



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

Grado en Español: Lengua y Literatura

Aplicación del Realismo mágico en *Cuatrocasas*

Olivia Yingbo Martín González

José Ramón González García

**Departamento de Literatura Española, Teoría de la
Literatura y Literatura Comparada**

Curso 2024-2025

*A mi familia, en especial a mi padre, a mi hermano
y a mi madre.
Porque las mariposas amarillas siempre volarán en nuestro hogar.*

RESUMEN

Eduardo Mignogna fue un director de cine y televisión y escritor argentino. De su modesta producción literaria, *Cuatrocasas* es la menos valorada, acaso debido a los problemas que experimentó para su publicación en las librerías. La novela fue galardonada con el Premio Casa de las Américas en 1976, pero hasta 1979 no pudo editarse libremente debido a la autocensura de Argentina, de modo que el primer país donde circuló libremente fue en España. El presente trabajo intenta arrojar un poco de luz sobre *Cuatrocasas*, pero no se limita a su mero análisis narratológico, sino que amplía la perspectiva de la obra mediante la aplicación del *Realismo mágico* en la misma. Para ello, se toma como base la teorización de la investigadora Alicia Llarena sobre la caracterización del *Realismo mágico* (y *Lo real maravilloso americano*) por dos factores: el narrador y el espacio.

PALABRAS CLAVE

Eduardo Mignogna, Literatura hispanoamericana, Realismo mágico, Lo real maravilloso americano, Alicia Llarena, *Cuatrocasas*

ABSTRACT

Eduardo Mignogna was an Argentine film and television director and writer. Among his modest literary output, *Cuatrocasas* is the least appreciated, perhaps due to the difficulties it faced in being published in bookstores. The novel was awarded the Premio Casa de las Américas in 1976, but it could not be freely published until 1979 due to self-censorship in Argentina, making Spain the first country where it circulated freely. This paper seeks to shed some light on *Cuatrocasas*, though it does not limit itself to a purely narratological analysis; rather, it broadens the perspective of the work by applying elements of magical realism. To this end, it draws on researcher Alicia Llarena's theorization of Magical realism (and of the marvelous real in the Americas), focusing on two elements: the narrator and the setting.

KEYWORDS

Eduardo Mignogna, American-Spanish literature, Magical realism, Alicia Llarena, *Cuatrocasas*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
EDUARDO MIGNOGNA. BIOGRAFÍA Y OBRA.....	14
ANÁLISIS DE <i>CUATROCASAS</i>	16
El punto de vista, el compromiso y la actitud del narrador	18
El espacio como actante de permisividad o verosimilitud.....	22
Otros elementos de la novela: el tiempo y los temas.....	27
CONCLUSIÓN.....	33
BIBLIOGRAFÍA	35

INTRODUCCIÓN

Los estudios del *Realismo mágico* son tantos y tan variados que, a priori, puede parecer absurda la intención de añadir un trabajo más a los archivos digitales. No es de extrañar. La cantidad y calidad de los trabajos sobre el fenómeno superficial y equívocamente paradigmático de Latinoamérica es abrumadora. Equívocamente paradigmático porque la literatura latinoamericana es tan rica como diversa, teniendo en consideración, en primer lugar, que no se limita a la literatura de un único país, sino de nada más y nada menos que diecinueve. Al igual que el resto de las literaturas, su historia intrínseca logra aunarse someramente las circunstancias históricas, culturales y sociales de su continente. Sin embargo, frente al Criollismo, el Neoindigenismo y otras corrientes connaturales a lo largo de su historia, y sin negar en ningún momento la calidad literaria de las obras que han impulsado estos movimientos, el *Realismo mágico* tiene algo que el resto no: una innegable popularidad internacional.

Pero existen factores superiores a su popularidad o, mejor dicho, factores intrínsecamente literarios que la han propiciado. Son los mismos que han favorecido la génesis de este estudio, que no hará sino sumarse a la extensa bibliografía de estudios sobre el Realismo mágico (aproximadamente 84000 resultados en Google Scholar); aunque quizás pueda ser rescatado de ese mar de información por la nueva aplicación que se pretende adoptar de él. Y es que el Realismo mágico, si bien se ha extendido a otras partes del mundo (ya que, a fin de cuentas, vivimos en un mundo globalizado), teniendo exponentes como La península de las casas vacías de David Uclés o el propio Haruki Murakami, se ha limitado generalmente a las fronteras del continente sudamericano. El grueso de los trabajos pone el foco en los orígenes del fenómeno y/o en sus obras más emblemáticas y representativas. Hay una ilustre lista encabezada por Gabriel García Márquez y completada con el nombre de otras figuras prominentes como Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa o, recientemente, Elena Garro. Pero su influencia ha llegado a otros autores cuando menos interesantes, como es el caso de Eduardo Mignona, escritor y director de cine argentino cuya obra, sin embargo, apenas ha despertado el interés de la crítica o de los estudiosos. En su obra Cuatrocasas, galardonada con el Premio Casa de las Américas, inmortaliza el *Realismo mágico*.

REALISMO MÁGICO. GÉNESIS Y CARACTERIZACIÓN

Resulta curioso que la génesis del *Realismo mágico*, un movimiento literario inherentemente hispanoamericano, no se diera en el campo de la literatura, sino en el de las artes plásticas; y que tampoco ocurriera en el continente que representa en la actualidad, sino miles de kilómetros al este, en el europeo.

El término fue creado en 1925 por el pintor y crítico alemán, Franz Roh, para referirse a un grupo particular de artistas de su país.

Como todo impresionista, Roh partía de la realidad para pintar, manteniéndose fiel a la naturaleza de los objetos. Los expresionistas representaban imágenes que, o bien deformaban la realidad al punto de parecer extraterrestre, o no la pintaban directamente. Rompiendo la dinámica de los movimientos literarios que se rebelan contra sus predecesores inmediatos, los postexpresionistas recuperaron la realidad, pero no como los impresionistas ni persiguiendo la *mimesis* tradicional tampoco. Ellos contemplaban el mundo desde un nuevo punto de vista; como si, en palabras de Enrique Imbert Anderson (1975, p. 1), “vieran las cosas evolucionadas en la inocente y temprana luz de un segundo Génesis”. Desde su perspectiva, la realidad era misteriosa y/o mágica, e intentaban plasmarla evidenciando el misterio que ocultaba. Esa era la forma de descubrir la verdadera realidad artística. En el arte producido por estos autores, realidad y magia se daban la mano, y Fran Roh lo bautizó como “Realismo mágico” en un artículo de crítica artística.

Quizá años después, ya en 1958, lo reemplazaría por *Neue Sachlichkeit* (que podría ser traducido como “Nueva Objetividad”, para aludir a los mismos artistas), pero el término no caería en el olvido: por aquel entonces ya había sido adoptado por el lenguaje de la crítica literaria. Concretamente el de Hispanoamérica, después de que Fernando Vela tradujera en 1927 el artículo alemán en la *Revista de Occidente*, usando el subtítulo de Roh (*Nach-expressionismus: magischer Realismus*) para el título: *Realismo mágico. Postexpresionismo*. Lo sorprendente no es que un término de la crítica pictórica haya pasado a la literaria, sino que “mientras los historiadores artísticos ya no lo usan, los historiadores literarios abusan de él” (Anderson, 1975, p. 1). El término “Realismo mágico” se ha puesto tan “de moda” que resulta inusual, en un análisis dedicado al estudio de la literatura hispanoamericana, no hablar del *Realismo mágico* de García Márquez o alguno de sus coetáneos.

Como puede intuirse, cuando un término concebido para las artes plásticas se traspasa a las literarias, este debe ajustarse a unas nuevas condiciones. Aun así, aunque las características del *Realismo mágico* literario apenas guarden relación con las pictóricas que postuló Roh, todos los estudios sobre este fenómeno vuelven la mirada a Franz Roh y los pensamientos que los postexpresionistas le suscitaron. Desde que Arturo Uslar Pietri lo introdujo en la literatura hispanoamericana, la crítica adoptó la denominación para aplicarla a una categoría nueva en su panorama literario que representaba: “la imagen plurivalente de lo real” (Chiampi, 1983, p. 22).

Las primeras teorizaciones del *Realismo mágico* fueron dispares entre sí. Debido a que todavía no existían conceptos teóricos que pudieran circunscribir la estética de forma satisfactoria, cada crítico formuló su propia teoría al respecto y se contradijeron entre sí. Así, desde los acertados apuntes de algunos autores concretos se ha gestado una polémica trasladada a un sinfín de publicaciones, congresos y revistas literarias.

Pero antes de abordar las etapas de la crítica, consideramos preciso al menos mencionar uno de sus antecedentes más importantes, el ensayo “El arte narrativo y la magia” (1935) de Jorge Luis Borges en *Discusión*, en el que propone una concepción mágica de la causalidad por la que al escritor le basta con la continua fe del lector en sus palabras, como sucede en el mundo real (Borges, 1972, p. 227). La importancia de su teoría radica en reconocer la auténtica naturaleza del texto literario: su total ficcionalidad.

