

**ΑΛΕΞΑΝΔΡΙΟ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΟ ΙΔΡΥΜΑ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΔΙΟΙΚΗΣΗΣ & ΟΙΚΟΝΟΜΙΑΣ
ΤΜΗΝΑ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΟΝΟΜΙΑΣ ΚΑΙ ΣΥΣΤΗΜΑΤΩΝ
ΠΛΗΡΟΦΟΡΗΣΗΣ**

Π Τ Υ Χ Ι Α Κ Η Ε Ρ Γ Α Σ Ι Α

**Ο Μαγικός Ρεαλισμός στη Λογοτεχνία
20^{ος} και 21^{ος} αιώνας**

ΑΜΠΑΤΖΙΔΟΥ ΕΛΕΝΗ

**ΕΙΣΗΓΗΤΡΙΑ
ΜΥΚΩΝΙΟΥ – ΔΡΥΜΠΕΤΑ ANNA
Διδάκτωρ Συγκριτικής Λογοτεχνίας**

Θ Ε Σ Σ Α Λ Ο Ν Ι Κ Η 2 0 0 9

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

| | |
|--|----|
| 1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ | 2 |
| 2. ΘΕΩΡΙΑ | 4 |
| 2.1. Εισαγωγή | 4 |
| 2.2. Ιστορία του όρου | 6 |
| 2.3. Ιστορικό και πολιτικό υπόβαθρο | 9 |
| 2.4. Εξάπλωση και παραλλαγές του κινήματος | 10 |
| 2.5. Μοτίβα και θέματα στο μαγικό ρεαλισμό | 11 |
| 2.5.1. Η διερεύνηση της εθνικής και πολιτισμικής ταυτότητας | 11 |
| 2.5.2. Η σημασία της μαγείας και του μύθου | 12 |
| 2.5.3. Κριτική στην λογική και την πρόοδο | 13 |
| 2.5.4. Αμφισβήτηση της συμβατικής πραγματικότητας | 14 |
| 2.6. Τεχνικές αφήγησης και στυλ | 15 |
| 2.6.1. Συνδυασμός διαφορετικών λογοτεχνικών μορφών | 15 |
| 2.6.2. Υπερβολή | 15 |
| 2.6.3. Λεπτομερείς περιγραφές και παραστατική γλώσσα | 16 |
| 2.6.4. Πολυάριθμες οπτικές γωνίες | 17 |
| 3. ΑΝΑΛΥΣΗ ΕΡΓΩΝ | 18 |
| 3.1. Επιλογή των έργων | 18 |
| 3.2. Λάουρα Εσκιβέλ. «Σαν νερό για ζεστή σοκολάτα» | 18 |
| 3.3. Γκαμπριέλ Γκαρσία Μάρκεζ. «Εκατό χρόνια μοναξιά» | 29 |
| 3.4. Ιζαμπέλ Αλιέντε. «Το σπίτι των πνευμάτων» | 41 |
| 3.5. Σάλμαν Ρούσντι. «Τα Παιδιά του Μεσονυκτίου» | 53 |
| 4. ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ | 65 |
| 5. ΕΠΙΛΟΓΟΣ – ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ | 68 |

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

«Μαγικός ρεαλισμός» - Στον ίδιο τον όρο διαφαίνεται να υπάρχει μια αντίφαση. Το «μαγικό» και η «πραγματικότητα» φαντάζουν σήμερα ως ασυμβίβαστες έννοιες, δεδομένου ότι μετά από την εποχή της αναγέννησης και του διαφωτισμού, η ανθρώπινη σκέψη, ιδιαίτερα όσον αφορά την κατανόηση της πραγματικότητας, έχει αλλάξει ριζικά. Στις σύγχρονες «διαφωτισμένες» κοινωνίες του δυτικού πολιτισμού, η έννοια «μαγικό» συνδέεται και ταυτίζεται ως επί το πλείστον με μαγεία, δεισιδαιμονία και «τσαρλατανισμό». Φαινόμενα και εμφανίσεις που δεν μπορούν να εξηγηθούν με την βοήθεια της επιστήμης και της λογικής, απορρίπτονται από τους περισσότερους ανθρώπους ως μη ορθολογικά και επομένως ανεφάρμοστα και παράλογα. Η στάση αυτή είναι απολύτως κατανοητή αν διανοηθεί κανείς ότι ακόμη και τα πιο εντυπωσιακά μαγικά κόλπα των διάσημων «Μάγων» μπορούν πια εύκολα να εξηγηθούν ως οφθαλμαπάτες, τεχνάσματα και τρικ.

Αποτέλεσμα αυτής της αντίληψης είναι να προσπαθούμε να εντάξουμε όλα τα ανεξήγητα φαινόμενα και τις μεταφυσικές εμπειρίες που οι περισσότεροι από εμάς έχουμε βιώσει τουλάχιστον μία φορά στην ζωή μας, σε ένα αυστηρά ορθολογικό πλαίσιο αντί να αποδεχτούμε ότι μπορεί να αποτελούν και αυτά ένα μέρος της πραγματικότητας.

Ακόμη και στη λογοτεχνία είμαστε συνηθισμένοι να διαχωρίζουμε το πραγματικό από το φανταστικό. Για παράδειγμα, η αξιοπιστία ή μη ενός μυθιστορήματος, τις περισσότερες φορές αξιολογείται μετά από την σύγκριση των χαρακτήρων και του περιεχομένου του με την δική μας προσωπική πραγματικότητα και καθημερινή ζωή.

Ο μαγικός ρεαλισμός αποτελεί μια εξαιρετικά ενδιαφέρουσα αφηγηματική τεχνική, η οποία αναιρεί με μοναδικό τρόπο τα σύνορα μεταξύ φαντασίας και πραγματικότητας και χαρακτηρίζεται από μια ισότιμη αποδοχή του καθημερινού και του απίθανου, του συνηθισμένου και του εκπληκτικού. Ο μαγικός ρεαλισμός αναμιγνύει το λυρικό, το μυθικό και φανταστικό με την κατά βάθος διερεύνηση της ανθρώπινης ύπαρξης και την έντονη κοινωνική κριτική.

Η παρούσα εργασία πραγματεύεται αυτό το ιδιαίτερο λογοτεχνικό κίνημα και τρόπο δημιουργικής έκφρασης, μέσα από την παρουσίαση στοιχείων και την κριτική ανάλυση γνωστών έργων του είδους και έχει ως στόχο να δώσει μια ολοκληρωμένη εικόνα για το τι είναι ο μαγικό ρεαλισμός.

Το πρώτο μέρος της εργασίας αποτελείται από την θεωρητική ανάλυση του όρου. Αρχικά κρίνεται απαραίτητη μια ιστορική αναδρομή όπου αναφέρεται το πότε, το που και από ποιους ξεκίνησε η χρήση του όρου και πως έφτασε να αντιπροσωπεύει αυτό που είναι σήμερα. Στη συνέχεια συζητούνται τα πολιτικά και ιστορικά γεγονότα τα οποία αποτέλεσαν τη βάση του κινήματος καθώς και μια σύντομη αναφορά στην εξάπλωση, εξέλιξη και τις παραλλαγές του. Ακολουθούν κάποια βασικά κοινά χαρακτηριστικά, μοτίβα και θέματα που παρατηρούνται στα περισσότερα έργα του είδους καθώς και μια ανάλυση των τεχνικών και στυλ αφήγησης.

Στο δεύτερο μέρος παρουσιάζεται η ανάλυση τεσσάρων χαρακτηριστικών μυθιστορημάτων ως παραδείγματα, για την καλύτερη κατανόηση του μαγικού ρεαλισμού. Τέλος, δίνεται μια προτεινόμενη βιβλιογραφία επιλεγμένων λογοτεχνικών έργων, αντιπροσωπευτικών του κινήματος του μαγικού ρεαλισμού, για περαιτέρω ανάγνωση.

2. ΘΕΩΡΙΑ

2.1. Εισαγωγή

Ο μαγικός ρεαλισμός είναι ένα λογοτεχνικό κίνημα που σχετίζεται με μια τεχνική ή στυλ γραφής, το οποίο ενσωματώνει μαγικά και υπερφυσικά γεγονότα σε μια ρεαλιστική αφήγηση, χωρίς να αμφισβητεί την εγκυρότητά τους. Αυτή η συγχώνευση πραγματικού και φανταστικού αποσκοπεί στην αμφισβήτηση της πραγματικότητας και στρέφει την προσοχή στη δημιουργική πράξη. Το κίνημα προήλθε από τη Λατινική Αμερική στα μέσα του εικοστού αιώνα και θεωρείται γενικά ότι ξεκίνησε τη δεκαετία του '40 με την δημοσίευση δύο σημαντικών μυθιστορημάτων: το «Άνθρωποι από καλαμπόκι»¹ του συγγραφέα Μιγκέλ Άνγκελ Αστούριας από τη Γουατεμάλα και το «Επί γης βασιλεία»² του Κουβανού συγγραφέα Αλέχο Καρπεντιέ (Warnes, 2005). Αυτό που εντυπωσιάζει περισσότερο σε αυτά τα δύο μυθιστορήματα είναι ο τρόπος που εμποτίζονται οι διηγήσεις τους με μια φολκlorική ατμόσφαιρα, και διακατέχονται από πολιτισμικές και πολιτιστικές πεποιθήσεις ενός συγκεκριμένου γεωγραφικού και πολιτικού τοπίου. Ωστόσο, παρότι το σκηνικό είναι ιστορικά ορθό, τα γεγονότα μοιάζουν να είναι απίθανα και εξωπραγματικά. Ανθρώπινοι χαρακτήρες μεταμορφώνονται σε ζώα, σκλάβοι δέχονται τη βοήθεια νεκρών, ο χρόνος σταματά και κινείται αντίστροφα, ενώ διάφορα ασύγχρονα γεγονότα φαίνεται να συμβαίνουν ταυτόχρονα. Τα έργα του μαγικού ρεαλισμού παρουσιάζουν στον αναγνώστη έναν κόσμο στον οποίο τίποτα δεν μπορεί να θεωρείται δεδομένο, ενώ τα πάντα μπορούν να συμβούν.

