagonista, de niña, desentierra en la casa de su infancia unos huesos que según su padre son de gallina, pero que según su abuela pertenecen a una de sus hermanas, fallecida a los pocos meses de nacer, a quien se refiere como «la angelita». Tras la muerte de la abuela, la casa es vendida y la protagonista, ya adulta, se va a vivir sola en un departamento, donde una noche aparece el fantasma de la muerta.

El nombre de *angelita* proviene de la ceremonia del velorio y entierro del *angelito*, un rito funerario fundado en la creencia de que el espíritu del infante fallecido volará al más allá portando plegarias para su familia (Fine, 2023). No obstante, en este relato se subvierten tanto la tradición del angelito como el mito del fantasma, pues la angelita no aparece como un ser etéreo, sino que se materializa como un cadáver andante con «dos rudimentarias alitas de cartón con plumas de gallina» (2017: 17) pegadas a la espalda: «La angelita no parece un fantasma. Ni flota ni está pálida ni lleva vestido blanco. Está a medio pudrir y no habla» (2017: 16). El fenómeno sobrenatural, por tanto, consiste en la transgresión de los planos físico y metafísico, por una parte, y de las leyes de la vida y de la muerte, por otra.

La primera reacción de la protagonista es de asombro extremado hacia el miedo: grita, llora, cierra los ojos y se cubre los oídos, escondida bajo las sábanas, creyendo que se trata de una pesadilla o de una alucinación. En un acto desesperado, intenta

⁷ Alonso, G. M. (2002). Érase una vez Gabriel García Márquez, el ahogado más hermoso del mundo. *Verba Hispanica*, 10, 26.

ahorcarla aun sabiendo que no es coherente, pero solo le deja la tráquea a la vista, manchándose los dedos con restos de carne en descomposición. Aunque al principio vacila sobre el fenómeno, la tangibilidad del cuerpo la obliga a abandonar la razón y a aceptarlo como real: «Tenía que dejar definitivamente de pensar en términos de qué era posible y qué no» (2017: 17-18). Supone entonces que lo que decía la abuela era verdad, y no supersticiones o desvaríos, como había creído su padre, lo que implica también una disolución de los límites entre las categorías de lo objetivo y lo subjetivo.

El misterio, entonces, es el motivo de su presencia. Con el tiempo se va acostumbrando a su compañía y deja de temerla: «Solamente sé que no es mala, y que le tuve miedo al principio, pero hace rato que no» (2017: 20). Su actitud contrasta con la de las personas que al verla en la calle se paralizan del horror o huyen aterrorizadas, y llega al extremo de lo grotesco: incluso le compra juguetes para que se entretenga, como si de su hija se tratara. Finalmente, comprende que el deseo de la angelita es encontrar sus huesos, pero, tras la instalación de los nuevos propietarios, estos ya no se encuentran en el lugar donde la protagonista los había vuelto a enterrar. Arrepentida por no haberles dado mejor sepultura, le pide disculpas a la angelita con la esperanza de que se vaya, pero aunque esta las acepta, asintiendo, no desaparece:

Le pregunté si ahora estaba tranquila y se iba a ir, si me iba a dejar sola. Me dijo que no. Bueno, contesté, y como la respuesta no me cayó muy bien salí caminando rápido hasta la parada del 15 y la obligué a corretear detrás de mí con sus pies descalzos que, de tan podridos, estaban dejando asomar los huesitos blancos (2017: 21)