Sandro Abate observa que existen tres pares de décadas de la producción crítica en torno al *Realismo mágico* por su actitud común:

1940-1950. En esta época se escribieron la mayoría de las novelas del *Realismo mágico*. Paralela y simultáneamente, la crítica había emprendido la labor de intentar asentar sus bases teóricas. Destacan de este periodo los ensayos de *Letras y hombres de Venezuela* (1948) de Arturo Uslar Pietri, el renombrado prólogo del mismo año de *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier y el primer estudio rigurosamente literario, “*Magical Realism in Spanish American Fiction*” (1955) de Ángel Flores. El primero pretende combinar los presupuestos de la *mimesis* (verosimilitud y realismo) con la imaginación, la fantasía y el mito. Sin embargo, a pesar de su fundamental (al menos en la producción del propio Uslar Pietri) *Las lanzas coloradas* (1931), las primeras obras que ejemplifican la tendencia emergente no son de su autoría, sino de Miguel Ángel

Asturias (*Hombres de maíz*) y Alejo Carpentier. El último había heredado parte de la concepción borgiana y en su prólogo defiende que lo maravilloso empieza cuando surge una inesperada alteración de la realidad y que debe presuponerse una fe recíproca entre autor y lector. Asimismo, delimita el espacio del *Realismo mágico* o, mejor dicho (dado que no son sinónimos), de *Lo real maravilloso americano* (a partir de ahora reducido a *Lo real maravilloso*, cuya diferenciación abordaremos más adelante) a Latinoamérica. Por su parte, el artículo de Flores considera el *Realismo mágico* una amalgama, más que una herencia, de las tradiciones realista (periodo colonial y narrativa de los años 80) y mágica (cronistas y Modernismo). Él es el primero en tratar de describir los orígenes y las características formales del *Realismo mágico* con un rigor científico, convirtiéndose en un punto de referencia y controversia para la crítica posterior.

1960-1970. Los estudios de estas décadas polemizan la cuestión del *Realismo mágico* al mostrar un patente deseo de rectificar algunos rumbos adoptados en los primeros acercamientos teóricos y críticos al movimiento. Por ejemplo, “El Realismo mágico en la literatura hispanoamericana” de Luis Leal, un breve artículo publicado en 1967, parte de la visión de Flores y concluye que *Realismo mágico* es, ante todo, una actitud ante la realidad y presupone una categoría referencial (*Lo real maravilloso*) como elemento integrador. Leal se esfuerza en separar el *Realismo mágico* de la literatura fantástica, del Modernismo, del Surrealismo y del vanguardismo, pero su enfoque termina obligando al crítico, como señala Chiampi (1983, p. 31), “a la tarea inútil (literariamente hablando) de definir el grado de representatividad del referente extratextual”. Por su parte, Ángel Valbuena Briones recupera en su artículo “Una cala en el Realismo mágico” (1969) la idea carpenteriana de América como el único espacio para *Lo real maravilloso*. Además, trata el *Realismo mágico* como un estilo universal en el que incluye a Borges y a Julio Cortázar y que tiene una visión integradora en la que incluye fantasía y mito; es decir, todo lo opuesto a Leal.

1980. En este periodo, los análisis se caracterizan por una postura menos polémica y combativa y por una tendencia hacia el análisis desapasionado, basado en un modelo metodológico más complejo que el que se estaba siguiendo hasta la fecha y asentado en las nuevas posturas teórico-literarias y críticas. De esta década merecen ser mencionadas Graciela Maturo por *La polémica actual sobre el Realismo mágico en las letras hispanoamericanas* (1979), en la que defiende el sentido religioso y místico del *Realismo*

mágico, y la brasileña Irlemar Chiampi con su *El realismo maravilloso* (1980), que ofrece uno de los análisis más extensos y exhaustivos del movimiento y en el que introduce la novedad de revelar la presencia del mestizaje en el *Realismo mágico*.

De los años 80 en adelante, los estudios intentan esclarecer las fuentes y los rasgos distintivos de esta tendencia narrativa.

No obstante, quizá marcar un punto de partida lógico y libre de las infinitas posibilidades de interpretación de estas escrituras sea imposible, y más sin reflexionar primero sobre las distintas naturalezas de la confusión crítica (Llarena, 1996, p. 22). En opinión de esta estudiosa, los criterios en los que se han basado las afirmaciones de sus signos no solo dispersan la discusión, sino que contribuyen a su perpetuación.

Si toda teoría es verdadera por el solo hecho de unificar los elementos en torno a un eje, como bien resume la excelente ficción de Borges, la única diferencia entre las distintas proposiciones no será tanto un problema de calidad como de adecuación, de oportunidad, o de pertinencia, entre la perspectiva que se toma como centro de orientación del discurso crítico, y el conflicto. (Llarena, 1966, p. 22)

Una de las tantas polémicas que envuelven al *Realismo mágico* es su relación de semejanza y diferencia con *Lo real maravilloso* enunciado por Carpentier. Usados en no pocas ocasiones como sinónimos, los límites que los separan resultan, en ocasiones, difusos. Leal ya dio algunas nociones al respecto, pero Llarena caracteriza el *Realismo mágico* y *Lo real maravilloso* separándolos de otros movimientos literarios y sociológicos con los que han sido de alguna forma asociados a lo largo de la historia de su estudio:

Tantas han sido las perspectivas críticas desde las que han sido interpretados, y tan diversos los objetivos y acepciones con que suelen utilizarse, que la definición del *Realismo mágico* y *Lo real maravilloso* llegó a convertirse en una suerte de problema metafísico. Desde 1949 la crítica literaria latinoamericana ha hecho uso de estas palabras para referirse a cierto tipo de novelas donde la convivencia entre ficción y realidad presenta algunas características específicas. Sin embargo,

tomados algunas veces como (1) meros sinónimos de “Nueva Novela Hispanoamericana”, (2) relacionados a menudo con la literatura fantástica, (3) representantes de una literatura de sello mítico, e incluso (4) utilizados en el no menos controvertido debate de la identidad americana como soportes de la reducción sociológica “América versus Europa”, lo cierto es que ambos términos encuentran, en esta multiplicidad de perspectivas desde las cuales han sido definidos, su trampa y su fortuna, como enseguida se comprueba en una simple revisión histórica. (Llarena, 1996, p. 22)

A continuación, vamos a aclarar, sin extendernos demasiado, cada punto.

En lo que respecta a la “Nueva Novela Hispanoamericana”, muchos críticos han empleado el *Realismo mágico* y *Lo real maravilloso* como sinónimos de “literatura moderna” o “nueva narrativa”. La señalización de Flores hacia la preocupación por el estilo de esta tendencia abrió, por un lado, un camino a la revisión de las distintas categorías de la realidad en la literatura contemporánea y, por otro, a la “autosuficiencia artística” de los narradores magicrealistas del conocido *boom*. Quizá por esta razón la crítica los asocie con tanta facilidad a cualquier exploración de la realidad que ponga a prueba la “tecnificación narrativa” de Rama. Así, los dos términos, especialmente el *Realismo mágico*, se convirtieron en significantes para definir la Nueva Narrativa Hispanoamericana. Esta concepción llegó al punto de considerarlos, al menos Duncan, vías para la búsqueda o explicación de la identidad latinoamericana. Lo cierto es que no se puede sentenciar que sean apreciaciones erróneas; y de hecho es posible demostrar que la creación literaria del *Realismo mágico* y de *Lo real maravilloso* se asienta sobre una conciencia universalista y deshumanizante que hereda del Surrealismo en la exploración de la imaginación y en la que tiene un tratamiento artístico de la realidad. Pero también es verdad que todos estos rasgos pueden hallarse en otros movimientos literarios ajenos incluso a Hispanoamérica, y esa equiparación con otras literaturas modernas impide que el criterio de la Nueva Narrativa Hispanoamericana pueda considerarse una base para la definición de ambos conceptos. Resulta más interesante descubrir de qué manera los elementos narrativos se combinan particular y específicamente en el *Realismo mágico* y *Lo real maravilloso*.

El segundo punto aborda la relación que se estableció desde el principio de la crítica entre ambos movimientos y la literatura fantástica, como bien se recordará de las opiniones de Ángel Flores, en las cuales sostiene que el *Realismo mágico* rechaza el realismo mediante la combinación de realidad y fantasía y pone especial énfasis en el estilo. Sin embargo, entre las ideas de su escrito hay una sentencia que ha pasado desapercibida para la crítica posterior y que constituye una revelación muy importante en sí: “Una vez que el lector acepta un hecho consumado, el resto sucede con lógica precisión” (Flores, 1985, p. 23), una especie de augurio de las estrategias de verosimilitud posteriores de García Márquez. Sumándose a la defensa de la síntesis entre las tres tendencias están Imbert y Campos y, contrarrestándola, destaca Leal por reducir el *Realismo mágico* a una actitud ante la realidad. A partir de los años 70, esta relación ha sido prácticamente desterrada y la crítica se ha interesado no tanto en la introducción o presencia de elementos fantásticos en el *Realismo mágico* o *Lo real maravilloso* como en las técnicas gramaticales y sintácticas que desencadenan su presencia en el argumento del relato. Llegados a este punto, hay que recuperar la aportación de Chiampi, cuyo análisis se centra en los efectos del discurso de la literatura fantástica y del *Realismo mágico* con un criterio objetivo e imparcial, evitando la ambigüedad metafísica de qué es real y qué fantástico. Propone incluso el término “Realismo Maravilloso” para definir esa escritura caracterizada por la integración de lo real y lo extraordinario y cuyo efecto de encantamiento es radicalmente distinto al de la literatura fantástica europea.