Οι φανταστικές ιδιότητες αυτού του στυλ γραφής δέχτηκαν σημαντικές επιρροές από το σουρεαλιστικό κίνημα της Ευρώπης το 1924, καθώς και από το εξωτικό φυσικό περιβάλλον, τους ιθαγενείς πολιτισμούς και τη θορυβώδη πολιτική ιστορία της Λατινικής Αμερικής (Scheffel, 1990). Παρόλο που Λατινοαμερικάνοι συγγραφείς όπως ο Χόρχε Λούις Μπόρχες, ο Κάρλος

¹ Βλέπε: Αστούριας, Μιγκέλ Άνγκελ. (1989). *Οι άνθρωποι από καλαμπόκι*. (Σ. Παπαδάκη & Κ. Σταθάτου, μετ.). Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή. (Το πρωτότυπο δημοσιεύτηκε το 1949).

² Βλέπε: Καρπεντιέ, Αλέχο. (1987). *Η επί γης βασιλεία*. (Γ. Χρυσοβέργης, μετ.). Αθήνα: Νεφέλη. (Το πρωτότυπο δημοσιεύτηκε το 1949).

Φουέντες και ο Χούλιο Κορτεσάρ χρησιμοποίησαν στοιχεία μαγείας και φανταστικού στα έργα τους, δεν ήταν παρά το 1967 με τη δημοσίευση του «Εκατό χρόνια μοναξιά»³ του Γκαμπριέλ Γκαρσία Μάρκεζ, που το κίνημα έγινε διεθνές φαινόμενο. Στην πορεία, γυναίκες συγγραφείς όπως η Ιζαμπέλ Αλιέντε από τη Χιλή και η Λάουρα Εσκιβέλ από το Μεξικό έγιναν μέρος της πιο σύγχρονης ανάπτυξης του κινήματος, θίγοντας γυναικεία προβλήματα και προσφέροντας μια γυναικεία αντίληψη της πραγματικότητας.

Ο μαγικός ρεαλισμός έχει εξελιχθεί από το ξεκίνημά του μέχρι σήμερα σε μια τεχνική που χρησιμοποιείται ευρέως σε διάφορα μέρη του κόσμου. Ο Σαλμάν Ρούσντι, η Τόνι Μόρισον και ο Σέρμαν Αλεξί, οι οποίοι χρησιμοποιούν μαγικά στοιχεία μέσα σε ρεαλιστικά και ιστορικά σκηνικά, είναι μερικοί από τους συγγραφείς που προστέθηκαν πρόσφατα στο «βαγόνι» των μαγικών ρεαλιστών.

Ο «μαγικός ρεαλισμός» δεν μπορεί να οριστεί μόνο από την μορφή και το περιεχόμενο της λογοτεχνίας μια και το όλο σύστημα αναφοράς (η πραγματικότητα δηλαδή της ζωής του κάθε συγγραφέα και των αναγνωστών του) είναι σχετικό και υποκειμενικό. Η δράση των λογοτεχνικών έργων του μαγικού ρεαλισμού εξελίσσεται σε τόπους και χώρους, που ο αναγνώστης αναγνωρίζει ή αποδέχεται ως μέρος της συμβατικής πραγματικότητας (Daniel, 1962). Εδώ διαφαίνεται και ο διαχωρισμός από έργα της επιστημονικής φαντασίας και της φανταστικής λογοτεχνίας, μιας και στον μαγικό ρεαλισμό αποκλείονται το μακρινό μέλλον και οι απομακρυσμένοι πλανήτες ως τόποι δράσης.

Για να μπορέσουμε να αποκτήσουμε μια πιο καθαρή εικόνα του όρου «μαγικός ρεαλισμός» κρίνεται απαραίτητη η ιστορική ανασκόπηση του όρου.

³ Βλέπε: Μάρκεζ, Γκαμπριέλ Γκαρσία. (1983). *Εκατό χρόνια μοναξιά*. (Κ. Σωτηριάδου-Μπαράχας, μετ.). Αθήνα: Λιβάνη. (Το πρωτότυπο δημοσιεύτηκε το 1967).

2.2. Ιστορία του όρου

Ο πρώτος που χρησιμοποίησε τον όρο «μαγικός ρεαλισμός» ήταν ο Γερμανός κριτικός τέχνης Φράνς Ρό στο βιβλίο του *Nach-Expressionismus, Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei*.⁴ Τον συσχέτισε με μια ομάδα Γερμανών ζωγράφων του 1920, οι οποίοι απέρριψαν τον εξπρεσιονισμό που κυριαρχούσε στη Γερμανία πριν τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο. Οι καλλιτέχνες αυτοί επέβαλαν την επιστροφή στον ρεαλισμό κάτω από ένα διαφορετικό φως. Ο κόσμος των πραγμάτων προσεγγίστηκε με έναν καινούριο τρόπο, σαν οι καλλιτέχνες να τον ανακάλυπταν για πρώτη φορά (Zamora, 2002). Ο μαγικός ρεαλισμός, όπως ήταν τότε κατανοητός, δεν αποτελούσε ένα κράμα ρεαλισμού και φαντασίας αλλά έναν τρόπο αποκάλυψης του μυστηρίου που κρύβεται στην καθημερινότητα και στα συνηθισμένα αντικείμενα.

Το 1927 ο Ισπανός συγγραφέας και φιλόσοφος Χοσέ Ορτέγα μετέφρασε το βιβλίο του Ρό και το δημοσίευσε στο περιοδικό του *Revista de Occidente* (Zamora, 2002). Σύντομα, ο όρος μαγικός ρεαλισμός άρχισε να χρησιμοποιείται από Λατινοαμερικάνους κριτικούς στα πλαίσια της λογοτεχνίας. Ο Αργεντινός συγγραφέας και κριτικός Ενρίκε Άντερσεν Ίμπερντ, για παράδειγμα, γράφει ότι ο όρος χρησιμοποιούνταν στους καλλιτεχνικούς κύκλους που Μπουένος Άιρες το 1930 αναφερόμενος σε Ευρωπαίους συγγραφείς όπως τον Κάφκα, τον Κοκτώ και τον Τσέστερτον (Andersen-Imbert, 1975). Ο πρώτος που συσχέτισε τον όρο με τη λατινοαμερικανική λογοτεχνία ήταν ο συγγραφέας Αρτούρο Ουσλάρ Πιέτρι (Warnes, 2005). Εκείνη την εποχή, η γενικά αποδεκτή έννοια του μαγικού ρεαλισμού βασιζόνταν ακόμα στον ορισμό του Ρό.

Ανεξάρτητα από τον Φρανς Ρό, ο Ιταλός Μάσιμο Μποντεμπέλι αναπτύσσει τον όρο «μαγικός ρεαλισμός» για να περιγράψει στο περιοδικό του «900» (*novecento*)⁵ τις βασικές αρχές μιας νέας μορφής λογοτεχνίας, η οποία θα λάμβανε υπόψη τη μεταβληθείσα πραγματικότητα στην Ευρώπη του 20ου αιώνα (Warnes, 2005). Το γεγονός ότι ο όρος «μαγικός ρεαλισμός»

⁴ Βλέπε: Roh, Franz. (1925). *Nachexpressionismus, Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei*. Leipzig: Klinghardt & Biermann.

⁵ Βλέπε: Bontempelli, Massimo. *900: Chiers d'Italie et d'Europe*. Ρώμη 1926 και 1927

αναπτύχθηκε ανεξάρτητα σε δύο διαφορετικούς τόπους, ενισχύει τη θεωρία ότι τα μαγικά και μυθικά στοιχεία του μαγικού ρεαλισμού, προκλήθηκαν από την πνευματική και ιστορική κατάσταση της τότε εποχής. Ο Μποντεμπέλι ζητούσε με την ανεύρεση νέων μύθων την δημιουργία μιας λογοτεχνίας, που θα αντικαθιστούσε το κατεστραμμένο σύστημα τάξης και αξιών μετά το πέρας του πρώτου παγκοσμίου πολέμου.

Το 1949 ο Αλέχο Καρπεντιέ δημοσίευσε το μυθιστόρημα «Η επί γης βασιλεία». Στον πρόλογο του ο Κουβανός συγγραφέας παρουσίασε την ιδέα του περί «θαυμαστής πραγματικότητας της Αμερικής» (*lo real maravilloso americano*), αναφερόμενος στα πράγματα και γεγονότα που καθιστούν την αμερικανική ήπειρο τόσο διαφορετική από την Ευρώπη. Σύμφωνα με τον Καρπεντιέ, τα φυσικά, πολιτιστικά και ιστορικά φαινόμενα της Αμερικής αποτελούν μια ανεξάντλητη πηγή αληθινών θαυμάτων (Warnes, 2005).