A pesar de la ausencia de referentes históricos, Bustamante encuentra en el motivo del *desentierro* una connotación política, pues remite a la búsqueda de los desaparecidos de la dictadura: el relato «problematiza en torno a cómo a esos sujetos perdidos en una tierra de sepulturas anónima se les arrebató no solo la vida sino también su particularidad, su relato, su identidad» (2019: 41). Desde esta perspectiva, el final abierto, la no resolución del misterio, la ausencia de la catarsis propia del terror, plantea la imposibilidad de aliviar el trauma histórico. A través de lo grotesco se desautomatiza el asombro, así como el miedo, pero ello no busca producir un placer morboso ni relativizar el horror, sino que invita a mirar al monstruo para ver en el otro el reflejo de uno mismo: hay algo de humano en él y sin embargo no es posible la comunicación, y es en este silencio donde radica el efecto fantástico. La seguridad sobre el mundo es sustituida por la incertidumbre ante un futuro vacío, carente de sentido, pues los

conflictos pendientes del pasado no encuentran su solución en el presente. La angelita, así pues, constituye un cuerpo-escrache, vulnerable pero no inerme, como un recordatorio contra el olvido.

4.1.4. «Bajo el agua negra» (2016)

La historia también se ambienta en Buenos Aires, concretamente, alrededor del Riachuelo, el río más contaminado de Argentina: «El río negro que bordeaba la ciudad estaba muerto, en descomposición: no podía respirar» (2016: 164). La industrialización lo ha convertido en una zona inhabitable, muerta, y aun así viven en ella familias de clase baja, lo que se representa en el relato a través de una ubicación ficticia: Villa Moreno. En este barrio marginal, con altos índices de delincuencia, que rinde culto a santos profanos, los niños nacen con mutaciones por culpa del agua del río.

Este mundo es visto a través de los ojos de la fiscal Marina Pinat, en cuya perspectiva se focaliza el narrador. En contraste con la desesperanza del padre Francisco, quien desiste en su misión espiritual, destaca su determinación por defender los derechos de las familias de Villa Moreno: pretende investigar el asesinato de dos jóvenes, Emanuel y Yamil, supuestamente arrojados al río por dos policías, que se defienden como inocentes; el cuerpo de Yamil fue encontrado, mientras que el de Emanuel continúa desaparecido. Así pues, los habitantes de la villa son representados como el *otro* bárbaro y a la vez como víctimas de un sistema en el que se perpetúa la explotación del medio y la violencia policial. Frente a este mundo incoherente, la fiscal simboliza el *yo* civilizado, la prevalencia de la justicia y la restitución del orden.

No obstante, pronto se encuentra con un fenómeno que supera las leyes de la naturaleza: se rumorea que Emanuel ha vuelto vivo del agua. La noticia le llega a través de una adolescente del barrio, embarazada y adicta, posiblemente una de las afectadas por las mutaciones; se lo dice sin asombro y con frialdad, y lo único que le interesa es si le van a pagar por la información. Por eso la fiscal intenta convencerse de que se trata de una mentira, pero la razón no logra tumbar el miedo, en el extremo del horror, que se trasluce en el plano de los sueños y a la vez afecta a los sentidos:

La razón le decía que la chica embarazada sólo estaba buscando dinero, pero había algo en la historia que soñaba extrañamente real, como una pesadilla vívida. Durmió mal, pensando en la mano del chico muerto pero vivo tocando la orilla, en el nadador fantasma que volvía meses después de ser asesinado. Soñó que de esa mano se caían los dedos cuando el chico se sacudía la

mugre después de emerger y se despertó con la nariz chorreando olor a carne muerta y un miedo horrible a encontrar esos dedos hinchados e infecciosos entre las sábanas. (2016: 162)

La duda la empuja a comprobar los hechos por su propia cuenta. Aunque todavía no cree en el testimonio de la chica, es consciente de que algo extraño está sucediendo en la villa, pues no la encuentra animada y bulliciosa, como es habitual, sino solitaria y en silencio, sumida en una atmósfera fúnebre: «ahora estaba tan muerta como el agua del Riachuelo» (2016: 167). También la parroquia está vacía, con las paredes pintadas de grafitis sin sentido donde debería haber imágenes religiosas y una cabeza de vaca clavada en un palo en el lugar del altar. Hasta aquí la guía un chico deforme, que lo único que dice es que «En su casa el muerto espera soñando» (2016: 169). Es el padre Francisco quien, borracho, le confirma los rumores, y más aún, lo atribuye a una causa superior: hay un mal oculto en el río que se ha intentado cubrir bajo capas de mugre, pero los cuerpos arrojados por los policías lo despertaron: «¿Sabes qué quiere decir “Emanuel”? Quiere decir “Dios está con nosotros”. De qué Dios estamos hablando es el problema» (2016: 171).