Además de esto, Chiampi defiende una idea que se venía intuyendo desde antaño: la presencia del mestizaje en el *Realismo mágico*. Los ecos prehispánicos plasmados en las novelas del movimiento lo equiparan, para algunos, con la literatura mítica. El origen de esta línea es el prólogo de *El reino de este mundo* de Carpentier, que da lugar a equívocos, como el de Valdés-Cruz, de equiparar el *Realismo mágico* con la literatura mítica basándose únicamente en un criterio temático. Si bien se aprecia una ligera tendencia a plasmar la herencia de su historia cultural, tan específica y diferente de la europea, volvemos a encontrarnos con el problema del primer punto: la presencia de esta característica en otras tendencias literarias contemporáneas, aunque en este caso sí se circunscriben a Hispanoamérica. Algunas teorías interesantes que se alejan de la línea temática son aquellas que inciden en el efecto que tiene la inclusión del pasado mítico hispanoamericano (ambiental o temática) en el texto como tal, concluyendo que aporta

un nuevo punto de vista para las obras. Tal y como ocurría con el caso de la literatura fantástica, apenas quedan estudios contemporáneos que contemplen la literatura mítica más que por su función estructural en la novela.

Para finalizar, no puede pasar desapercibida la reducción sociológica de ambas tendencias al conflicto “América versus Europa”, presente en la literatura hispanoamericana desde las Vanguardias y personalizada en figuras tan relevantes como Borges. Esta oposición viene, una vez más, de Carpentier. Ya ni siquiera en el desarrollo de la poética de *Lo real maravilloso*, sino en el propio nombre: al añadir el adjetivo “americano” establece una confrontación con lo europeo. Carlos Rincón sigue su estela al elaborar su propia poética de *Lo real maravilloso* con base en el enfrentamiento cultural, y Fernando Alegría (1971) habla directamente de que la oposición radical entre los orígenes del escritor y del lector, enmarcados en contextos distintos, genera un desconcierto, que considera el origen del encantamiento del *Realismo mágico*. La discusión pierde ligeramente su sentido al valorar que existe una gramática universal y, por tanto, reducir ambas tendencias a la confrontación histórica y cultural entre América y Europa supone olvidar que hay una comunión en el lenguaje universal. Además, si el *Realismo mágico* o *Lo real maravilloso* se reducen a su marco geográfico e histórico, entonces las obras de Rómulo Gallegos, la gauchesca argentina o el Neoindigenismo pertenecerían a las mismas tendencias. En la actualidad no se considera que los contextos determinen las características artísticas de una comunidad, de modo que es una ambigüedad descartada.

Las cuatro generalizaciones se han establecido desde una perspectiva más sociológica que literaria (razón, además, por la que autores que no guardan relación, como todos los del *boom* latinoamericano, con el *Realismo mágico* o *Lo real maravilloso* han sido incluidos por los estudiosos). Afortunada y acertadamente, la producción crítica de los años 80 asentó nuevas bases desde un punto de vista estrictamente literario. Sin embargo, probablemente la mejor forma de definir y, quizás, de separar las dos tendencias sea atendiendo al punto de vista estructural, a su organización interna. Alicia Llarena nos da las claves para ello: la perspectiva del relato y el espacio interno en el que se desarrollan.

A partir de los años 70, el punto de vista del narrador empezó a ser uno de los más tratados en la polémica. Los estudiosos cayeron en la cuenta de que los narradores de este tipo de novelas afrontan lo extraordinario de una manera determinada: asumen un compromiso de neutralizar o naturalizar lo extraño y no tratan de discutir o descubrir el origen de estos sucesos: de hecho, los fundamentan y los fortalecen. Llarena pone en relación la “perspectiva del relato” con el tradicional concepto de “punto de vista” Enriquecido por las ideas de actitud, conciencia y compromiso. Son relevantes el punto de vista del narrador y de los personajes (solidaridad o conflicto), el compromiso (intención verosimilizadora) del mismo frente a lo extraordinario, el uso de determinadas funciones narrativas (ideológica o testimonial) que condicionan la reflexividad (la explicación o el juicio) de los relatos y las incidencias del “personaje como técnica” (Llarena, 1996, p. 29).

En cuanto al punto de vista del narrador, el del *Realismo mágico* se muestra siempre solidario con los personajes (y viceversa), mientras que *Lo real maravilloso*, al instrumentalizar al personaje (cuya perspectiva es contrapuntística respecto al narrador, dando como resultado una confrontación de perspectivas), carece de un compromiso verosimilizador, teniéndolo, en todo caso, circunstancial. La consolidación del proceso verosimilizador se produce en los personajes: en el *Realismo mágico* estos colectivizan la mirada mágica o la continúan; constituyen un factor verosimilizador de lo extraordinario y forman una perspectiva integradora y unicista. Sin embargo, la instrumentalización de *Lo real maravilloso* provoca que la incredulidad y la certeza, en conjunto, conviertan en maravilla lo que no resultaría tal sin esta relación de opuestos.

Todo esto desemboca en la “reflexividad del discurso” a través de las funciones narrativas ideológica y testimonial o afectiva. En tanto que el *Realismo mágico* se inclina por la testimonial o afectiva, *Lo real maravilloso* lo hace por la ideológica debido a su tendencia a la justificación, que el *Realismo mágico* no tiene en modo alguno. Concretamente el de García Márquez desprende una naturalidad con la que logra la autenticidad de los acontecimientos y que se abstiene del juicio y de la explicación. Esto se produce porque activa las funciones narrativas de control y canalización de información dentro de un sentido, cuya operatividad verosimilizadora es efectiva para la recepción de la lectura. Nada que ver con *Lo real maravilloso*, que plantea el discurso narrativo desde la reflexividad, la lógica y la argumentación explicativa.

Sin embargo, en el lugar de la coherencia reside la clave de esta discusión. Teniendo en cuenta otros materiales afines al discurso novelesco (filosofía, antropología, semiótica teatral), hay que apreciar cómo el espacio narrativo modela y determina el mundo de ambas tendencias. No es extraña esta fijación, interés y relevancia del espacio narrativo, pues desde el regionalismo de las primeras décadas hasta el movimiento que concierne al presente trabajo ha sido un factor de implicación en la literatura hispanoamericana. Pero Alicia Llarena no lo analiza de manera individual, sino en relación con el resto de factores ya mencionados, buscando su funcionalidad en el proceso verosimilizador y la consideración del espacio como un centro lógico. Macondo, por ejemplo, es la síntesis perfecta de la evolución espacial. Llarena propone una suerte de proyecto metodológico que considere el efecto de esta estructura, simbólicamente hablando, en la escritura americana, donde la interacción entre espacio y narrador sean fundamentales. Macondo es un espacio de síntesis que totaliza todas las posibilidades de espacio, autonomía y autorreferencialidad. Es una fuente de verosimilitud en sí misma. Por otro lado, el espacio de *Lo real maravilloso* es el lugar de la contradicción al que se le suma la restricción de una breve referencia histórica (Macondo fue en sus orígenes un lugar primigenio). En *El reino de este mundo* el espacio suma dos contextos que chocan entre sí: el espacio artificial de Europa frente al espacio auténtico de América. Su encuentro, reconocimiento y rechazo. Se provee de lo extraordinario a través de la comparatividad y la escisión. En resumen, la diferencia de actitudes recae en que la del *Realismo mágico* es homologadora y unitiva, mientras que la de *Lo real maravilloso* es ida y superpuesta.

Si bien es cierto que tienen sus similitudes, hasta el punto de haberse propuesto homologías como “Realismo maravilloso” o “Realismo mágico maravilloso” hay diferencias evidentes e imposibles de obviar. También es cierto que el *Realismo mágico* de Llarena, basado en la convivencia armónica, plena, entre la realidad y la fantasía, apenas se ha consolidado en la narrativa hispanoamericana tal y como lo ha caracterizado en su trabajo. Lo que predomina en el continente americano es *Lo real maravilloso* (tendencia ontológica) frente al *Realismo mágico* (tendencia fenomenológica) en el tratamiento de la realidad plural. En este trabajo se estudiará a qué corriente se adscribe la obra *Cuartocasas*. Para ello, se atenderá al resumen de este breve marco teórico. Los dos elementos claves del *Realismo mágico* y *Lo real maravilloso* son:

1. El punto de vista, el compromiso y la actitud del narrador con los personajes respecto a los hechos extraordinarios (y viceversa, lo que establece una continuidad y consolida el proceso verosimilizador), que se refuerza mediante la función testimonial o ideológica del discurso y la presencia u omisión de la explicación o el juicio.
2. El espacio como actante de permisividad o verosimilitud.

EDUARDO MIGNOGNA. BIOGRAFÍA Y OBRA

Eduardo Mignogna nació el 17 de agosto de 1940 en Ciudad de Buenos Aires, Argentina, donde también moriría el 6 de octubre de 2006. Fue dramaturgo, novelista y guionista, aunque, ante todo, fue director de cine y televisión. Entre sus mayores logros destacan los tres Premio Goya a la mejor película iberoamericana por *Sol de otoño* (1996), *El faro* (1998) y *La fuga* (2001).

A pesar de sus éxitos, indagar en su biografía es una tarea complicada. Baste apuntar que el lugar donde hay más información al respecto es la famosa Wikipedia (lo que significa una inevitable precaución y desconfianza sobre la veracidad de los datos), puesto que las páginas cinematográficas, como IMDb y derivadas, se limitan a desplegar listas sobre su filmografía y, con suerte, ofrecer un par de datos personales. Lo que se puede obtener de Mignogna, en resumidas cuentas y de interés para su obra, es que tuvo una infancia tranquila: compartió muchos veranos de su infancia con su abuelo, jefe de una estación de tren, lo que explica la presencia recurrente del tren en su obra, incluida *Cuatrocasas* (Larravide, s.f.). Se conoce que fue un adolescente activo, pues practicaba deportes, y que volcó su inquietud por las letras en forma de poemas. En 1964 viajó a Europa con su primo o hermano (según la fuente que se consulte) y los dos se establecieron en Madrid. Ahí, Mignogna acudió a tertulias literarias (en el Café Pombo, entre otros lugares de reunión) y entabló amistad con diversas personalidades, conociendo a artistas varios, escritores y poetas como Rafael Alberti. Si bien visitó Italia, en España encontró su refugio artístico. Regresó a Argentina en 1966 y trabajó en columnas de sonido para una compañía de publicidad a principios de los años 1970, siendo sus grandes referentes sonoros el cine americano, italiano y, sobre todo, el francés (concretamente la *Nouvelle vague*) al mismo tiempo que iniciaba su obra literaria.