Το 1954, μερικά χρόνια μετά τη διατύπωση του όρου «*lo real maravilloso*» (το θαυμαστό πραγματικό) από τον Καρπεντιέ, ο κριτικός Άνχελ Φλόρες έδωσε μια διάλεξη στο Congress of the Modern Languages Association στη Νέα Υόρκη, με θέμα «Ο μαγικός ρεαλισμός στην ισπανική αμερικανική λογοτεχνία».⁶ Η δημοσίευση της διάλεξης συνέβαλε στη διάδοση του όρου «μαγικός ρεαλισμός», ιδιαίτερα μεταξύ των κριτικών, σε βαθμό που επισκίασε τον όρο του Καρπεντιέ. Ο Φλόρες απομακρύνθηκε από την αρχική διατύπωση του Ρό, καθώς θεώρησε το μαγικό ρεαλισμό ως «*συγχώνευση του ρεαλιστικού με το φανταστικό*» (Flores, 1955, σ. 189). Συμπεριέλαβε σε αυτήν την κατηγορία όλα τα αφηγήματα που κατόρθωναν να «*μεταμορφώσουν το κοινό και καθημερινό σε θαυμαστό και απόκοσμο*» (Flores, 1955, σ. 190), όπου «*ο χρόνος υπάρχει ως ένα είδος άχρονης ρευστότητας και το φανταστικό συμβαίνει ως μέρος της πραγματικότητας*» (Flores, 1955, σ. 191).⁷ Σύμφωνα με τον Φλόρες, σε αυτήν την κατηγορία ανήκαν έργα συγγραφέων όπως του Χόρχε Λούις Μπόρχες, του Αδόλφο Μπιού Κασάρες, της Μαρίας Λουίζα Μπομπάλ, του Χουάν Χοσέ Αρεόλα και άλλων. Με βάση την ερμηνεία του Φλόρες ο μαγικός ρεαλισμός άρχισε να

⁶ Βλέπε: Flores, Angel. (1955). *Magical Realism in Spanish American Fiction*. *Hispania*, 38, 187-192.

⁷ Μετάφραση από την συγγραφέα της εργασίας.

σχετίζεται με ένα είδος αφήγησης που χρησιμοποιεί αξιόπιστες και ρεαλιστικές περιγραφές για γεγονότα που είναι εξωπραγματικά και φανταστικά. Οι όροι «μαγικός ρεαλισμός» και «θαυμαστό πραγματικό», παρόλο που φέρουν αρκετές διαφορές, ταυτίστηκαν και χρησιμοποιήθηκαν για να περιγράψουν έναν ολοένα αυξανόμενο αριθμό Λατινοαμερικάνων συγγραφέων.

Το 1967 ο Μεξικανός Λούις Λεάλ στο δοκίμιό του «Ο μαγικός ρεαλισμός στην ισπανική αμερικάνικη λογοτεχνία»,⁸ επιχείρησε να επιστρέψει στην αρχική θεωρία του Ρό. Σύμφωνα με τον Λεάλ, ο συγγραφέας του μαγικού ρεαλισμού ασχολείται με την αντικειμενική πραγματικότητα, προσπαθώντας να ανακαλύψει το μυστήριο που υπάρχει στα αντικείμενα, στη ζωή και στις πράξεις των ανθρώπων, δίχως να καταφεύγει σε φανταστικά στοιχεία (Leal, 1995).

Μεταγενέστεροι κριτικοί όπως η Irlemar Chiampi⁹ το 1980 και η Amaryll Chanady¹⁰ το 1985 συνέχισαν αυτή την προσπάθεια δόμησης μιας θεωρίας που να στηρίζει και να περιγράφει τον όρο μαγικός ρεαλισμός, συνδυάζοντας τις δύο προαναφερόμενες έννοιες (Warnes, 1995). Χαρακτηριστικά η Chanady αναφέρει ότι «*Η συγχώνευση ρεαλισμού και φαντασίας είναι μέσο επίτευξης ενός σκοπού, ο οποίος είναι η διείσδυση στο μυστήριο της πραγματικότητας*» (Chanady, 1985, σ. 27).¹¹

Έργο σταθμός στην λογοτεχνική κριτική του μαγικού ρεαλισμού υπήρξε το βιβλίο «Magical Realism : Theory, History, Community»¹² των Lois Parkinson Zamora και Wendy B. Faris, που δημοσιεύτηκε το 1995. Το έργο αυτό δίνει μια ολοκληρωμένη εικόνα του μαγικού ρεαλισμού, συμπεριλαμβάνοντας άρθρα πολλών κριτικών και παρουσιάζοντας για πρώτη φορά το μαγικό ρεαλισμό ως διεθνές φαινόμενο.

⁸ Βλέπε: Leal, Luis. (1967). El realismo magico en la literatura hispanoamericana. *Cuadernos Americanos*, 153, 230-235.

⁹ Βλέπε: Chiampi, Irlemar. (1980). *O realismo maravilhoso: Forma e ideologia no romance hispanoamericano*. Sao Paulo: Perspectiva.

¹⁰ Βλέπε: Chanady, Amaryll Beatrice. (1985). *Magical realism and the fantastic: Resolved versus unresolved antinomies*. New York: Garland.

¹¹ Μετάφραση στα ελληνικά από τη συγγραφέα της εργασίας.

¹² Βλέπε: Zamora, L. P. & Faris, W. B. (eds.). (1995). *Magical realism: Theory, history, community*. London: Duke University Press.

2.3. Ιστορικό και πολιτικό υπόβαθρο

Τα ιστορικά και πολιτικά ρεύματα αποτελούν αναπόσπαστο μέρος των έργων του μαγικού ρεαλισμού και αντανakλούν διάφορα κοινωνικά και πολιτικά προβλήματα που αντιμετώπισαν διάφορες χώρες και έθνη πρόσφατα ή στο παρελθόν. Πιο συγκεκριμένα, η ιστορία της κατάκτησης, της υποδούλωσης και εκμετάλλευσης της Λατινικής Αμερικής αποτέλεσαν το φόντο και τη βασική «ακατέργαστη ύλη» πολλών συγγραφέων του μαγικού ρεαλισμού. Ο Καρπεντιέ στο «Επί γης βασιλεία» επικεντρώνεται στις εξεγέρσεις των σκλάβων της Αιτής που εκδηλώθηκαν τον 17^ο και 18^ο αιώνα, ενώ στα έργα των Αλιέντε και Γκαρσία Μάρκες, ιστορικά γεγονότα του πρόσφατου παρελθόντος τείνουν να εμφανίζονται ως τα κεντρικά σκηνικά της δράσης. Ένα σημαντικό ιστορικοπολιτικό γεγονός αποτέλεσε η είσοδος των αμερικάνικων πολυεθνικών εταιριών στη Λατινοαμερικάνικη οικονομία στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, που κατέληξε σε εκμετάλλευση, αλλοτρίωση και μερικές φορές στο θάνατο των εργατών. Σε αυτές τις συνέπειες του αμερικανικού οικονομικού ιμπεριαλισμού αναφέρεται και ο Μάρκες στην σκηνή δολοφονίας χιλιάδων εργατών μπανανοφυτείας στο «Εκατό χρόνια μοναξιά». Η σκηνή βασίζεται στα πραγματικά γεγονότα της απεργίας του 1928 στην Κολομβία, όπου πολλοί εργάτες της εταιρίας United Fruit Company πυροβολήθηκαν και σκοτώθηκαν από το στρατό (Minta, 1987). Άλλο ένα παράδειγμα της σημασίας των πολιτικών και ιστορικών γεγονότων στο μαγικό ρεαλισμό βρίσκουμε στο «Το σπίτι των πνευμάτων»¹³ και στο «Εκατό χρόνια μοναξιά» όταν περιγράφουν την άνοδο των στρατιωτικών δικτατοριών που δημιούργησαν μια ατέρμονη διαδοχή εμφύλιων πολέμων και διαμάχης σε χώρες όπως την Κολομβία και τη Χιλή.

Από την άλλη, η σοσιαλιστική επανάσταση στην Κούβα το 1960, αποτέλεσε ένα αξιόλογο γεγονός στην ευρύτερη περιοχή της Λατινικής Αμερικής, στις περισσότερες χώρες της οποίας υπάρχει μέχρι και σήμερα μια έντονη ταξική ανισότητα και ο διαχωρισμός μεταξύ πλουσίων και φτωχών ήταν και εξακολουθεί να είναι υπερβολικός. Η ανατροπή μιας πολύχρονης τυραννίας εισήγαγε μια αίσθηση αισιοδοξίας στους κύκλους των

¹³ Βλέπε: Αλιέντε, Ιζαμπέλ. (1999). *Το σπίτι των πνευμάτων*. (Κλαίτη Σωτηριάδου, μετ.). Αθήνα: Ωκεανίδα. (Δημοσίευση πρωτότυπου 1982).

κοινωνικά ευαισθητοποιημένων Λατινοαμερικάνων καλλιτεχνών και διανοούμενων, οι οποίοι τροφοδοτούνταν από σοσιαλιστικές ελπίδες για μια δίκαιη, άνευ τάξεων, και ασφαλή κοινωνία (Strausfeld, 1989). Έτσι, παρά τις μακάβριες αγριότητες που πολλοί μαγικοί ρεαλιστές απεικονίζουν στα έργα τους, το γενικό κλήμα του κινήματος φέρει ένα μήνυμα αισιοδοξίας, αποκαλύπτοντας στην ουσία του μια χαρούμενη αντίληψη της ζωής συνδεδεμένη με το ουτοπικό όραμα, ότι η καταστροφή και η βία θα μπορέσουν να υπερνικηθούν.

2.4. Εξάπλωση και παραλλαγές του κινήματος

Καθώς συγγραφείς όπως ο Αστούριας και ο Γκαρσία Μάρκεζ άρχισαν να χρησιμοποιούν το μαγικό ρεαλισμό για να ασκήσουν κριτική στον ιμπεριαλισμό, δεν αποτελεί έκπληξη ότι αυτό το στυλ έγινε ευρύτερα γνωστό και δημοφιλές και σε άλλα μέρη του κόσμου, όπου συγγραφείς, αναγνώστες και διανοούμενοι βρίσκονταν σε παρόμοια πολιτικά και κοινωνικά αδιέξοδα. Ως εκ τούτου, ο μαγικός ρεαλισμός έκανε την εμφάνισή του στις διάφορες πρώην αποικιοκρατούμενες χώρες της νότιας Ασίας, της Αφρικής και της μέσης Ανατολής. Συγχρόνως όμως επηρέασε και πολλούς συγγραφείς στις Η.Π.Α. και στην Ευρώπη. Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η επανεμφάνιση στην Λατινική Αμερική με μια ιδιαίτερη εστίαση στην γυναικεία λογοτεχνία (Hegerfeldt, 2002).