De nuevo, la fiscal busca una explicación racional. El repentino ruido de los tambores en la calle le hace pensar que la gente se está preparando para la murga de carnaval, que la profanación de la parroquia no es más que una broma dirigida al párroco y que este ha enloquecido ante sus amenazas: «Todo era espantoso, pero no era imposible. No había ningún chico muerto que vivía, no había ningún culto de muertos» (2016: 171). Sin embargo, pronto se da cuenta de que no se trata de una murga, sino de una procesión encabezada por los chicos deformes y cerrada por el ídolo al que cargan sobre una cama alta. Lo único que alcanza a ver es un brazo gris que le recuerda a su pesadilla, momento en el que huye aterrorizada, incapaz de aceptar aquello que es a priori imposible, a pesar de que los vaticinios del párroco parecen hacerse realidad: «porque no podía estar agitada, esa agua no respiraba, el agua estaba muerta [...], cómo era posible una crecida si el agua estaba estancada» (2016: 173-174).

Este es un final abierto, pues no se esclarece si el rumor sobre la resurrección de Emanuel es verdad o mentira. La fiscal no lo acepta en ningún momento, porque tampoco puede comprobarlo, y lo único que la hace dudar es una pesadilla, fruto de un miedo sin fundamento e impropio de su oficio. No obstante, su insistente negación de lo imposible demuestra una pérdida de seguridad ante el mundo: el consenso colectivo sobre el fenómeno, así como el inquietante parecido entre lo percibido y lo soñado, plantean la posibilidad de que este sea real, lo que significaría una violación de las leyes

de la vida y la muerte. Así pues, el efecto fantástico se desprende de la confusión entre el plano objetivo y el subjetivo, de la vacilación ante la realidad y de la inutilidad de la razón, y no tanto del fenómeno sobrenatural, que solo se sugiere.

Más allá de lo metafísico, el asombro se extrema hacia la esfera del miedo. Por un lado, el horror, la repugnancia suscitada por la visión escabrosa del adolescente muerto, así como de los niños deformes, enfatiza su condición de víctima a la vez que reconduce el foco hacia la responsabilidad del sistema. Por otro, el terror, la amenaza que supone el levantamiento colectivo de estos seres marginales para la sociedad, los transforma en potenciales victimarios armados como monstruos. Como argumenta Álvarez, el muerto regresa a la vida «no para prometer una trascendencia, sino para afirmar la no vida como base de su sociedad», pues «el orden establecido (Iglesia y Estado) es inoperante y el mundo de los desclasados debe crear sus propios lenguajes, rituales y modos de vida» (2020: 72). En conclusión, se niega toda esperanza en el progreso, a través de la evocación de un futuro distópico en el que no existe orden alguno, pues ni siquiera la justicia, considerada el valor absoluto de la humanidad, puede restablecer las fronteras entre el *yo* civilizado y el *otro* bárbaro.

4.2. Análisis comparativo

Terminado el análisis de los cuatro cuentos, procederemos a contrastar los datos siguiendo los mismos parámetros establecidos en la metodología, con tal de determinar las similitudes y las diferencias que nos permitan responder a las preguntas de investigación. En cuanto al espacio, todos los relatos se ambientan en un lugar reconocible para el lector: en el caso de García Márquez se representa una localidad marina del Caribe que refleja la crisis tras la fiebre del banano, mientras que los cuentos de Enríquez se sitúan en el núcleo urbano de Buenos Aires, probablemente en una época posterior a la dictadura.