En 1976 le otorgaron el Premio Casa de las Américas (con personajes de la talla de Juan Carlos Onetti y Juan José Manauta entre el jurado) por su obra *Cuatrocasas*. Sin embargo, la amenaza de la Triple A, una organización terrorista anticomunista, le obligó a abandonar Argentina. Alternó su estancia entre Sitges, Milán, Madrid y Barcelona y tuvo que trabajar en diferentes puestos relacionados con los medios de comunicación para sobrevivir. Volvió con su familia en 1981 y retomó la actividad publicitaria en su país. Si bien ya había colaborado como guionista junto a Lautaro Murúa en *La Raulito II*, en 1983 tuvo su primera oportunidad como director con *Evita, quien quiera oír que oiga*, toda una innovación para la tradición cinematográfica argentina. Mignogna también dirigió miniseries documentales de problemática social en la televisión nacional, entre las que destaca la dedicada a Horacio Quiroga y sus cuentos de la selva, por cierto premiada.

Había escrito el guion para *La Señal*, de 2007; pero su prematura muerte a los sesenta y seis años le impidió empezar a filmarla siquiera. Ricardo Darín, amigo y colaborador frecuente de Mignogna, se ocupó de finalizarla, siendo su primera película como director, y se la dedicó en homenaje.

La historia de la edición y publicación de *Cuatrocasas* resulta, cuando menos, interesante. A pesar de que la fuente que la documenta podría presentar ciertos problemas de fiabilidad, consideramos pertinente su inclusión en este trabajo, dado el carácter extraordinario y complejo de los acontecimientos que envuelven a la novela: mientras Mignogna seguía en el exilio, *Cuatrocasas* tuvo una mala acogida en Buenos Aires, lo que apuntaba a su desaparición. La edición cubana (el Premio Casa de las Américas es un concurso organizado en La Habana) circulaba por las fronteras argentinas como un material subversivo, ya que en la editorial *Losada*, argentina, no pudo salir de la imprenta debido a que rechazaba el origen cubano del premio (autocensura). Así, de los cinco mil ejemplares de *Losada*, a Mignogna solo le llegó uno a Madrid a través de Leopoldo Torre Nilsson.

En Barcelona, y por mediación de Onetti y la recomendación de Julio Cortázar —que en su momento había leído la versión cubana—, se publicó una edición acotada en la sección *Rotativa* de *Plaza y Janés* en el año 1979, poniéndose a la venta en los quioscos a cien pesetas. Cuando la editorial despareció al fusionarse con los talleres gráficos de

Santarén y la Imprenta Castellana, le devolvieron los derechos a Mignogna. La editorial *Emecé* (una de las más importantes de Argentina) publicó su libro años más tarde.

Cuatrocasas es un libro de relatos. Curiosamente, en parte, esos cuentos encierran el secreto de misterios que no se relatan: la premonición del encuentro con Graciela Aguirre, el nacimiento de Juanito y de sus otros hijos, la desaparición de amigos, el desconsuelo y otras experiencias que marcaron al autor. Asimismo, también revela en una entrevista (Archivo Prisma, 2022, 6m13s) la curiosidad del vocabulario empleado: parte del lenguaje de la novela, cuando no es inventado, simplemente se ha escuchado “en alguna parte”. No es el mismo que emplea en *La Fuga*: son palabras que no están aprobadas en la RAE, pero que existen en la realidad lingüística de parte del sur de Argentina. Agradece también poder trabajar en su obra la ficción con libertad, como si de un laboratorio se tratase. Aunque sea una novela, su curiosa organización ha provocado que se haya comentado que es un poema elegíaco, opinión que Mignogna rechaza. Confiesa igualmente no haber vuelto a leerla hasta que le presentaron el borrador previo a su publicación.

ANÁLISIS DE CUATROCASAS

«Cuatrocasas» es un alegato contra la injusticia, un descarnado testimonio de situaciones intolerables, aunque envuelto en el ropaje de elementos míticos, de trasfondo claramente identificable. En efecto, el pueblo desde tal óptica se convierte en el centro donde los conflictos de una comunidad se transfiguran en los problemas eternos del hombre. Secretos ritmos internos y espléndidas imágenes-ráfagas barren las páginas-calles de «Cuatrocasas» convirtiendo en un placer para los sentidos la lectura de la obra. Porque el protagonista es, ante todo y sobre todo, el lenguaje, límpido y absorbente. (Mignogna, 1979, contraportada)

Antes de iniciar el análisis de la novela, dedicaremos unas palabras a los dos paratextos que preceden la narración. En primer lugar, hay una cita de “Tango del viudo”, un poema de Pablo Neruda perteneciente a su etapa *Residencia en la tierra I* en la que recoge poemas de 1921 a 1935. En ellos, los versos encierran “la nota personal de la vivencia propia, casi romántica” (Mateo, 1990, p. 170) y, en esta composición en

particular, el *yo* poético dirige sus dolorosas palabras a una amante, a la que muy significativamente llama “Maligna”, que se da a la fuga. Si bien hay mujeres que huyen y desaparecen sin dejar rastro en *Cuatrocasas*, dudamos que Mignogna se haya ceñido al sentido literal del poema. Al margen de que el título del mismo aluda directamente al baile argentino (a su fuerza y su pasión inherentes) y, por ende, al país de Mignogna, el mismo del que se exilió; los versos que escogió recogen dos temas centrales del libro: la oscuridad y la soledad. “¡Qué noche tan grande / qué tierra tan sola!”, que se adivinan en el Relato 16.

Por otro lado, la siguiente página nos sorprende con una suerte de *dramatis personae*, un paratexto característico del teatro y extraño de encontrar en la novela, en el que presenta una lista de personajes que no parece seguir un orden predeterminado (alfabético o por relevancia), sino más bien estar incluidos al azar. Para evidenciar su carácter arbitrario podemos señalar que Berenice y Amancia resultan ser la misma mujer, que Santa Rosa aparece como una referencia temporal en un solo relato o que Cecilio Aros, el penúltimo en la lista, narra toda la novela. Pero aparte de esta pequeña “distracción” de Mignogna, hay dos aspectos que llaman la atención: Don Salvador es un “homenaje al presidente Allende” y Cuatrocasas, el pueblo en el que transcurre la acción, figura como un personaje.

El primero hace alusión a Salvador Allende, el presidente chileno derrocado por el golpe militar de 1973 (recordemos que *Cuatrocasas* ganó el premio en 1976) y que es recordado por su posición política democrática y por su honestidad. La novela está ambientada en la Patagonia, un espacio geográfico que comparten Chile y Argentina y, de hecho, algunos de los sucesos que se narran, como el envenenamiento de los indígenas con la carne de ballena en el Relato 15, sucedieron realmente en Chile. En el segundo relato, Don Salvador aparece descrito así: “«Un hombre fino, don Salvador», en el decir de un tal Melquíades. «De una galantería un poco a la antigua. Y de mandar cartas perfumadas. Había cumplido sesenta y cuatro años, y era un Leo clavado»” (Mignogna, 1979, p. 13). Ante la amenaza de que el río El Salado provoque una inundación en el pueblo, don Salvador es el único que permanece sereno frente a la adversidad, mostrando incluso una actitud chulesca: “—A mí este río no me va a chuzar jamás. Que venga, pues. De la casa me sacan únicamente con las patas para delante” (Mignogna, 1998, p. 14). Cuando el río está arrasando el pueblo, toma la determinación de decidir su muerte y

encara, uniformado, a El Salado. Lo más probable es que el río, que todo lo arrastra con su corriente, sea un símbolo de la violencia insalvable del golpe de Estado y que don Salvador, el único que lo enfrenta, personalice el sentimiento de dignidad de morir defendiendo sus ideales. Salvador Allende “decidió” su muerte al atrincherarse en el Palacio de la Moneda y enfrentarse a los militares golpistas.

Respecto a la adjudicación de un lugar como personaje, hablaremos de ello a la hora de analizar el espacio según las directrices de Llarena.

El punto de vista, el compromiso y la actitud del narrador

Cuatrocasas consta de dieciocho relatos que, sin embargo, carecen de numeración o título identificativo. Los fragmentos se conectan entre sí por la unidad espacial de Cuatrocasas, un pueblo que, aunque no se especifica en la obra, a juzgar por las descripciones del entorno y por el testimonio del propio autor, debe de encontrarse en el sur de Argentina, específicamente en la Patagonia, cerca del mar. Del mismo modo, comparten también un variado repertorio de personajes, algunos de los cuales protagonizan las historias. Entre ellos figura el narrador, que no siempre protagonista, Cecilio Aros. A través de él iremos conociendo los hechos extraordinarios que concretaremos más adelante, aunque cabe aclarar que no todos los relatos los contienen. Específicamente, diez lo hacen, mientras que el resto se adscriben dentro del realismo tradicional.