Στα χρόνια μεταξύ του τέλους του 2^{ου} Παγκόσμιου Πολέμου και της πτώσης του τοίχους στο Βερολίνο, ο δυτικός ιμπεριαλισμός παρόξυνε τα μεγάλα πολιτικά και οικονομικά προβλήματα στον κόσμο. Η κοινωνική και πνευματική εξολόθρευση από τις επαναλαμβανόμενες δικτατορίες και μια παρατεταμένη οικονομική υπανάπτυξη ήταν συνηθισμένα φαινόμενα στις χώρες του τρίτου κόσμου. Στο πολυβραβευμένο μυθιστόρημα του Σάλμαν Ρουσντί, «Τα Παιδιά του Μεσονυκτίου»,¹⁴ ο Ινδός συγγραφέας δημιουργεί έναν αφηγητή που γεννιέται ακριβώς τη στιγμή της αναχώρησης των Βρετανών από την Ινδία, τα μεσάνυχτα της 14^{ης} Αυγούστου του 1947. Αυτό

¹⁴ Βλέπε: Ρουσντί, Σαλμάν. (2001). *Τα παιδιά του μεσονυκτίου*. (Ρ. Χατχούτ, μετ.). Αθήνα: Ψυχογιός. (Δημοσίευση πρωτότυπου 1981).

το σημείο έναρξης επιτρέπει στην αφήγηση να συνδέσει μια σειρά από ιστορικά γεγονότα που διαδραματίζονται στην Ινδία μέσα από την οπτική γωνία μιας συνηθισμένης ινδικής οικογένειας. Το αποτέλεσμα που προκύπτει υπονοεί ότι η ροή της καταγραφής της Ασιατικής Ιστορίας δεν ακολουθεί τους περιοριστικούς εμπειρικούς κανόνες της ευρωπαϊκής ιστοριογραφίας και ότι η ιστορία μπορεί να ξαναγραφεί μέσα από το πρίσμα ενός ανθρώπου γεννημένου μέσα στην κληρονομιά που άφησε πίσω του το Βρετανικό αποικιοκρατικό εγχείρημα.

Εν τω μεταξύ, στην Λατινική Αμερική γυναίκες συγγραφείς πρόσθεσαν στο παραδοσιακό λογοτεχνικό είδος μια φεμινιστική νότα, παραδείγματος χάρη η Αλιέντε στο «Σπίτι των Πνευμάτων» και η Εσκιβέλ στο «Σαν Νερό για Ζεστή Σοκολάτα»,¹⁵ δύο μυθιστορήματα που επικεντρώνονται σε εμπειρίες γυναικών και στη θέση τους μέσα στην οικογένεια και την κοινωνία. Στα έργα της Τόνι Μόρισον ο φεμινιστικός μαγικός ρεαλισμός συνδυάστηκε με την καταπίεση του τρίτου κόσμου και των μαύρων στην Αμερική.

2.5. Μοτίβα και θέματα στο μαγικό ρεαλισμό

Παραθέτω μερικά από τα αφηγηματικά μοτίβα και θέματα που συχνά συναντάμε σε έργα του μαγικού ρεαλισμού, εστιάζοντας περισσότερο σε αντιπροσωπευτικά θέματα από τη Λατινική Αμερική.

2.5.1. Η διερεύνηση της εθνικής και πολιτισμικής ταυτότητας

Ένα θέμα κοινό σε πολλά έργα μαγικού ρεαλισμού αποτελεί η ανάγκη επαναπροσδιορισμού μιας κοινής εθνικής ταυτότητας, μέσα από μια οπτική γωνία προσαρμοσμένη στα γεγονότα, την ιστορία και τον πολιτισμό της εκάστοτε χώρας ή περιοχής. Στην περίπτωση της Λατινικής Αμερικής, η ιστορία της αποικιοκρατίας, η εισαγωγή σκλάβων από την Αφρική και εισροή μεταναστών κυρίως από την Ευρώπη αλλά και από όλο τον κόσμο, καθώς και η πολιτική σύγχυση και αστάθεια που ακολούθησε την ανεξαρτησία,

¹⁵ Βλέπε: Εσκιβέλ, Λάουρα. (1993). *Σαν νερό για ζεστή σοκολάτα*. (Κ. Σωτηριάδου, μετ.). Αθήνα: Ωκεανίδα. (Δημοσίευση πρωτότυπου 1989).

καθιστούν όλη την περιοχή σε μια υποδεέστερη και οπισθοδρομική θέση. Σε αυτό συμβάλει και η συνεχόμενη οικονομική εξάρτηση από τις ισχυρές δυνάμεις όπως η Η.Π.Α. και η Αγγλία (Faris, 1995). Όλα τα παραπάνω αποτελούν θέματα για διερεύνηση που ξαναγράφονται και επαναδηγούνται μέσα από μια εναλλακτική οπτική γωνία. Στο «Επί γης βασιλεία» του Καρπεντιέ βλέπουμε όλη την ιστορία μέσα από τα μάτια ενός σκλάβου ο οποίος έζησε πολλά καταστροφικά και τραυματικά γεγονότα στην Αϊτή του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα. Παρομοίως στο «Σπίτι των πνευμάτων» η Αλιέντε επιχειρεί να σφυρηλατήσει μια θηλυκή ταυτότητα μέσα σε ένα κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο που καλύπτει σχεδόν έναν αιώνα πολιτικής διαμάχης.

2.5.2. Η σημασία της μαγείας και του μύθου

Καθοριστικό στοιχείο των έργων του μαγικού ρεαλισμού, είναι η χρήση του μύθου και της μαγείας με την δυνατότητα που έχουν να δημιουργούν μια εκδοχή της πραγματικότητας που διαφέρει από αυτό που – κυρίως στον εκσυγχρονισμένο δυτικό κόσμο – θεωρείται αληθινό. Οι προσεγγίσεις στο μαγικό ρεαλισμό στηρίζονται σε αρχέτυπους θρύλους και μύθους προγενέστερων πολιτισμών, σε παραδοσιακές οικογενειακές εξιστορήσεις και παραμύθια (ο Μάρκες και η Αλιέντε αναφέρουν την επιρροή που δέχτηκαν από ιστορίες που άκουγαν ως παιδιά από τη γιαγιά τους), στις αφηγήσεις των πρώτων εξερευνητών και ιεραποστόλων που έφτασαν στη Λατινική Αμερική, καθώς και στην πνευματική και θρησκευτική μαγεία των Αφρικανών σκλάβων της Καραϊβικής.

Μέσα από αυτές τις επιρροές οι συγγραφείς του μαγικού ρεαλισμού ξανασχεδιάζουν τις παραμέτρους της πραγματικότητας, επικαλούμενοι θρύλους και μύθους που πέρασαν προφορικά από γενιά σε γενιά και την απώλειά τους με την έναρξη της σύγχρονης εποχής (Sandru, 2004). Στο «Εκατό χρόνια μοναξιά» για παράδειγμα, βλέπουμε έντονα το στοιχείο της απώλειας των παραδοσιακών αρχών και αξιών.

2.5.3. Κριτική στην λογική και την πρόοδο

Η χρήση της μαγείας και του μύθου στα έργα μαγικού ρεαλισμού μπορεί να ερμηνευτεί και ως μια κριτική στην συμβατική λογική και την υποτιθέμενη πρόοδο και εξέλιξη. Όπως προαναφέρθηκε, πολλές χώρες της Λατινικής Αμερικής δέχτηκαν οικονομική εκμετάλλευση από την βιομηχανοποιημένη Δύση πρώτα μέσω της δουλείας και έπειτα μέσω του οικονομικού ιμπεριαλισμού στο όνομα της προόδου και της εξέλιξης. Οι συγγραφείς του μαγικού ρεαλισμού επιχειρούν να ανατρέψουν λοιπόν αυτές τις αξίες και αρχές με τις οποίες πιστεύουν ότι ο Δυτικός πολιτισμός προσπαθεί να δικαιολογήσει την εκμετάλλευση των άλλων πολιτισμών. Κατά συνέπεια η λογική, η πρόοδος και η γραμμικότητα απορρίπτονται και αντικαθίστανται από τα συναισθήματα, τις αισθήσεις, την κυκλικότητα και την τελετουργία (Faris, 1995). Για παράδειγμα το «Άνθρωποι από καλαμπόκι» του Αστούριας ανατρέπει τις έννοιες της προόδου και της λογικής, παρουσιάζοντας την αντίληψη των ιθαγενών ως κάτι έξω από αυτό που θεωρείται παραδοσιακή έννοια του χρόνου. Αντί να παρουσιάσει στον αναγνώστη μια γραμμική αφήγηση, ο Αστούριας διαχωρίζει το βιβλίο του σε έξι κεφάλαια. Το καθένα από αυτά εξερευνά και μια πλευρά πεποιθήσεων των ιθαγενών, η οποία έρχεται σε αντίθεση με τις δυτικές αντιλήψεις περί χρόνου, λογικής και πραγματικότητας. Παρομοίως το «Εκατό χρόνια μοναξιά» ξεκινάει με μια πρόταση που διασπά την γραμμικότητα του χρόνου ως μια λογική ακολουθία με διαχωρισμένο παρελθόν, παρόν και μέλλον: *«Πολλά χρόνια αργότερα, μπροστά στο εκτελεστικό απόσπασμα, ο συνταγματάρχης Αουρελιάνο Μπουενδία θα θυμόταν εκείνο το μακρινό απόγευμα που ο πατέρας του τον είχε πάει να γνωρίσει τον πάγο.»* (Μάρκες, 1983, σ.15). Το γρήγορο γύρισμα του χρόνου, όπως και η ενσωματωμένη ανάμνηση σ' αυτήν την μελλοντική σκηνή αφήνει να φανεί ότι όλα συμβαίνουν ταυτόχρονα. Στο ίδιο έργο κριτικάρεται η ιδέα της προόδου και της νέας τεχνολογίας μέσα από την σχέση τους με τον οικονομικό ιμπεριαλισμό. Έτσι βλέπουμε την εγκατάσταση του σιδηρόδρομου στο Μακόντο – σύμβολο της νέας τεχνολογίας – να σηματοδοτεί μια απαλλοτρίωση από τον πολιτισμένο κόσμο, και την απαρχή της επικείμενης καταστροφής και εκμετάλλευσης των ιθαγενών από την μπανανοβιομηχανία.