Cabe considerar las diferencias en la dimensión social del espacio, unida a la focalización del relato. Por una parte, el mundo de Márquez está poblado únicamente por personajes de clase humilde, a menudo innominados, debido al aislamiento en el que se encuentra el lugar; aquí, el narrador es en apariencia omnisciente y no se focaliza en una única perspectiva sino en múltiples. Por otra parte, los relatos de Enríquez son narrados desde el punto de vista de dos mujeres que se enfrentan a un grupo social subyugado al suyo: el orden de los adultos contra el de los niños, la sociedad civil

contra la población marginal. Si en el primer caso se ofrece una visión colectiva uniforme, el segundo coloca al individuo frente al sistema jerárquico en el que habita.

En cuanto al elemento sobrenatural, se reconocen dos tipos de seres fantásticos según las leyes de la naturaleza que se transgreden: el ser angelical y el muerto viviente. Por un lado, el ángel y la angelita sobrepasan el plano metafísico para materializarse en el mundo físico; por el otro, Esteban y Emanuel adquieren propiedades de los seres vivientes, impropias de los seres muertos, lo que aplica también a la angelita. Los cuatro son representados como cuerpos tangibles, de fisonomía humana, lo que supone una subversión de las categorías ontológicas de la realidad, pues aquello que pertenece a la esfera abstracta es referido como un objeto concreto. En consecuencia, se transgrede también el imaginario mítico, como ocurre con los ángeles, al ser despojados de su carácter celestial a través de la parodia. Se observa, así pues, un esfuerzo por superar los límites del lenguaje en el acto de nombrar lo que es a priori imposible, con el propósito de plantear su existencia real en el mundo cotidiano.

La diferencia principal radica en el nivel de conflictividad entre el ser sobrenatural y el espacio en el que irrumpe. Mientras que las protagonistas de los cuentos de Enríquez expresan un evidente sentimiento de asombro, extremado hacia el miedo, los personajes de los cuentos de Márquez no muestran vacilación ante el fenómeno, sino que lo admiten como real; la duda en «Un señor muy viejo con unas alas enormes» no dura más que un instante, lo que contrasta con «Bajo el agua negra», en el que ocupa la totalidad del relato. No obstante, conviene observar los otros dos casos por la complejidad que presentan: el del ahogado, cuya belleza resulta increíble para los personajes, y el de la angelita, pues tanto el asombro como el miedo que provoca en la protagonista son finalmente superados.

Esto se puede explicar atendiendo a la definición de lo fantástico como transgresión según Roas (2001). El mundo representado por Enríquez se sostiene en la confianza en la razón; los fenómenos que escapan de las leyes de la naturaleza son concebidos como irracionales, fruto de la superstición o de la locura. Por este motivo, aunque la aparición de la angelita es aceptada como posible, no es explicable por medio de la razón, de modo que se destruyen los pilares del conocimiento; el suceso es naturalizado, pero no en el sentido mágico-realista del término, sino desde una mirada grotesca que no anula el efecto fantástico. Ello demuestra que la presencia del asombro no es condición suficiente para definir lo fantástico, en contra de la tesis de Todorov (2001). En contraposición, si el ángel de Márquez no provoca asombro entre los

personajes es porque el funcionamiento de su mundo no se basa en la razón, sino que domina en él la irracionalidad, o más bien, la racionalidad alternativa que plantea Quijano (2022), la hegemonía de lo real imaginario en palabras de Vargas Llosa (2021), lo que permite explicar el fenómeno dentro de los límites de su universo.