“Le voy a contar, mi don” (Mignogna, 1979, p. 9) abre la novela, establece el tono ficcional de la misma y la introduce dentro de la vetusta tradición de la narración enmarcada, relacionándose con obras cuentísticas como *Las mil y una noches*, *El Decamerón* de Bocaccio o *El manuscrito encontrado en Zaragoza* de Potocki, que dará nombre a un personaje de *Cuatrocasas*. El lector nunca descubrirá la historia en la que se enmarcan los relatos, el pretexto que ha llevado a Cecilio Aros a referir cuentos a su “don” o los motivos por los que escoge específicamente los dieciocho que integran la novela (o si hay más que no son recogidos en el libro). Todo lo que conocemos es lo que Aros cuenta desde el recuerdo o desde su impostura de narrador omnisciente, y existen una realidad y unos hechos que ignoramos. Es una narración en primera persona llena de espacios vacíos no narrados. Wayne Booth lo podría tachar de “narrador no fiable”, pero Llarena defiende la primera persona de *Pedro Páramo* con el siguiente argumento:

(...) la coincidencia del “punto de vista” con el personaje permite que coincidan también la realidad de quién “ve”, quién “vive” y quién “habla” en su novela mexicana; puesto que la organización del relato corre paralela a la de su personaje y su mirada es nuestra certeza, la primera persona narrativa modela lo extraño con el mismo efecto verosimilizante con que los otros narradores, desde la omnisciencia narrativa, tomaban parte de la fe de sus criaturas. (1996, p. 30)

Sin embargo, ya habíamos anticipado que Cecilio Aros no es el protagonista de toda la novela en absoluto. Esta circunstancia solo se da en los Relatos 1, 16, 17 y 18; mientras que en los 4 y 13 se aproxima al narrador testigo. Frente a estas cifras, en el resto de los cuentos (2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14 y 15) ejerce la función de narrador “omnisciente”. Agregamos comillas debido a que no se trata de una omnisciencia tradicional, sino de lo que algunos estudiosos denominan narración “cuasi omnisciente” (Tacca, 1985, p. 96) o “traicionada” por algún motivo. Llarena rescata este concepto para aplicarlo en *Los hombres de maíz* y en *El reino de este mundo*, pero sus razones (la “voluntad de identificación con respecto a la visión indígena” (Llarena, 1996, p. 30) y “la adulteración de la omnisciencia por la mediatización de su personaje clave, Ti Noel” (Llarena, 1996, p. 30) respectivamente) no parecen guardar relación con las de Mignogna. La cuestión podría ser sintetizada en que la narración traicionada del argentino se basa en que su escondida primera persona “habla”, pero no siempre “ve” y en menos ocasiones “vive”. Hay un nivel de ficcionalidad a mayores de las otras novelas que, a priori, parece obstaculizar el proceso verosimilizante del narrador.

Pero si las conjeturas, deducciones o explicaciones del narrador (elementos de la “conciencia” narrativa) adjetivan la relación entre el punto de vista y la voz de la novela (Tacca, 1985, como se citó en Llarena, 1996), entonces las de Cecilio Aros las carga del atavismo y popularismo que representa la idiosincrasia de Cuatrocasas. Su actitud es la de un hombre de edad indeterminada, hijo de Cruz, una india que sobrevivió a un genocidio. Habitulado a un entorno en el que la muerte es una realidad cotidiana, está subyugado al poder y a las injusticias a los que los señores de las tierras someten a su población. Pero su estilo popular y evocador, lírico en ocasiones, nos sumerge en la fantasía de cada historia. Su compromiso verosimilizante pende del hilo que rodea ese

nivel de ficcionalidad adicional. A lo largo de la novela, sin embargo, demostrará que realmente está oculto, pero presente en todos los relatos debido a la lógica interna y gracias a la funcionalidad de los personajes de Cuatrocasas, que sustentan su narración.

Mignoga se encarga de recordar dicho nivel al lector mediante el uso del adverbio “disque”; por cierto, con una escritura incorrecta según el Diccionario Panhispánico de Dudas, ya que la palabra original es “dizque”. Se trata de una transcripción literal del seseo argentino rioplatense y uno de los muchos ejemplos de la intención de Mignogna de plasmar el habla de su país. Sea como sea, el término expresa “al parecer o supuestamente” (DPD, 2025, definición 1), aunque su abuso en la novela lo dota también de su significado más literal, “dice que”: “Disque no. Disque sí” (Mignogna, 1979, p. 10). El nuevo nivel es evidente también en la irrupción de estructuras con función fática en la narración, que guardan la clara intención de llamar la atención de su interlocutor en fórmulas como “Imáginese, mi don” (Mignogna, 1979, p. 11), “Tal cual, mi don” (Mignogna, 1979, p. 73) o “Le estoy diciendo, mi don” (Mignogna, 1979, p. 89). Y, aunque solo se dé en una ocasión, hay un caso en el que se manifiesta explícitamente el carácter ficticio del relato: “Y ahorita, en esta parte del cuento” (Mignogna, 1979, p. 69); el cual, curiosamente, aparece en un cuento que no tiene componente extraordinario alguno.

A pesar de ello, el narrador no muestra indicios de querer garantizar su credibilidad frente a su receptor o los lectores y, cuando asoman, no lo hacen en los momentos en los que la veracidad de los hechos puede ser cuestionada, sino en aquellos relatos adscritos al realismo mimético tradicional. No invita a buscar información sobre la fidelidad con la realidad conocida de lo narrado, constatar los relatos con el testimonio de otros personajes o, aunque sea, una petición de acto de fe. Cecilio Aros no niega los hechos maravillosos de los que no es testigo, pero tampoco los confirma. Parece como si no necesitara subrayar su autenticidad, porque los da por supuestos para el receptor. Ni los cuestiona, ni los intenta explicar mediante la razón, ni los justifica de modo alguno. Se desentiende de ellos. El lector debe dar por supuesto que ocurrieron como los cuenta a partir del clásico pacto narrativo. Pero no es una tarea demasiado complicada ni forzada si apelamos a la lógica interna de que, si los sucesos extraordinarios que testifica son ciertos (al enunciarlos con naturalidad y sin poner en cuestionamiento su veracidad),

aquellos que conoce “de oídas” también deben serlo. Su mirada se constituye, así, como una certeza para el lector.

El compromiso verosimilizante de Cecilio Aros es relativo. El rol de cuentacuentos que asume desde el principio de la novela da pie a desconfiar de la autenticidad de las historias que relata (porque, al fin y al cabo, la mayoría de las acepciones de la palabra “cuento” lleva implicada la “ficción” o “mentira”). Si hubiera habido algún juicio de valor o un punto de vista que difiriera del suyo, podría haberse acercado a *Lo real maravilloso* carpinteriano. Pero la ausencia de las funciones narrativas destinadas a controlar la información o canalizarla dentro de un “sentido” y el tratamiento fenomenológico de los hechos maravillosos en la presencia de una actitud libre de juicios y neutral ante acontecimientos que solo podríamos definir como perturbadores (como la paulatina disminución del cadáver de Don Bron hasta su práctica desaparición del Relato 14) es precisamente una de las características inherentes del *Realismo mágico*. Así, podemos afirmar que Mignogna se sube al barco de Asturias, Rulfo y García Márquez en el uso constante de este “proceso verosimilizante”, velado en su caso, por el cual lo extraordinario se integra con naturalidad en la cotidianidad de un universo donde lo insólito no desentona con lo real.

A modo de soporte, el repertorio de personajes establece una colectivización de la perspectiva del narrador. Por ejemplo, en el primer relato, el hecho maravilloso consiste en que una bandada de pájaros alza el vuelo arrancando el árbol en el que estaban posados, llevándose consigo. Por si el testimonio de Cecilio Aros fuera insuficiente, en el Relato 17 reaparecen los mismos pájaros, árbol incluido, y es Berenice la que lo presencia y reacciona a ello con una naturalidad insólita: “Vea, Cecilio… ¡Qué lindo! ¡Un árbol lleno de pajaritos!” estando “en el medio del campo pelado” (Mignogna, 1979, p. 116). Otro ejemplo ocurre cuando el cadáver de Don Bron, tras la actuación de un médico europeo, empieza a encoger día a día hasta menguar al tamaño de un dedo:

En la mitad del discurso de Villaroa, justito ahí, el desconcierto:

apenas si era un dedo de largo el patrón.

La viuda se le tiró encima para darle el último beso. Y con el aliento lo hizo volar.

A los manotazos todo el mundo para recuperarlo. Pero nada.

Don Bron se hizo una pelusita en el aire.

Y el Escribano con el discurso. Sin ver que la pelusita, de aquí para allá, flotando,

le iba a parar a la solapa de su traje.

El Escribano:

¿Cómo iba a pensar que no era una babita del diablo?

Digo yo:

¿Por qué no la iba a aplastar con el dedo? (Mignogna, 1979, p. 93).

Más evidente resulta en esta secuencia: “Y se cuenta: «[...] Disque ahorita, donde lo encontraron al indio, sabe verse a un ángel que pasa volando en busca de los cuatro matadores. Dice amén el ángel y te viene el amalditamiento»” (Mignogna, 1979, p. 72), que se relaciona con “Pasó un ángel volando y dijo amén. El hombre saludó. Y salió taconeando” (Mignogna, 1979, p. 83) del mismo relato. Todo ello son ejemplos no solo de la solidarización del narrador con los personajes mediante una enunciación testimonial, sino de la continuación de su punto de vista a través de la absoluta naturalidad con la que afrontan los hechos maravillosos. Y, como hemos razonado anteriormente, si los acontecimientos extraordinarios que presencia el narrador son verdaderos, aquellos que no, también deben de serlo.

El espacio como actante de permisividad o verosimilitud

Los relatos de *Cuatrocasas* se pueden dividir en los que contienen elementos sobrenaturales (1, 3, 4, 5, 7, 12, 13, 14, 15, 17) y los que, por el contrario, se adscriben más al realismo tradicional (2, 6, 8, 9, 10, 11, 16 y 18).