2.5.4. Αμφισβήτηση της συμβατικής πραγματικότητας

Πολλοί μαγικοί ρεαλιστές χρησιμοποιούν τη γλώσσα με τέτοιο τρόπο, ώστε να δημιουργούν αμφιβολίες για την έννοια της πραγματικότητας καθώς και για την ικανότητα της τέχνης να την αναπαραστήσει. Πολλοί από τους συγγραφείς, που χρησιμοποιούν το μαγικό ρεαλισμό ως τρόπο έκφρασης, θεωρούν την πραγματικότητα πολύ πιο ασαφής και περίπλοκη απ' ό,τι τελικά νομίζουμε. Αντί να δημιουργήσουν μια αφήγηση που επιχειρεί να μιμηθεί και να περιγράψει ρεαλιστικά τα γεγονότα και να εκφράσει το εξωτερικό περίβλημα του υλικού κόσμου, οι μαγικοί ρεαλιστές χρησιμοποιούν διάφορες τεχνικές για να αναγκάσουν τον αναγνώστη να προβληματιστεί επάνω στη φύση της πραγματικότητας και να τη δει με μια άλλη ματιά. Για συγγραφείς όπως ο Μάρκες και η Αλιέντε, η πραγματικότητα συγκροτείται τόσο από αληθινά όσο και από φανταστικά γεγονότα και είναι απόλυτα υποκειμενική. Επομένως, το να προβλέπεις το μέλλον, να συνομιλείς με νεκρούς ή ακόμη και να αιωρείσαι στο χώρο είναι αποδεκτά φαινόμενα. Ο Μπόρχες, βλέπει την πραγματικότητα ως μια εξερεύνηση του πολυδιάστατου σύμπαντος και της ύπαρξης, που αναιρεί τις υποθέσεις των περισσότερων ανθρώπων για το τι είναι αληθινό και το τι υπάρχει πραγματικά. Η πραγματικότητα στις «Μυθοπλασίες»¹⁶ δεν θεωρείται ποτέ αυτονόητη και συχνά παραποιείται σε τέτοιο βαθμό, ώστε αυτό που ο αναγνώστης νομίζει ότι γνωρίζει να τίθεται συνεχώς υπό αμφισβήτηση. Αυτή η προσέγγιση της φύσης της πραγματικότητας βασίζεται στην υποκειμενικότητα της πραγματικότητας και στην θεωρία ότι το πραγματικό δεν υπάρχει ανεξάρτητα από τον ανθρώπινο και έξω από την ανθρώπινη σκέψη, αλλά δημιουργείται από αυτήν. Ακολουθώντας αυτή τη ιδέα, η πραγματικότητα αλλά και η ίδια η ατομικότητα μετατρέπονται σε εύθραυστες έννοιες. Για πολλούς μαγικούς ρεαλιστές η ύπαρξη είναι μια έννοια που δεν βρίσκεται σε απόλυτη αντιστοιχία με την αντικειμενική πραγματικότητα. Αμφισβητώντας την πραγματικότητα που αντιλαμβανόμαστε, οι μαγικοί ρεαλιστές χρησιμοποιούν τεχνικές που απευθύνονται στο φανταστικό και υποδηλώνουν ότι η ίδια η γλώσσα δεν μπορεί να προσφέρει μια ακριβή περιγραφή του πραγματικού.

¹⁶ Βλέπε: Μπόρχες, Χόρχε Λούις. (2007). *Μυθοπλασίες*. (Α. Κυριακίδης, μετ.). Αθήνα: Λαμπράκη. (Δημοσίευση πρωτότυπου 1944).

2.6. Τεχνικές αφήγησης και στυλ

Παρακάτω αναφέρω κάποιες από τις τεχνικές αφήγησης που χρησιμοποιούν πολλοί μαγικοί ρεαλιστές στα έργα τους:

2.6.1. Συνδυασμός διαφορετικών λογοτεχνικών μορφών

Μια καινοτόμος τεχνική που χρησιμοποιούν πολλοί συγγραφείς του μαγικού ρεαλισμού είναι ο συνδυασμός διαφορετικών λογοτεχνικών ειδών και μορφών στα μυθιστορήματα και τα διηγήματα τους. Έτσι μπορούμε να συναντήσουμε μέσα στο ίδιο έργο, λογοτεχνικά είδη, όπως το επικό μυθιστόρημα, τη βιογραφία, το ιστορικό ντοκουμέντο, το δοκίμιο και το παραμύθι να χρησιμοποιούνται και να συνδυάζονται με τέτοιο τρόπο ώστε να θολώνουν ακόμη περισσότερο τα σύνορα μεταξύ πραγματικότητας και φαντασίας. Ένας από τους πρώτους μαγικούς ρεαλιστές, ο Μπόρχες, είναι ιδιαίτερα γνωστός για τα στοιχεία από το δοκίμιο και την αυτοβιογραφία που χρησιμοποιεί στα διηγήματά του. Χρησιμοποιεί επίσης και την παραβολή, ένα είδος έκφρασης που συναντάμε πολύ συχνά στις αφηγήσεις της Βίβλου. Η παραβολή έχει την δύναμη μέσα από σύντομες ιστορίες να θίγει βασικά φιλοσοφικά και υπαρξιακά ζητήματα. Άλλοι μαγικοί ρεαλιστές, όπως ο Αστούριας, στηρίζονται σε παραδοσιακές προφορικές μορφές αφήγησης της προ-αποικιοκρατικής περιόδου, που προσδίδουν στα κείμενά τους μια πρωτόγνωρη αμεσότητα, ενώ ο Καρπεντιέ στο «Επί γης βασιλεία», κάνει χρήση της ταξιδιωτικής αφήγησης, δίνοντας λεπτομερείς περιγραφές του φυσικού κόσμου της Λατινικής Αμερικής, όπως ακριβώς έκαναν και οι πρώτοι εξερευνητές.

2.6.2. Υπερβολή

Η υπερβολή είναι ένα σχήμα λόγου που μεγαλοποιεί γεγονότα και καταστάσεις και τα κάνει να μοιάζουν απίθανα και φανταστικά. Τη συναντάμε συχνά σε παραδοσιακές, λαϊκές ιστορίες όπου χρησιμοποιείται από τη μια για να προσδώσει ένα δραματικό εφέ, και από την άλλη να προκαλέσει γέλιο και σατυρική διάθεση. Η υπερβολή είναι ευρέως διαδεδομένη στα έργα του

μαγικού ρεαλισμού. Παρουσιάζοντας στον αναγνώστη παράδοξα και καταστροφικά ιστορικά γεγονότα, οι συγγραφείς του μαγικού ρεαλισμού, χρησιμοποιούν την υπερβολή για να δραματοποιήσουν και να δώσουν έμφαση στις τραυματικές συνέπειες που είχαν αυτά τα γεγονότα στους ανθρώπους (Faris, 1995). Άλλες φορές τη χρησιμοποιούν απλά για να κάνουν την αφήγηση πιο ζωντανή και να προσθέσουν ένα χιουμοριστικό στοιχείο στα δρώμενα. Ο Ρούσντι δίνει ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της τεχνικής, όταν περιγράφει έναν βαρκάρη στο Κασμίρ που σταμάτησε να πλένεται και «Απέκτησε τη συνήθεια να περνάει αργά έξω από το σπίτι των Αζίζ στέλνοντας τις φρικτές αναθυμιάσεις του κορμιού του στο μικρό κήπο και μέσα στο σπίτι. Τα λουλούδια μαράθηκαν τα πουλιά πέταξαν μακριά από το περβάζι του γερο-Αζίζ» (Ρούσντι, 2001, σ. 47).

2.6.3. Λεπτομερείς περιγραφές και παραστατική γλώσσα

Ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά του μαγικού ρεαλισμού είναι όχι μόνο ο τρόπος με τον οποίο κάνει φανταστικά γεγονότα και ανεξιχνίαστες όψεις της πραγματικότητας να μοιάζουν καθόλα πιθανές, αλλά και ο τρόπος που παρουσιάζει καθημερινά και συνηθισμένα πράγματα και καταστάσεις κάτω από ένα νέο μαγευτικό φως. Χρησιμοποιώντας λεπτομερείς και ρεαλιστικές περιγραφές του γνωστού κόσμου, συνεχίζει με την ίδια σταθερότητα και λεπτομέρεια να περιγράφει και τα φανταστικά γεγονότα έτσι ώστε να δημιουργεί έναν κόσμο όμοιο με αυτόν που ζούμε, ενσωματώνοντας και δίνοντας στο φανταστικό μια εγκυρότητα. Σε αυτό συμβάλει και η χρήση μιας παραστατικής γλώσσας που δημιουργεί έναν αισθησιακό κόσμο μυστήριο αλλά ταυτόχρονα και βασισμένο στην πραγματικότητα. Στο «Επί γης βασιλεία» του Καρπεντιέρ παραδείγματος χάρη, η περιγραφή της θάλασσας μοιάζει με ματιά μέσα από καλειδοσκόπιο: *«Τη στόλιζαν τσαμπιά από κίτρινα σταφύλια, σταφύλια που κατευθύνονταν ανατολικά. Ξιφίες που θαρρούσες πως ήταν φτιαγμένοι από πράσινο κρύσταλλο. Μέδουσες που έμοιαζαν με γαλάζιες φούσκες.»* (Καρπεντιέ, 1987, σ. 101).