En «El ahogado más hermoso del mundo», hasta cierto punto, también se produce una transgresión del mundo representado. La adopción de Esteban por parte del pueblo implica una ampliación de los límites de su realidad, pues si bien la facultad de crecer y sentir atribuida a un ser inerte es concebida como un hecho natural, la belleza y la muerte son términos en principio incompatibles. Pero precisamente esto explica la ambigüedad del caso: el ahogado es *reconocido* dentro de la comunidad porque no pertenece del todo a la esfera de lo desconocido, sino que se sitúa en la intersección entre el *yo* y el *otro*; se trata del «reconocimiento inquietante» del que habla Chiampì (1983). Lo que se concibe como fantástico no es tanto su carácter sobrenatural, pues lo mágico ejerce como norma, sino su fisonomía antropomórfica, como ocurre en menor medida en «Un señor muy viejo con unas alas enormes». No obstante, el conflicto finalmente se resuelve mediante la unión, o el deseo de unión, entre el plano de lo real objetivo y lo real imaginario (o subjetivo) en una única realidad, en coherencia con el género de lo maravilloso.

También en «Bajo el agua negra» se produce un trasvase de categorías, pues la contraparte humana del monstruo, así como la monstruosidad figurada del hombre, plantean la disolución de las fronteras entre el *yo* y el *otro*, en el papel de *civilización* y *barbarie*. La diferencia, partiendo de la distinción de Armitt entre el gótico y el realismo mágico (cit. Casanova-Vizcaíno y Ordiz, 2021), es que tanto en este relato como en «El desentierro de la angelita» se manifiesta la intención de mantener la alteridad fuera del territorio considerado como propio, con tal de proteger la estabilidad del mundo y la confianza en la razón. Sin embargo, la imposibilidad de resolver el conflicto, a causa de la confusión entre los hechos objetivos y las figuraciones subjetivas, conduce a la pérdida de todo sentido. Disueltas las fronteras entre lo real y lo irreal, no hay forma de separar el mundo natural del sobrenatural, como tampoco de fusionarlos en una única dimensión; la convivencia es imposible, como imposible es establecer categorías distintivas o siquiera delimitar la propia identidad.

La interpretación que se propone a nivel ontológico se puede relacionar con la interpretación de Fine (2023) sobre la representación de la muerte en los cuentos de Enríquez, comparada con la narrativa del realismo mágico. En tres de los cuentos

analizados se produce una violación de las leyes biológicas, pero mientras que el ahogado de Márquez adquiere propiedades como la belleza y la sensibilidad, la angelita y el *zombie* de Enríquez son cadáveres putrefactos que se mueven pero no sienten. En el primer caso, se propone la vida como un poder ilimitado, capaz de regenerar la naturaleza inerte; en el segundo, la muerte impera como estado absoluto e intrascendente, sometiendo todo organismo a una degeneración sin retorno:

Si el Realismo Mágico plantea un desafío a las leyes racionales que rigen el mundo, basado en la realidad y las tradiciones del continente, promoviendo también con ello un cuestionamiento de la concepción occidental de la muerte, Enríquez nos devuelve la muerte en toda su materialidad y crudeza: no hay asombro placentero, sino disgusto; no un más allá, sino un aquí y ahora que instaaura el inexorable proceso de putrefacción que conlleva la muerte. (2023: pár. 23)

El problema que presentan los cuentos seleccionados para el análisis comparativo es que si se reduce la intención de Márquez a una voluntad estética sin contenido crítico, es decir, desinteresado de la realidad, los términos pueden resultar dispares. Sin embargo, como se ha pretendido demostrar, los mundos que representa este último tampoco son compensatorios: ambos autores comparten una mirada subversiva sobre el mundo, vehiculada a través de la representación del ser sobrenatural en un espacio reconocible para el lector. La interpretación que se propone se justifica desde las teorías de lo fantástico y, a su vez, se puede contrastar a partir del segundo componente narrativo: el género maravilloso y el modo gótico. Esta divergencia en la estética, que asimismo evidencia dos visiones ontológicas contrarias, se puede explicar atendiendo a las diferencias en el contexto político y cultural de cada autor.