En términos sumamente simplificados y casi reduccionistas, podemos señalar que la Teoría de los mundos posibles de Tomás Albaladejo separa las obras según su grado de mimesis, ficcionalidad y verosimilitud en “Mundos posibles” que clasifica en tres “Tipos”. El tercero engloba lo ficcional inverosímil, en el que se incluyen todas las obras fantásticas por no ser miméticas, pero sí ficcionales e inverosímiles. En el mismo ensayo aplicó su propia teoría a las novelas cortas de Clarín, pero Javier Rodríguez Pequeño descubrió su potencial para abordar el género de lo fantástico, y por esa razón la sacamos

a colación en este apartado. Porque, como hemos explicado en el marco teórico, aunque el *Realismo mágico* no pertenezca al género fantástico, han sido relacionados desde el principio de su teorización. Así, considero pertinente la ampliación de los mundos y desplazó, en consecuencia, el Tipo III al nuevo Tipo IV. El primero obtuvo, entonces, la etiqueta de “fantástico verosímil”, pues la postura de Rodríguez Pequeño defiende la posibilidad de la literatura fantástica de ser verosímil (para él, una cualidad escindible del concepto de mimesis) y lo ejemplifica con la novela gótica, de terror o de ciencia ficción (Rodríguez Pequeño, 2008, pp. 126-127).

Si la adjudicación de una obra a un mundo posible depende de sus elementos extraordinarios, sería razonable presuponer que *Cuatrocasas* (y por extensión cualquier obra del *Realismo mágico*) encaja en el Tipo III, pero no es así. Y esta es precisamente otra manifestación de su “magia”. En realidad, la novela pertenece a Tipo IV, el de lo fantástico inverosímil: el punto de vista, la actitud y el compromiso del narrador contribuyen a la verosimilización de unos acontecimientos sobrenaturales que, sin embargo, siguen estando presentes, pero de forma oculta. Es el narrador el que los neutraliza y naturaliza hasta “convertirlos” en verosímiles. En palabras de Rodríguez Pequeño (2008):

En el caso de las obras construidas de acuerdo con leyes propias del tipo de modelo de mundo de lo fantástico inverosímil, el productor ha de cuidar exclusivamente de la verosimilitud interna, de la coherencia artística, ya que el efecto que pretende en el lector puede provocarlo sin que los hechos que narra parezcan posibles, dables. (p. 143)

Todo esto puede desarrollarse en *Cuatrocasas*, un pueblo que encuentra su caracterización en la narración del Relato 7:

Usted viaja semanas enteras hacia la cordillera y todo cuanto ve, eso es La Esperanza, la estancia del Ingeniero Meléndez.

Ahora que, si va hacia el océano, ese desierto sin fondo es el campo Los Ñandúes, de la familia Bron.

Y arriba,

el cielo, y los caranchos, y un viento que tajea la jeta.

Las dos estancias juntas vienen a formar un pozo. Y sobre el pozo un cerro con forma de lobo. Y a la sombra de ese lobo un pueblo: Cuatrocasas.

Son leguas y leguas de hacienda y corrales. Campos alambrados que empiezan en el norte, por Pilmaiquén, bajo el solazo del llano, y que alzan sus últimos boyeros en el Cabo de Todos los Diablos, donde las marejadas se tragan a los buques, donde siempre es de noche, y donde están, llora, que llora, los fantasmas de los conquistadores españoles. Figuresé. Una inmensidad. Y todo cuanto cae en esas tierras es propiedad de los Señores: los animales, los ríos, la cordillera, el camposanto. Hasta el penal es propiedad de La Esperanza. [...] (Mignogna, 1979, pp. 41-42)

Nos encontramos ante un paisaje rural que no parece tener nada fuera de lo común. Campo, montaña y un océano, el Atlántico probablemente. Resulta significativo que Mignogna dedique unas líneas a la descripción de la geografía del escenario para reducirlo a una propiedad, o dos, para ser precisos. Esto podría ser interpretado como símbolo de la subordinación del pueblo, y de la naturaleza misma, ante los que gobiernan la zona a su antojo. Debido a la ausencia de un alcalde, las dos familias mencionadas en el fragmento han tratado, desde los patriarcas que fundaron sendas estirpes, de conciliar su poder mediante el matrimonio.

Sin embargo, a Llarena le interesa el espacio más allá de su mera descripción; su función en el proceso verosimilizador y su consideración como un “centro lógico” son su objeto de estudio. En el extracto ya aparece un lugar que responde a esta metodología: el Cabo de Todos los Diablos, lugar donde se concreta parte de la visión fantástica de la novela: unas aguas violentas, una noche perpetua y fantasmas, elemento por cierto bastante presente a lo largo de la obra.

La parquedad en las descripciones de los lugares no es ajena a las producciones del *Realismo mágico*; tampoco hay profusos fragmentos dedicados a Macondo o a Comala, pero mediante la acción de sus personajes logran construirse, poco a poco, en la imaginación del lector. En Cuatrocasas sucede de igual manera. En un espacio donde la muerte es una realidad diaria, el pueblo acoge a los fantasmas de todos los difuntos, bien hayan tenido una muerte natural “El fantasma de Laura Ventre va y cruza el campo

buscando a los tres desgraciados..." (Mignogna, 1979, p. 43) o bien provocada por otras circunstancias "un montón de piedras y fantasmas a la sombra de las piedras y los fantasmas del penal" (Mignogna, 1979, p. 106). En *Cuatrocasas*, vivos y muertos "conviven" en un mismo ambiente.

A su vez, el pueblo tiene tres localizaciones que se repiten con una sorprendente facilidad: el Veinte Ninfas, el penal y el ferrocarril. El primero, el burdel, es un lugar de esparcimiento y de encuentro para diversos personajes, entre los que figuran, aparte del protagonista, los guardias del penal o los forasteros como el Chilote. Aunque sin una descripción clara, se menciona la presencia de una vitrola manipulada por Berenice y un altillo desde el cual Adelma Flores, la propietaria, ejerce control sobre el establecimiento. El prostíbulo es un motivo habitual de la literatura hispanoamericana y, en este caso particular, *Cuatrocasas* encuentra uno de sus antecedentes más cercanos en *Los recuerdos del porvenir* (1963) de Elena Garro, otra obra del *Realismo mágico*. Por otro lado, el penal, propiedad, recordemos, de La Esperanza, adquiere un rol central en numerosos relatos. Es el escenario donde se desarrollan las historias de personajes como Edesio Parra, padre de una presa; Gorrión Piedrabuena, un presidiario; y Potocki, un enigmático recluso de origen ruso. En ningún caso se explican los motivos del encarcelamiento de nadie, silencio que nos sugiere que la función narrativa del penal reside en la representación de la condición de los prisioneros sometidos por una autoridad opresiva, encarnada por el Capitán Buitreras y el Comandante; subordinados, a su vez, al poder de los estancieros. Finalmente, el ferrocarril ha sido siempre símbolo del progreso industrial y del vínculo entre distintos espacios geográficos. Representa el desplazamiento y la modernidad frente al estancamiento y carácter rural del pueblo; por eso, en el momento en el que el ferrocarril deja de pasar por este comienza la caída de *Cuatrocasas*. Aunque siguiendo la tradición crítica anticipada por las novelas decimonónicas, o el cuento *Adiós, cordera* de Clarín, en la presencia del ferrocarril subyace el mensaje implícito de que el progreso no siempre conlleva una mejora sustancial. En este sentido, los personajes que descienden del tren y poseen nombres propios, como Melchor Reyes, suelen asociarse con presencias perturbadoras o negativas dentro de la narrativa de *Cuatrocasas*.

En relación con el progreso, nos parece pertinente señalar que en el Relato 3 el pueblo experimenta un proceso de modernización que recuerda, en cierta medida, al que Macondo vivió en *Cien años de soledad*. En el caso de *Cuatrocasas*, el avance está

vinculado a la figura de Cañón, un forastero acaudalado que amenaza con asumir el control del pueblo gracias a su capital:

El negocio se le iba ampliando a Cañón.

Al mes compró el cine Lux, la funeraria. Puso pensión de señoritas, fábrica de sidra. Pidió precio por la chacra del Capitán Buitreras. Crió ovejas en el cerro. Asfaltó la calle del salón. Mandó traer Cadillac. Y metió balas a guanacos y cuatreros.

Iba siendo más que los Bron y los Meléndez en Cuatrocasas. (Mignogna, 1979, p. 20)

O:

Mientras, Cañón edificaba el Hotel Internacional y la ruta interbalnearia, fundaba el cuerpo de boy scouts, subía una copia de la Torre Eiffel a la punta del cerro y levantaba rascacielos que tapaban el sol. Única cosa que le falló a Cañón fue la compra del penal para convertirlo en casino. Esa edificación era propiedad de la estancia La Esperanza, y el Ingeniero Meléndez nunca quiso saber nada con el vendedor de joyas. (Mignigna, 1979, p. 21)

No obstante, los habitantes del pueblo no acogen este supuesto desarrollo de manera positiva y terminan por rechazarlo de forma bárbara: mutilan a Cañón y este es expulsado del lugar. Con él, los avances que había introducido en la comunidad terminan desapareciendo; una crítica subyacente hacia la modernización impuesta o desvinculada de la identidad y voluntad colectiva del pueblo:

Y ya sin Cañón,

Cuatrocasas volvió a ser el pueblo de siempre:

el asfalto reventó un verano,

las ovejas y los cuatreros volvieron a manos de don Bron y el Ingeniero,

los niñitos boy scouts crecieron y se emplearon de guardias en el penal.