2.6.4. Πολυάριθμες οπτικές γωνίες

Άλλο ένα χαρακτηριστικό του μαγικού ρεαλισμού είναι η προσπάθεια να ενσωματώσει πολυάριθμες οπτικές γωνίες στην αφήγηση. Η οπτική γωνία παραδοσιακά διερευνά τα πλαίσια μιας ιστορίας και ποιός τη διηγείται. Ο μαγικός ρεαλισμός συχνά ανατρέπει αυτά τα πλαίσια και παρουσιάζει διαφορετικές εκδοχές ενός συγκεκριμένου γεγονότος μέσω μιας συλλογικής προοπτικής και θέτοντας το ερώτημα για το πια εκδοχή είναι αληθινή. Για παράδειγμα, στο «Εκατό χρόνια μοναξιά» η εξαφάνιση της Ωραίας Ρεμέδιος έχει δύο εκδοχές. Η πιο παραστατική που προωθείται από την οικογένεια είναι ότι ανήλθε εις τους ουραμούς, κρατώντας τα λευκά σεντόνια της, ενώ η πιο συνηθισμένη εκδοχή είναι ότι το έσκασε με έναν μνηστήρα. Ωστόσο, η εκδοχή που γίνεται αποδεκτή είναι αυτή της οικογένειας, παρά την απόκοσμη φύση της, προωθώντας την ιδέα ότι το πραγματικό δεν σχετίζεται με την αίσθηση της κοινής λογικής, αλλά πολύ περισσότερο με αυτό που ίδιοι οι άνθρωποι τείνουν να πιστέψουν.

3. ΑΝΑΛΥΣΗ ΕΡΓΩΝ

3.1. Επιλογή των έργων

Η εργασία αυτή ουσιαστικά δεν περιορίζεται στην ανάλυση μεμονωμένων έργων, αλλά διερευνά γενικές τάσεις και στοιχεία ενός ευρύτερου λογοτεχνικού κινήματος. Αυτό το γεγονός καθιστά απαραίτητη την επιλογή ενός μικρού αριθμού από έργα που θα παρουσιαστούν και θα αναλυθούν ως παραδείγματα. Θα πρέπει, εάν αυτό είναι δυνατό, να είναι αντιπροσωπευτικά όχι μόνο του είδους αλλά και του εκάστοτε συγγραφέα.

Στις αναλύσεις των έργων που ακολουθούν η βαρύτητα δίνεται στα μοτίβα, τα θέματα και τις τεχνικές αφήγησης του μαγικού ρεαλισμού μέσα από χαρακτηριστικά αποσπάσματα.

3.2. Λάουρα Εσκιβέλ. «Σαν νερό για ζεστή σοκολάτα»

Η πρώτη νουβέλα της μεξικανικής καταγωγής σεναριογράφου, Λάουρα Εσκιβέλ, συνάντησε μια ασυνήθιστη επιτυχία, όταν πρωτοδημοσιεύτηκε το 1989. Ο ενθουσιασμός για το βιβλίο οδήγησε σε μια ισπανόφωνη κινηματογραφική ταινία με τον ίδιο τίτλο, η οποία έγινε επίσης πολύ δημοφιλής. Αφού μεταφράστηκε από τα Ισπανικά στα Αγγλικά το 1992, η νουβέλα υποκίνησε παρόμοιο ενθουσιασμό και έγινε best-seller, ενώ η ταινία (με Αγγλικούς υπότιτλους τώρα) αναδείχτηκε σε μια από τις δημοφιλέστερες ξενόγλωσσες ταινίες στην Αμερική.¹⁷

Με επικό αλλά παράλληλα και έντονα προσωπικό ύφος, στο «Σαν νερό για ζεστή σοκολάτα» η Λάουρα Εσκιβέλ, μας διηγείται την ιστορία της Τίτα Δε Λα Γκάρσια, της νεότερης κόρης μιας οικογένειας που ζει στο Μεξικό, στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Μέσα από δώδεκα κεφάλαια, δώδεκα μηνιαίες συνέχειες, μαθαίνουμε για τον αγώνα της Τίτα να γνωρίσει τον αληθινό έρωτα και να αποκτήσει την ανεξαρτησία της. Καθένα από αυτά τα κεφάλαια έχει ως τίτλο ένα μήνα του χρόνου και αρχίζει με μια συνταγή

¹⁷ Βλέπε: Like water for chocolate. *Wikipedia: The Free Encyclopedia*. Ανακτήθηκε 3 Φεβρουαρίου, 2009, από www.wikipedia.org

μαγειρικής. Η δομή του έργου βασίζεται ουσιαστικά πάνω σ' αυτές τις συνταγές, καθώς τα κύρια γεγονότα του κάθε κεφαλαίου πλέκονται γύρω από την προετοιμασία και την κατανάλωση του φαγητού της συνταγής.

Το μυθιστόρημα αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα του μαγικού ρεαλισμού και η Εσκιβέλ όπως και πολλές άλλες γυναίκες συγγραφείς (βλ. Αλιέντε), δίνει μια φεμινιστική νότα στην ιστορία, εστιάζοντας στα προβλήματα, τον αγώνα για αναγνώριση και ανεξαρτησία και την κοινωνική θέση της γυναίκας.

Η ιστορία παρουσιάζεται από την οπτική γωνία μιας απογόνου της οικογένειας Δε Λα Γκαρσία, η οποία διηγείται την ιστορία της αδερφής της γιαγιάς της, μέσα από το βιβλίο συνταγών της ίδιας, το οποίο πέρασε από γενιά σε γενιά στα χέρια της αφηγήτριας. Στο πρώτο κεφάλαιο, η αφηγήτρια απευθύνεται άμεσα στον αναγνώστη, με εκφράσεις, όπως «σας προτείνω...», «Δεν ξέρω αν σας έχει συμβεί ποτέ αυτό...», «όπως θα φανταστείτε...» και έτσι δημιουργεί μια ιδιαίτερη σχέση με τον αναγνώστη και τον προτρέπει να πάρει μέρος και ο ίδιος στην ιστορία. Δημιουργώντας αυτήν τη χαλαρή ατμόσφαιρα κάνει και τον αναγνώστη πιο δεκτικό στα απίθανα γεγονότα που πρόκειται να διηγηθεί. Σε αυτό συντελεί και το γεγονός ότι μιλάει για τη δική της προσωπική, οικογενειακή ιστορία, που έφτασε σε αυτήν από γενιά σε γενιά, δίνοντας έτσι μια αυθεντικότητα στα γεγονότα και επιτρέποντας στον αναγνώστη να τα αποδεχτεί χωρίς να ζητά κι άλλες αποδείξεις. Η παρουσία ενός αφηγητή που περιγράφει το παρελθόν μέσα από ένα σύγχρονο πλαίσιο, δίνει περισσότερο χώρο για τα φανταστικά στοιχεία του μαγικού ρεαλισμού.

Το μυθιστόρημα λαμβάνει χώρα στο Μεξικό και η αφήγηση ξεκινάει περίπου ταυτόχρονα με τη μεξικανική επανάσταση, που αποτελεί ένα από τα κλασικά σκηνικά για πολλά έργα του μαγικού ρεαλισμού. Αν και γίνονται αναφορές στις μάχες και στον απελευθερωτικό στρατό, μέλος του οποίου γίνεται και η αδερφή της Τίτας, Γερτρούδη, η Εσκιβέλ δεν εκφράζει ανοιχτά κάποια πολιτική άποψη ούτε παίρνει ξεκάθαρη θέση. Βλέπουμε όμως να υπάρχει μια αντιστοιχία στην προσωπική επανάσταση της Τίτα ενάντια στην αυταρχική και τυραννική μητέρα της, με την επανάσταση του λαού του Μεξικού ενάντια στην επίσης τυραννική και διεφθαρμένη κυβέρνηση. Ένας

αντικατοπτρισμός δηλαδή, ιστορικών γεγονότων στην καθημερινή ζωή των ηρώων, που αποτελεί χαρακτηριστική τεχνική του μαγικού ρεαλισμού (βλ. 2.4).

Άλλο ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά του μαγικού ρεαλισμού είναι η συγχώνευση απίθανων γεγονότων, μέσα σε μια, κατά τα άλλα, ρεαλιστική αφήγηση (βλ. 2.6.3). Στο παρόν μυθιστόρημα, ο αναγνώστης μπαίνει μέσα σε αυτό το κλίμα της θαυμαστής καθημερινότητας είδη από την αρχή του πρώτου κεφαλαίου, με την περιγραφή της γέννησης της πρωταγωνίστριας. Σύμφωνα με την αφηγήτρια, η Τίτα ήταν τόσο ευαίσθητη στο κρεμμύδι, που ήδη από την κοιλιά της μάνας της έκλεγε τόσο δυνατά όταν αυτή καθάριζε κρεμμύδια, που μπορούσε να την ακούσει ακόμα και η μισόκουφη μαγείρισσα. Έτσι μια μέρα, το γοερό κλάμα της προκάλεσε πρόωρο τοκετό:

«η Τίτα σπρώχτηκε κυριολεκτικά στον κόσμο από έναν εντυπωσιακό χείμαρρο από δάκρυα, που πλημμύρησαν το τραπέζι και το πάτωμα της κουζίνας» (Εσκιβέλ, 1989, σ. 12).