Por una parte, «Un señor muy viejo con unas alas enormes» y «El ahogado más hermoso del mundo» representan la realidad de Colombia a mediados del siglo XX, concretamente, la zona del Caribe. Esta época está marcada por la crisis derivada de la explotación de las compañías bananeras, así como por la expansión del movimiento obrero. A esto se suma la cuestión de la identidad latinoamericana, que se trata de solventar mediante una innovación estética que la crítica identifica como *realismo mágico*. Estos temas están presentes en *Cien años de soledad* y perviven en los relatos posteriores de Márquez, adoptando una forma más cercana al género de lo maravilloso. Se refleja, sin embargo, la misma visión de la realidad de Latinoamérica, como espacio de una racionalidad y un socialismo alternativos a Europa: la hegemonía de lo real imaginario une a los pueblos explotados por el capitalismo para conducirlos a la

superación de la soledad y de la miseria y a la regeneración de la tierra. Más allá de lo que *es* la realidad, se muestra lo que *podría* llegar a ser.

Por otra parte, «El desentierro de la angelita» y «Bajo el agua negra» representan la realidad de la Argentina urbana en la transición del siglo XX al XXI, marcada por el trauma de la dictadura. La violencia institucional hacia los desclasados perdura en la actualidad, oculta bajo una ilusión de progreso, y ni siquiera la justicia puede salvar a las víctimas. Es entonces cuando se descubre en la narrativa de terror un siniestro parecido entre la realidad y la literatura, lo que reaviva la tendencia del gótico latinoamericano. Los cuentos de Enríquez escenifican desde el género la violencia del presente, pero sin negar sus lazos con el pasado, como se explorará en *Nuestra parte de noche*. Se refleja, por tanto, una visión distópica de Latinoamérica, como espacio incoherente y desestabilizado en el que se diluyen las fronteras entre civilización y barbarie: lo sobrenatural, relegado a la clase marginal, no es objeto de maravilla sino de terror, pues amenaza con dar muerte a la razón, a la sociedad y a la propia idea de *yo* y de *realidad*, como venganza contra el horror al que ha sido sometida. Así pues, la única certeza es el vacío de lo real, esto es, el *no ser*.

5. CONCLUSIONES

Llegados a este punto, es posible responder a las preguntas de investigación: ¿Cómo se articula, en los cuentos de Gabriel García Márquez y Mariana Enríquez, la visión ontológica del mundo a través de la expresión literaria? ¿En qué coinciden y en qué se diferencian las miradas político-escriturales de cada autor, que comparten, a pesar de la distancia espacial y temporal, un carácter subversivo en la dicotomía real-ficticio? ¿Qué problemas comporta, basándonos en estos casos concretos, equiparar con la etiqueta de *nuevo boom* o *boom femenino* a la generación de escritoras latinoamericanas de la última década, con el fenómeno del *boom* de los años sesenta?

En primer lugar, hemos establecido las principales similitudes y diferencias en el tratamiento de lo fantástico entre los dos autores. Por un lado, los cuatro relatos coinciden en la representación del ser sobrenatural como real dentro de un espacio reconocible para el lector, a través de la materialización de ideas abstractas en objetos concretos. Por otro, la relación entre la criatura y el espacio en el que irrumpe se articula en distintos grados de conflictividad, dependiendo de si se produce o no una transgresión del orden ontológico del mundo textual.

En segundo lugar, hemos determinado que ambos casos presentan una mirada subversiva sobre la realidad, pues se invalida la razón como modo de conocimiento, de donde se desprende el efecto fantástico. Sin embargo, son perspectivas opuestas, pues responden a las tensiones políticas y a los movimientos culturales específicos de cada uno, y a la vez entroncan con expresiones literarias diferentes: el género maravilloso y el modo gótico. Por una lado, García Márquez propone un racionalismo alternativo, por el cual lo real imaginario y lo real objetivo coexisten en una utopía contra la explotación capitalista y a favor de la vida. Por otro, Enríquez niega el acceso al conocimiento sobre la realidad ante los horrores de un mundo incoherente, cuyo único destino parece ser una distopía en pos de la muerte.