(Mignogna, 1979, p. 23)

No obstante, el pueblo no constituye el único escenario que amplía el punto de vista del narrador, especialmente en lo que concierne a la irrupción de lo extraordinario, cuestión que ya ejemplificamos en el relato del Cabo de Todos los Diablos. Las estancias también se configuran como espacios donde se producen sucesos de carácter sobrenatural, al igual que en territorios extramuros como Punta Bonita, donde, según hemos referido, un ángel guarda el cadáver de Jacinto Moneda. De este modo, el espacio narrativo de *Cuatrocasas* no se limita al perímetro del pueblo, sino que se proyecta hacia las dos estancias entre las cuales fue construido, y aún más allá. En este despliegue espacial, se mencionan otros lugares periféricos como Las Trincheras, Copihue, próximo a El Salado, el Paso Hondo, el Paso del Tigre, Punta Bonita, el Barranco de los Lobos y Trimanquel. Y dentro de esta geografía ampliada, el agua adquiere una dimensión simbólica y mágica, funcionando también como un eje de lo extraordinario. No por nada tres episodios “mágicos” tienen lugar en sus inmediaciones: el de Yolanda París, en un lago, el de Jacinto Moneda, en el mar, y el del hijo híbrido de Margalinda, en un río.

En otros casos, como el de Lastenia, el relato no se detiene siquiera en precisar el lugar de lo insólito. A lo sumo, deja entrever que ocurre en el campo, un espacio indeterminado pero igualmente propicio para la manifestación de lo extraordinario. La ambigüedad espacial refuerza nuestra postura de que lo fantástico se inscribe como una constante transversal a toda la geografía de este universo.

Con todo esto, podemos decir que *Cuatrocasas*, que no en vano aparece como personaje en el apéndice de “PERSONAJES”, se erige, respetando la terminología de Llarena (1996, p. 31) como un centro cohesionador y unificador, capacitado para integrar y homologar sus contenidos; lo que permite, en consecuencia, la articulación de espacios de naturaleza atávica e imaginaria.

Otros elementos de la novela: el tiempo y los temas

Para ir cerrando el análisis de *Cuatrocasas* nos gustaría resumir algunos aspectos que han sido nombrados a lo largo del trabajo, pero no hemos podido desarrollar.

En primer lugar, ninguno de los dieciocho relatos ofrece referencia histórica alguna que permita localizar *Cuatrocasas* en alguna fecha concreta. Además, dado que la novela se desarrolla en un entorno rural, y en el sur, los avances tecnológicos debieron de llegar con retraso respecto a las ciudades. Si atendemos al conocimiento de que Mignogna

quería plasmar la realidad lingüística de los argentinos del sur, y debido a la presencia del ferrocarril y a las edificaciones que Cañón levanta en el pueblo, lo más probable es que ocurra en el mismo periodo en el que fue escrita, poco después de la mitad del s. XX. Tampoco es sencillo de establecer un orden temporal lógico interno. Cada relato contiene al menos una referencia temporal a mayores de la que constituye la propia acción del cuento, y en muchos casos se solapan entre sí. La línea temporal es difusa, los personajes se repiten en los relatos y el resultado es una sensación de parálisis irremediable.

Aun así, la novela establece un punto de referencia en la “matanza en Las Trincheras”, un acontecimiento que marcó un antes y un después en la historia de Cuatrocasas. La matanza fue una carnicería que ordenaron los dos estancieros del pueblo, Don Bron y el Ingeniero Meléndez, contra los indios que habitaban la zona. En ella tomaron parte muchos hombres, pero su dirección estuvo a cargo del Teniente Luján. Aunque ningún relato narre el episodio explícitamente, su sombra se alarga sobre la historia general. Por ejemplo, Cecilio Aros es hijo de una de las indias que lograron escapar de las garras del Teniente Luján; otro indio es Jacinto Moneda, cuya nieta, Lastenia, cobrará venganza contra varios de los hombres que participaron en la matanza, resultando una suerte de Delia de Cortázar pero con motivos.

El resto de los acontecimientos son puramente anecdóticos y saltan de un momento a otro, dificultando el establecimiento de un orden lógico-temporal. El único atisbo de continuidad aparece entre los Relatos 16 y 17, que coincide con la caída de Cuatrocasas y el viaje de Cecilio Aros por las nuevas tierras. Después de que el último Meléndez desatienda La Esperanza y el ferrocarril abandone el pueblo, un grupo de extranjeros, estadounidenses por lo que da a entender su forma de hablar, llega al pueblo con la promesa de volverlo a levantar. Sin embargo, sus habitantes lo queman desde los cimientos. Este gesto, cargado de simbolismo, pone de manifiesto la voluntad individual (todos ellos “son” Cuatrocasas) de preservar la identidad y la memoria del lugar frente a la amenaza de homogeneización cultural que representa la globalización. En lugar de permitir que su territorio sea transformado por agentes externos, eligen la destrucción como forma de afirmación: prefieren darle muerte al pueblo antes que presenciar su lenta desaparición bajo las imposiciones del progreso extranjero.

Bajó la noche. Y con la oscuridad, nos fuimos juntando en la plaza otra vez.

Nadie decía nada.

No hubo entendimientos ni promesas. Ninguna palabra de amenaza.

Cada cual iba haciendo lo suyo, poniendo cuidado, buscando aquí y allá hasta ir armando los montoncitos de leña en las esquinas.

Solamente el Escribano y el padrecito faltaban.

Asisque como la medianoche,
y la estrella grande mirando,
las fogatas empezaron a arder.

Y el viento del desierto, tan traicionero como siempre, viniendo del Paso Hondo para pelearnos.

Pero perdió el viento:
perdió esa noche.

Y las llamaradas nos iluminaban la jeta cuando bajamos a despedirnos de las callejitas. Era la última vez que pisábamos esa tierra.

El pueblo se quedaba solo por fin.

La muerte dentro de las casas, muriéndose. Cerrados los ojos de Dios.

Ahorita estoy seguro que todos nos arrepentimos un poco de aquel momento. Me lo dijo el silencio. El miedo. El rumor de los rencores vencidos. Todas esas cosas me dijeron en secreto, que por un rato nomás, las recordaciones pudieron más que la venganza.

Eso habrá sentido el Lobuno mientras le decía adiós al caballo de siete patas, helado sobre el arroyo, con Yolanda París y sus tres hijos en ancas.

Eso habrán sentido Lastenia y doña Rubia.

Y eso sentí yo.

Después,

La cuesta inclinándose hacia el cielo,
y el olor a chamuscado empujándonos lejos; empujando las vocecitas del penal, los suspiros de Adelma Flores, los fantasmas de Cuatrocasas saliendo al resplandor, pobres y viejos.

Y el Escribano y el padrecito,
entre las ruinas de la iglesia,
golpeando las campanas con rabia. Hasta el final.

Al llegar al monte, frené el caballo, y miré:
 poco, muy poco, lo que fue capaz de resistir el pueblo.
 Un santiamén para volverse brasas.
 Digo:
 “Y pensar que este lobo se quiso tragar la luna”. (Mignogna, 1979, pp. 109-110)

En cuanto a los ejes temáticos, *Cuatrocasas* se articula fundamentalmente en torno al abuso de poder y las injusticias sociales. Mignogna los presenta en forma de un ciclo de violencia estructural que tiene su origen en la matanza de Las Trincheras (donde además los estancieros recompensaban a los hombres que les traían orejas de indios con monedas de plata) y que se prolonga a lo largo de toda la novela. Un patrón que se manifiesta en múltiples episodios que despliegan diferentes formas de opresión y brutalidad. Un ejemplo elocuente se encuentra en el brutal asesinato de Guillermo Pérez a manos de Jaimito Bron, que revela la persistencia de la violencia como mecanismo de poder; y la posterior inculpación y encarcelamiento de Felicidad, otro criado de la familia Bron, pone el foco en la arbitrariedad de la justicia. Del mismo modo, en el Relato 11, además de reflejar la penosa rutina del penal del pueblo, se evidencian los abusos sistemáticos del Capitán Buitreras hacia los presos, reflejo de una autoridad corrompida: “«El Capitán Buitreras nos manda como bestias», van diciendo en voz baja. «Se ve que nunca tuvo parientes en la prisión»” (Mignogna, 1979, p. 65).

Por otro lado, *Cuatrocasas* también explora la tensión entre la sociedad primitiva y la criolla en relación con la imposición del discurso del progreso. Esta contraposición se plasma de manera paradigmática no solo en el rechazo de las novedades que traía Cañón al pueblo, sino en la figura del Chilote, la encarnación de la alteridad cultural y objeto de un intento fallido de educación por parte de Solange Meléndez. El Chilote es un niño huérfano que llegó a Cuatrocasas y scandalizaba a todo el mundo con unos versos obscenos, pero Solange Meléndez, europea de nacimiento y que recientemente había perdido a su hija, lo acogió bajo su ala. Durante un año, todos decían que “Se veía clarito la mano de Solange Meléndez” (Mignogna, 1979, p. 55). Después de un par de sucesos determinantes para el muchacho (el reencuentro con sus viejos amigos y el medallón que le regala su protectora), Solange termina fracasando en su labor y el Chilote

se alza como una personificación más de la resistencia individual ante las imposiciones exteriores. Por eso prefiere quitarse la vida antes que perder su identidad:

Y el Chilote haciendo equilibrio en la cornisa. Entre el viento helado, y la sonrisa que le va viniendo como de muy lejos.