Τα δάκρυα και το κλάμα προφανώς συμβολίζουν και προβλέπουν τον πόνο και τη στεναχώρια που πρόκειται να βιώσει η Τίτα στο μέλλον, αλλά την ίδια στιγμή, με την έκφραση «κυριολεκτικά», η αφηγήτρια μας δίνει να καταλάβουμε ότι το απίθανο αυτό γεγονός συνέβη πραγματικά. Δεν δύναται στον αναγνώστη καμία εξήγηση ούτε από τον αφηγητή, ούτε από τους ίδιους τους χαρακτήρες, για το πώς είναι δυνατόν τα δάκρυα ενός βρέφους να το σπρώξουν από την κοιλιά της μάνας του και να πλημμυρίσουν την κουζίνα, ούτε για το πώς γίνεται ευθείς εξαρχής να κλαίει ένα μωρό πριν γεννηθεί. Ο αναγνώστης καλείται να αποδεχτεί το παράλογο αυτό σκηνικό, με την ίδια φυσικότητα που το αντιμετωπίζουν και οι χαρακτήρες του έργου:

«Το απόγευμα, όταν [...] το νερό, χάρη στις ακτίνες του ήλιου, είχε εξατμιστεί, η Νάτσα σκούπισε τα κατακάθια από τα δάκρυα που είχαν απομείνει πάνω στα κόκκινα πλακάκια, στο πάτωμα. Με εκείνο το αλάτι γέμισε ένα τσουβάλι πέντε κιλών, που το μεταχειρίστηκαν στο μαγείρεμα για αρκετό καιρό» (Εσκιβέλ, 1989, σ. 12).

Η συσχέτιση αυτού του απίθανου γεγονότος με την καθημερινότητα του νοικοκυριού και η πρακτική αντιμετώπιση της Νάτσας της μαγείρισσας, το αφαιρεί από τα πλαίσια του φανταστικού και το τοποθετεί ανάμεσα στα συνηθισμένα πράγματα, δίνοντας ταυτόχρονα και μια νότα χιούμορ. Το ότι

όχι μόνο μάζεψε το αλάτι από τα δάκρυα της Τίτα, αλλά και ότι γέμισε μ' αυτό ένα τσουβάλι των πέντε κιλών είναι τελείως υπερβολικό. Ο αναγνώστης το δέχεται όμως με ένα χαμόγελο καθώς φαντάζεται τη γριά μαγείρισσα να γεμίζει το τσουβάλι. Αυτού του είδους η υπερβολή παραπέμπει στο παιδικό παραμύθι και στο συνδυασμό διαφορετικών αφηγηματικών μορφών. (βλ. 2.6.1)

Η αφήγηση έχει ως κεντρικό άξονα το φαγητό. Όλα τα κεφάλαια αρχίζουν με μια συνταγή και μέσα σε αυτήν πλέκεται και η ιστορία. Το φαγητό γίνεται το μέσω έκφρασης των συναισθημάτων της καταπιεσμένης Τίτας και του αποδίδονται μαγικές ιδιότητες από την αφηγήτρια. Μόνο στο μαγείρεμα μπορεί να εκφράσει ελεύθερα τα αισθήματα και το πάθος της και ο καθένας που τρώει τις συνταγές της, βιώνει όλα αυτά που ένοιωσε εκείνη όταν μαγείρευε.

Γεγονότα όπως το περιστατικό στη σκηνή του γάμου, παρουσιάζονται λοιπόν ως παρενέργειες της μαγικής μαγειρικής της Τίτας. Στα δεκαπέντε της χρόνια η Τίτα μαθαίνει ότι δεν έχει το δικαίωμα να παντρευτεί, επειδή, σύμφωνα με μια σκληρή οικογενειακή παράδοση, ως η μικρότερη κόρη της οικογένειας είναι υποχρεωμένη να γεροκομήσει και να υπηρετεί τη μητέρα της μέχρι το θάνατο. Στο νεαρό που αγαπά και έρχεται να τη ζητήσει σε γάμο, η μητέρα της του δίνει το χέρι της αδερφής της Ροσάουρα. Εκείνος το αποδέχεται, βλέποντας το γάμο αυτό σαν την μοναδική δυνατότητα να είναι κοντά στην αγαπημένη του και η Τίτα βρίσκεται αναγκασμένη να βοηθήσει στην προετοιμασία του γάμου και της γαμήλιας τούρτας. Τα δάκρυα της Τίτας αναμειγνύονται με το παντεσπάνι της τούρτας:

«Απέραντη νοσταλγία τους έπιανε όλους μόλις έτρωγαν την πρώτη μπουκιά της τούρτας. [...] το κλάμα ήταν το πρώτο σύμπτωμα μιας παράξενης δηλητηρίασης, που είχε σχέση με μια μεγάλη μελαγχολία και κατάθλιψη που έπιασε όλους τους καλεσμένους και τους έκανε να καταλήξουν στην αυλή, στους στάβλους και στα μπάνια, θρηνώντας ο καθένας τον έρωτα της ζωής του. Ούτε ένας δε γλίτωσε από τα μάγια και μόνο μερικοί τυχεροί έφτασαν έγκαιρα στα μπάνια. Αυτοί που δεν πρόλαβαν συμμετείχαν στον ομαδικό εμετό, στη μέση της αυλής» (Εσκιβέλ, 1989, σ. 45).

Το γεγονός αυτό το δικαιολογεί η Μάμα Έλενα, κατηγορώντας την κόρη της ότι έβαλε κάποιου είδους εμετικό στην τούρτα. Ο αναγνώστης διαβεβαιώνεται από την ίδια την Τίτα ότι «*το μόνο ξένο υλικό στην τούρτα ήταν τα δάκρυα*» (Εσκιβέλ, 1989, σ. 47). Η αφηγήτρια εδώ κρατάει ουδέτερη στάση, παραθέτοντας την ιστορία έτσι όπως αυτή την άκουσε και αφήνει τον αναγνώστη να αποφασίσει ποια εκδοχή θα προτιμήσει να πιστέψει. Η παρουσίαση διαφορετικών εκδοχών ενός γεγονότος παραπέμπει άμεσα στις τεχνικές αφήγησης του μαγικού ρεαλισμού (βλ. 6.4) όπως επίσης και η υπερβολή (βλ. 2.6.2), που χρησιμοποιείται για την περιγραφή του χάους που επικράτησε. Αν και λιτή, καταφέρνει να δημιουργήσει μια πολύ ζωντανή και κωμική εικόνα στο μυαλό του αναγνώστη.

Ο αναγνώστης γίνεται συνεχώς μάρτυρας απίστευτων γεγονότων που προκαλεί η μαγειρική της Τίτα. Όταν ο Πέδρο (ο άντρας πια της αδερφής της) χαρίζει στην Τίτα ένα μπουκέτο τριαντάφυλλα, η μητέρα της διατάζει να τα πετάξει. Αντί για αυτό, η Τίτα τα χρησιμοποιεί στην προετοιμασία του φαγητού, μη δίνοντας σημασία ότι είχαν ποτιστεί με το αίμα της: «*Η ένωση του αίματος της Τίτα με τα ροδοπέταλα που ο Πέδρο της είχε χαρίσει κατέληξε να γίνει εκρηκτική*» (Εσκιβέλ, 1989, σ. 57). Όλο το πάθος που ένιωθε για τον Πέδρο, διοχετεύτηκε στο φαγητό. Στο κέντρο της τεταμένης ατμόσφαιρας, που προκλήθηκε από τις αφροδισιακές ιδιότητες του φαγητού, βρέθηκε η δεύτερη αδερφή της Γερτδούδη. Έγινε ο αποδέκτης του πάθους της απαγορευμένης αγάπης, από το οποίο κυριεύτηκε ολοσχερώς:

«Η θέρμη που ανάδιδε το κορμί της ήταν τόσο έντονη, ώστε τα ξύλα άρχισαν να τρίζουν και να φλέγονται. Από τον πανικό της μήπως πεθάνει καμένη από τις φλόγες, βγήκε τρέχοντας από το καμαράκι, έτσι όπως ήταν, εντελώς γυμνή» (Εσκιβέλ, 1989, σ. 60)

Σε αυτή την σκηνή η Εσκιβέλ μετατρέπει την μεταφορική «φλόγα» του πάθους σε πραγματική φωτιά. Αυτή η αφηγηματική τεχνική του μαγικού ρεαλισμού, που δίνει αληθινές διαστάσεις σε μεταφορικές έννοιες επιτρέπει στη συγγραφέα να γεφυρώσει το κενό μεταξύ των λέξεων και της πραγματικότητας και να δημιουργήσει ένα είδος λεκτικής μαγείας.

Μία λεπτομερής περιγραφή αυτής της πρωτόγονης ντουζιέρας η οποία παίρνει φωτιά, που προηγείται των γεγονότων, δίνει στον αναγνώστη

μια τόσο «ρεαλιστική» εικόνα για την κατασκευή και την λειτουργία της και προσδίδει αληθοφάνεια:

«Ήταν ένα καμαράκι φτιαγμένο από ενωμένες τάβλες [...] Το είχε εφεύρει ένας ξάδερφος της Μάμα Ελένα που ζούσε στο Σαν Αντόνιο του Τέξας. Μέσα είχε ένα ντεπόζιτο γύρω στα δύο μέτρα ύψος με χωρητικότητα σαράντα λίτρα, όπου έπρεπε να βάλει κανείς νερό από πριν, για να μπορέσει να λειτουργήσει με τη δύναμη της βαρύτητας» (Εσκιβέλ, 1989, σ. 60).