Por supuesto, los cuentos seleccionados no definen por completo la trayectoria narrativa de sus autores, como tampoco la realidad histórica y cultural de toda Latinoamérica: la violencia y la literatura adoptan formas distintas en cada país y en cada época. Ni todos los autores al *boom* se asocian al realismo mágico, ni el horror gótico es la única tendencia entre las escritoras del momento. Cabría también estudiar la presencia del género de terror y del modo gótico en el siglo pasado, en lo que ya se está

trabajando, así como la permanencia del realismo mágico en la actualidad y sus innovaciones, con tal de ofrecer una visión más compleja de la historia de la literatura latinoamericana. Además, intentar definir los movimientos literarios recientes presenta ciertas complicaciones; como dice Oviedo, «El papel de cronista es apasionante, pero tiene sus riesgos: la distancia crítica se acorta hasta casi desaparecer puesto que todo ocurre ante nuestros ojos, con personas vivas, que conocemos y que actúan entre nosotros» (2001: 383).

Sin embargo, los casos tratados en este trabajo ejemplifican el problema del que hablaba Mónica Ojeda: las miradas político-escriturales no son las mismas en los dos autores. Tanto García Márquez como Mariana Enríquez, más allá de plantear la existencia de lo sobrenatural, ponen en duda la confianza absoluta en la razón, buscando un lenguaje para representar lo que es a priori indecible porque ha sido apartado de la sociedad. Son discursos ficticios que contradicen el discurso de la realidad, pero desde dos miradas radicalmente distintas que responden a los conflictos particulares de su tiempo, lo que se refleja en las tendencias del panorama literario actual: en la búsqueda de la expresión del horror y su experiencia, se ha recuperado la tradición del gótico sobrenatural, mientras que el realismo mágico, desde hace años, parece haber desaparecido del centro del escenario.

Lo cierto es que las narrativas de ambos autores encauzan con una cuestión universal: ¿qué es la realidad? O más bien, ¿qué es la verdad? Porque el acto de nombrar no es inocente: una palabra como *boom* tiene su propio discurso, su propia historia; pertenece a un momento concreto del pasado, en el que las mujeres escritoras fueron invisibilizadas. El *porqué* de la ficción ha sido discutido desde tiempos antiguos, pero, como demuestran las fluctuaciones de la historia, cada respuesta busca contradecir a su precedente, romper con una tradición, desarticular la realidad que se tiene por verdadera. ¿*Quiénes* son las nuevas narradoras de nuestro siglo y con qué nombre nos referiremos a ellas? Esa es la pregunta que queda pendiente de responder.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Aínsa, F. (1984). Tensión utópica e imaginario subversivo en Hispanoamérica. *Anales de literatura hispanoamericana*, 13, 13-36. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=899212>
- Álvarez Lobato, C. (2022). Una mirada a la infancia: el espanto social en *Las cosas que perdimos en el fuego*, de Mariana Enríquez. *Escritos*, 30 (64), 60-76. DOI: <https://doi.org/10.18566/escr.v30n64.a04>
- Bustamante Escalona, F. (2019). Cuerpos que aparecen, “cuerpos-escrache”: de la posmemoria al trauma y el horror en relatos de Mariana Enríquez. *Taller de letras*, 64, 31-45. DOI: <https://doi.org/10.7764/tl6431-45>
- Carpentier, A. (2004). *El reino de este mundo*. Barcelona: Seix Barral.
- Casanova-Vizcaíno, S., y Ordiz, I. (Eds.) (2017). *Latin American Gothic in Literature and Culture*. Nueva York: Routledge.
- Chiampi, I. (1983). *El realismo maravilloso*. Caracas: Monte Avila Editores.
- Cavarero, A. (2009). *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. Barcelona: Anthropos.
- Enríquez, M. (2017). *Los peligros de fumar en la cama* (22a ed.). Barcelona: Anagrama.
- Enríquez, M. (2016). *Las cosas que perdimos en el fuego* (34a ed.). Barcelona: Anagrama.
- Fine, R. (2023). Entre el terror y el horror: el (des)entierro del Realismo Mágico en dos relatos de Mariana Enríquez. *Amerika. Mémoires, identités, territoires*, 26. DOI: <https://doi.org/10.4000/amerika.17351>
- García Márquez, G. (2012). *Todos los cuentos* (4a ed.). Barcelona: Penguin Random House.
- Gasparini, S. (2022). “Aquí no me escucharán gritar”: violencia y horror en la narrativa latinoamericana reciente escrita por mujeres. *Tesis (Lima)*, 15 (20), 237-268. DOI: <https://doi.org/10.15381/tesis.v15i20.23522>
- Hernández Carmona, L. J. (2012). Gabriel García Márquez. La escritura comprometida. *Revista de Literatura Hispanoamericana*, 65. Recuperado de: <https://produccioncientificaluz.org/index.php/rlh/article/view/18538>
- Jackson, R. (2001). Lo “oculto” de la cultura. En J. Alazraki y D. Roas (2001). *Teorías de lo fantástico* (141-152). Madrid: Arco/Libros.