— Mon petit lapin!

Hasta que por fin se oyó su voz.

En falsete esa voz:

«*Tacuito*

tacuito

tacuito,

tacui...»

Entonces el chiquillo abrió los brazos y empezó a balancearse en el borde del abismo.

— Je t'en prie! ¡No tienes derecho!

Pasó un carancho solitario y miró a todos con ojos burlones.

El Chilote se arrojó. (Mignogna, 1979, p. 58)

Asimismo, el texto está plagado de referencias y elementos religiosos. La presencia de lo angelical, como contraposición a lo demoníaco, también se ha señalado previamente en el análisis del relato de Jacinto Moneda. En el Relato 3, la desconfianza hacia Cañón proviene de la superstición de las cartas de la Soria: “—La sota de bastos y el as negro. Mala espina. Estamos justo para la fecha en que baja el demonio.” (Mignogna, 1979, p. 17). Para que, irónicamente, Yolanda París, amante del hijo de la Soria (llamado, por cierto, Lobuno, símbolo del mal), resulte ser el demonio:

Al llegar a la orilla,

el Lobuno se echa en el pasto con los niñitos, y mirando la última estrella se queda dormido.

Es entonces cuando Besos de Fuego se desempilcha.

Mujer de corral grande. Demonio de corral chico.

Cuando nadie la ve,

Yolanda París tira de la entrepierna, y saca, una cola finita, colorada, puntiaguda.

Después se da un chapuzón en el agüita mansa.

Disque espía el centro de la tierra por un remolino (Mignogna, 1979, p. 24).

Pero esta relación de la figura femenina con lo demoniaco, un arquetipo profundamente arraigado en la tradición occidental, solo se produce en Yolanda París. Otro ejemplo que lo perpetúa se da en el Relato 4, donde una serpiente mantiene relaciones con la mujer de Víctor Pareja (a lo que reacciona con un natural “Por ahí se habla mucho de que cosas así suelen pasar” (Mignogna, 1979, p. 26)). De esa unión nace un hijo híbrido, mitad humano y mitad serpiente, remitiendo claramente al mito judeocristiano del paraíso perdido con la evocación de la figura de Eva, la serpiente y el pecado original. En este caso la transgresión adquiere una dimensión aún más perturbadora con la aparición del niño monstruoso, una desviación radical del orden natural, como el último ejemplar de la estirpe Buendía, que nace con cola de cerdo. Pero el motivo de la mujer fatal se reitera con particular intensidad en la figura de Lastenia. Su vinculación con lo maligno se ve reforzada simbólicamente en la figura del perro negro y viejo que la acompaña, animal que se puede asociar con lo satánico, como ocurría en las *Comedias bárbaras* de Valle-Inclán, donde estos animales, acompañantes de Juan Manuel, contribuyen a la configuración del universo oscuro y primitivo.

Con toda la violencia y muerte que se produce en la novela, la presencia de fantasmas no es extraña en ella, haciendo eco del *Pedro Páramo* de Juan Rulfo: “el personal anda corriendo fantasmas por el monte” (Mignogna, 1979, p. 30), “El fantasma de Laura Ventre va y cruza el campo buscando a los tres desgraciados...” (Mignogna, 1979, p. 43) o “... y el olor chamuscado empujándonos lejos; empujando las vocecitas del penal, los suspiros de Adelma Flores, los fantasmas de Cuatrocasas saliendo al resplandor, pobres y viejos” (Mignogna, 1979, p. 110).

No podríamos terminar este apartado sin mencionar que, en el Relato 18, Cecilio Aros asume el papel del forajido, inscribiéndose de forma directa en la tradición de la literatura gauchesca. La elección de convertir a Cecilio en un gaucho al margen de la ley no solo remite a esta tradición, sino que refuerza también la dimensión simbólica de la

resistencia individual frente a las estructuras de poder de las que hemos hablado a lo largo del trabajo. Asimismo, esta relación literaria dota al personaje de una carga histórica y cultural que trasciende el ámbito narrativo inmediato y lo inserta en una tradición profundamente arraigada en el imaginario rioplatense.

CONCLUSIÓN

La desconocida *Cuatrocasas* de Eduardo Mignogna prolonga la tradición del *Realismo mágico* sin renunciar en ningún momento a las raíces nacionales del autor. Con una prosa muy personal, pero no por ello indescifrable, y con un imaginario popular profundamente enraizado en el folclore, la religión católica y la oralidad del sur argentino ha creado un universo en el que sincretiza noblemente dos elementos en apariencia incompatibles: lo mágico y lo real.

En el presente trabajo hemos intentado demostrar que, aunque la estudiosa Alicia Llarena indique que la tendencia ontológica (*Lo real maravilloso americano*) pesa más que la ideológica (*Realismo mágico*) en las novelas hispanoamericanas posteriores a sus creaciones paradigmáticas, *Cuatrocasas* responde a los criterios que incluyen una obra dentro del *Realismo mágico*. Hemos atendido, por lo tanto, a las dos pautas estructurales en las que la investigadora incide en su tesis: el narrador con relación al punto de vista, la actitud y su compromiso verosimilizante en las obras y el espacio como un centro lógico de los hechos maravillosos. Así, el nivel de ficcionalidad adicional que se inserta mediante la estructura de la narración enmarcada no impide que el narrador cumpla con los requisitos establecidos para contribuir a la verosimilitud de la novela y, por otro lado, el universo mítico de Mignogna se relaciona armoniosamente con los sucesos sobrenaturales que acontecen en él.

En *Cuatrocasas* confluyen la tradición cuentística, religiosa, gauchesca y del Realismo mágico. Y aun con todas las referencias e influencias que recibe de *Cien años de soledad*, *Pedro Páramo* y *Los hombres de maíz*, Mignogna ha hallado el equilibrio de continuar lo anterior y crear algo nuevo, algo insólito, algo mágico. Si bien Llarena sigue la línea de estudios inaugurada en los años 80 de la vertiente más estructural de esta estética hispanoamericana, tampoco hemos querido marginar los elementos sociológicos y temáticos que cierran el círculo de la novela. Suscribimos las palabras del editor de la contraportada de *Rotativa*: la novela compone un discurso contra la injusticia y una

defensa de la identidad provinciana en un mundo dominado por la absoluta globalización; y todo sin cometer el error de caer en el maniqueísmo o en simplificaciones ideológicas de cualquier índole, cuidando su complejidad moral.

Consideramos que articular tantas ideas y conceptos en nada más y nada menos que 110 páginas de tamaño reducido es una proeza. Pero la novela, al contrario de lo que se pueda presuponer, no necesita más; se sostiene holgadamente con esta extensión. Su brevedad, lejos de ser una limitación, constituye una virtud estilística en sí misma. Mignogna descompone las oraciones y las reduce a su mínima expresión. Subvierte las convenciones de la prosa tradicional, y respeta y reproduce la realidad lingüística de la región patagónica. Recrea, en síntesis, su forma de hablar: onomatopeyas, términos con seseo, expresiones locales, léxico popular, pausas y silencios que gramaticalmente no deberían de existir. El autor argentino humedece la pluma en su bagaje cinematográfico y, gracias a ello, es capaz de crear imágenes con una increíble fuerza visual que apelan directamente a la imaginación del lector, como la escena que despide el pueblo de Cuatrocasas.

En resumen, nos encontramos ante una novela tremadamente original que, como tantas otras, no ha sabido sobrevivir al poso y el paso del tiempo. Aun así, esperamos que este trabajo haya logrado rescatarla del olvido, aunque sea a lo largo de las treinta páginas que lo conforman, para analizarla a la luz del marco teórico de Llarena y haber sido capaces de ofrecer una lectura rigurosa y reveladora de su singular riqueza estética y simbólica.

BIBLIOGRAFÍA

- Archivo Prisma. (2022). AV-5811 *El refugio de la cultura (incompleto) [Entrevista a Eduardo Mignogna]*. [Video]. Youtube.
https://youtu.be/i86KuZ7H0Fs?si=wP5eRkSUO_EJoX7w
- Borges, J. L. (1972). *Obras completas*. Emecé Editores.
- Chiampi, I. (1983). *El realismo maravilloso*. Monte Ávila.
- Flores, A. (1985). *El realismo mágico en el cuento hispanoamericano*. Porrúa.
- Imbert, E. A. (1975). “Magical Realism” in Spanish-American Fiction. *International Fiction Review*, 2(1). Retrieved from
<https://journals.lib.unb.ca/index.php/IFR/article/view/13093>
- Larravide, A. (s.f.). *ENTREVISTA AL DIRECTOR DE CINE EDUARDO MIGNOGNA*. Página/12. <https://www.pagina12.com.ar/1999/99-12/99-12-20/pag12.htm>
- Llarena, A. (1996). Claves para una discusión: el “Realismo mágico” y “Lo real maravilloso americano”. *Inti: Revista de literatura hispánica, Volumen 1* (43), 21-44. <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss43/4>
- Mateo, A. (1990). Neruda, un amante en fuga. “El Tango del Viudo”. *Boletín Millares Carlo, Volumen* (11), 169-176.
<https://accedacris.ulpgc.es/bitstream/10553/929/1/5434.pdf>
- Mignogna, E. (1979). *Cuatrocasas*. Rotativa.
- Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española: *Diccionario panhispánico de dudas (DPD)* [en línea], <https://www.rae.es/dpd/dizque>, 2.^a edición (versión provisional). [Consulta: 05/06/2025].
- Rodríguez Pequeño, J. (2008). *Géneros literarios y mundos posibles*. Eneida.
- Tacca, O. (1985). *Las voces de la novela*. Gredos.