- Ordiz Alonso-Collada, I. (2014). Estrategias ficcionales de lo insólito: la literatura gótica frente a la literatura fantástica. *Badebec*, 3 (6), 138-168. Recuperado de: <https://rephip.unr.edu.ar/items/f801b1e2-5f95-46e0-8c0c-7683546b8039>
- Oviedo, J. M. (2001). *Historia de la literatura hispanoamericana 4: de Borges al presente*. Madrid: Alianza
- Quijano, A. (2022). Modernidad, identidad y utopía en América Latina. *Espiral, revista de geografías y ciencias sociales*, 4(8), 175-186. DOI: <https://doi.org/10.15381/espiral.v4i8.26355>
- Roas, D. (2001). La amenaza de lo fantástico. En J. Alazraki y D. Roas (2001). *Teorías de lo fantástico* (7-44). Madrid: Arco/Libros.
- Saer, J. J. (2004). *El concepto de ficción*. Barcelona: Seix Barral.
- Snoey, C. (2022). Por un relato recuperado. La escritura del horror histórico en la obra de Mariana Enriquez. *Cartaphilus*, 20, 82-91. DOI: <https://doi.org/10.6018/cartaphilus.552861>
- Todorov, T. (2001). Definición de lo fantástico. En J. Alazraki y D. Roas (2001). *Teorías de lo fantástico* (47-64). Madrid: Arco/Libros.
- Uslar Pietri, A. (2002). Realismo mágico. En A. Uslar Pietri, *Nuevo mundo, mundo nuevo*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc8w3c3>
- Vargas Llosa, M. (2021). *García Márquez: historia de un deicidio*. Barcelona: Alfaguara.

Grau: Estudis de Català i Espanyol

Curs acadèmic: 2023-2024

L'estudiant **Laia Giselle Valerio Andrés** amb NIF [REDACTED]

Lliura el seu TFG **Del realismo mágico al horror gótico: lo fantástico subversivo en los cuentos de Gabriel García Márquez y Mariana Enríquez**

Declaro que el Treball de Fi de Grau que presento és fruit de la meva feina personal, que no copio ni faig servir idees, formulacions, cites integrals o il·lustracions diverses, extrems de cap obra, article, memòria, etc. (en versió impresa o electrònica), sense esmentar-ne de forma clara i estricta l'origen, tant en el cos del treball com a la bibliografia.

Sóc plenament conscient que el fet de no respectar aquests termes implica sancions universitàries i/o d'un altre ordre legal.

[REDACTED]

[REDACTED]

Bellaterra, 12 de juny de 2024