Το μαγικό δηλαδή χτίζεται πάνω σε μία σταθερή βάση ρεαλισμού και γίνεται αβίαστα πιστευτό (βλ. 2.6.3)

Μέσα από άλλο ένα απίθανο περιστατικό, που ακολουθεί, η συγγραφέας θέτει υπό αμφισβήτηση την επίσημη εκδοχή της ιστορίας. Διαβάζουμε ότι το σώμα της Γερτρούδης ανέδυε μια τόσο έντονη μυρωδιά από τριαντάφυλλα, η οποία έκανε έναν λοχία του επαναστατικού στρατού που βρισκόταν μίλια μακριά, να εγκαταλείψει το πεδίο της μάχης και να έρθει μέχρι το κτήμα να τη βρει. Η αναφορά που δόθηκε από τους υπόλοιπους επαναστάτες ήταν ότι ο λοχαγός είχε τρελαθεί ξαφνικά και είχε εγκαταλείψει το στράτευμα.

«Γενικά αυτός είναι ο τρόπος που γράφεται η ιστορία, μέσα από τις εκδοχές των μαρτύρων, που δεν ανταποκρίνονται πάντα στην πραγματικότητα. Γιατί η άποψη της Τίτα για το γεγονός ήταν εντελώς διαφορετική από αυτή των επαναστατών. Δεν έχασε ούτε μια λεπτομέρεια, παρόλο που την εμπόδιζε ένα σύννεφο από ροδαλό ατμό και οι φλόγες από το καμαράκι του μπάνιου. Πλάι της, ο Πέδρο είχε και αυτός την τύχη να παρακολουθήσει το θέαμα...» (Εσκιβέλ, 1989, σ. 62).

Εδώ η Εσκιβέλ, όπως και πολλοί άλλοι μαγικοί ρεαλιστές, επισημαίνει το γεγονός ότι η ιστορία γενικά δεν ανταποκρίνεται πάντα στην πραγματικότητα, λόγο του ότι βασίζεται σε μαρτυρίες που μπορεί να είναι ανεπαρκείς και πολλές φορές παραποιημένες. Ταυτόχρονα, απορρίπτοντας την επίσημη λογική εξήγηση με σιγουριά, προσδίδει αληθοφάνεια και εγκυρότητα στο απίστευτο περιστατικό. Αμφισβητεί την αντικειμενική πραγματικότητα και προτρέπει τον αναγνώστη να δεχτεί ότι τα πράγματα δεν είναι πάντα έτσι όπως δείχνουν και ότι η έννοια της πραγματικότητας είναι υποκειμενική.

«Ωστόσο, ούτε η φωτιά ούτε το πέρασμα των χρόνων μπόρεσαν να σβήσουν τη διαπεραστική μυρωδιά των τριαντάφυλλων που αναδίνει ο τόπος όπου πριν ήταν η ντουζιέρα και τώρα είναι ένας χώρος παρκαρίσματος για ένα κτίριο με διαμερίσματα.» (Εσκιβέλ, 1989, σ. 65)

Σε αυτό το απόσπασμα η αφηγήτρια μεταφέρει τον αναγνώστη μπροστά στο χρόνο, στο δικό της παρόν, συνδέοντας την πραγματικότητα της ιστορίας με την πραγματικότητα του σήμερα, των πολυκατοικιών και των παρκινγκ. Με αυτό το αφηγηματικό τέχνασμα η Εσκιβέλ δίνει ακόμη περισσότερη εγκυρότητα στην ιστορία της. Είναι λογικό μετά από τόσο χρόνια η περιοχή να άλλαξε, να αναπτύχθηκε και να αποτελεί τώρα μια μοντέρνα συνοικία. Το απίθανο φιλτράρεται μέσα από λογικά συμπεράσματα και συνειρμούς και έτσι γίνεται αβίαστα πιστευτό.

Αργότερα στο κείμενο ο αναγνώστης έρχεται αντιμέτωπος με μια σκηνή θηλασμού, που θα ήταν απολύτως φυσιολογική εάν η θηλάζουσα δεν ήταν ακόμη παρθένα. Η Τίτα έχει αναλάβει να ταΐσει το νεογέννητο ανιψιό της, του οποίου η μητέρα είναι άρρωστη. Το παιδί δε δέχεται καμιά από τις τροφές που του προσφέρει η Τίτα και εκείνη απελπισμένη το βάζει στο παρθενικό της στήθος για να το ηρεμήσει: *«Το μωρό πιάστηκε από τη ρώγα με απελπισία και ρούφηξε, ρούφηξε με τόσο απίθανη δύναμη που κατάφερε να βγάλει γάλα από την Τίτα.»* (Εσκιβέλ, 1989, σ. 84). Επεξηγηματικά, έστω και σε μεταφορικό επίπεδο, λειτουργεί ένα περιστατικό που προηγήθηκε του θηλασμού. Λίγες μέρες η Τίτα και ο Πέδρο είχαν μια έντονη ανταλλαγή σεξουαλικής ενέργειας από απόσταση και μόνο με τά βλέμματα: *«Μέσα σε μερικές μόνο στιγμές ο Πέδρο μεταμόρφωσε τα στήθια της Τίτα από παρθενικά και αισθησιακά, χωρίς να χρειαστεί να τα αγγίξει.»* (Εσκιβέλ, 1989, σ. 75)

Η Τίτα αν και το παιδί που κρατούσε στα χέρια της δεν ήταν δικό της μπόρεσε τελικά να το θηλάσει. Η Εσκιβέλ υπονοεί σε αυτό το σημείο, ότι το παιδί θα έπρεπε δικαιωματικά να ήταν δικό της και η αδερφή της πήρε άδικα τη θέση που της ανήκε. Ο θηλασμός του παιδιού παρουσιάζεται ως γεγονός και όχι μεταφορικά. Η Τίτα συνεχίζει να θηλάζει το μωρό, μακριά από τα βλέμματα της υπόλοιπης οικογένειας και αυτό το γεγονός γίνεται αποδεκτό

από τον αναγνώστη, καθώς η ιστορία συνεχίζεται και η προσοχή του εστιάζεται στα γεγονότα που ακολουθούν.

Αξιοσημείωτη είναι και η σκηνή που η Τίτα και ο Πέδρο κάνουν για πρώτη φορά έρωτα σε ένα μικρό καμαράκι στην αυλή. Η αδερφή της η Ροσάουρα, καθώς και η υπηρέτρια η Τσέτσα γίνονται μάρτυρες μια εντυπωσιακής παράστασης από φανταστικά πυροτεχνήματα:

«Περνώντας μπροστά από το παράθυρο [η Ροσάουρα], είδε να βγαίνει από το σκοτεινό δωμάτιο μια παράξενη λάμψη. Σπειροειδείς φωσφορισμοί ανέβαιναν στον ουρανό σαν μικρά πυροτεχνήματα.»
(Εσκιβέλ, 1989, σ. 164)

Η εξήγηση της Τσέτσας για τα φώτα εκπλήσσει: *«Εμ, για τι άλλο; Δε βλέπεις πως είναι το φάντασμα της ποθαμένης; Πληρώνει τις αμαρτίες της και τριγυρίζει! Εγώ ούτε γι' αστέιο δεν πάω εκεί κοντά!»* (Εσκιβέλ, 1989, σ. 164). Αυτή η εξήγηση φαίνεται εντελώς φυσιολογική στην Τσέτσα, όπως και θα φαινόταν και στον αναγνώστη, αν ζούσε πριν ο σύγχρονος κόσμος και οι «επιστημονικές» εξηγήσεις εισβάλουν στις συνειδήσεις των ανθρώπων και πάρουν τη θέση της μαγείας και του μύθου. Η Τσέτσα βλέπει κάποια ανεξήγητα φώτα λοιπόν και μέσα στο μυαλό της αυτά τα προκαλεί το φάντασμα της Μαμά Ελένα. Η πραγματικότητα της ιστορίας είναι ακόμα πιο παράξενη, γιατί ξέρουμε ότι τα φώτα προέρχονται από την ένωση της Τίτα με τον Πέδρο. Όλες οι ερμηνείες όμως είναι έγκυρες γιατί πολύ απλά, όπως λέει και η Γερτρούδη αργότερα στο κείμενο: «η απλή αλήθεια είναι πως αλήθεια δεν υπάρχει, εξαρτάται από τη θέση του καθενός.» (Εσκιβέλ, 1989, σ. 195). Έτσι λοιπόν η Εσκιβέλ καλεί τον αναγνώστη να παραμερίσει τις «επιστημονικές προκατάληψης» της εποχής του και να δεχτεί, τουλάχιστον όσο βρίσκεται στον λογοτεχνικό της κόσμο, ότι τα πάντα είναι πιθανά και ότι το αντικείμενο εξαρτάται από τον παρατηρητή.

Οι νεκροί όμως στο μυθιστόρημα δεν κάνουν την εμφάνισή τους μόνο στη φαντασία της Τσέτσα. Μοναδικός μάρτυρας είναι η Τίτα, αλλά πουθενά στο κείμενο δεν αμφισβητείται η εγκυρότητα των περιστατικών. Το πρώτο φάντασμα της ιστορίας μας είναι φιλικό. Είναι η γιαγιά του γιατρού Μπράουν, μια ινδιάνα Κικαπού, που με τη σιωπηλή και καθησυχαστική της παρουσία,

βοηθάει την Τίτα να συνέλθει από τις συνεχόμενες κακοποιήσεις που είχε υποστεί από τη μητέρα της:

«...βρέθηκε μπροστά σε μια συμπαθητικά γυναίκα γύρο στα ογδόντα. Έμοιαζε πάρα πολύ στη Νάτσα. Μια μακριά κοτσίδα τυλιγμένη σε κότσο σκέπαζε το κεφάλι της, και εκείνη τη στιγμή σκούπιζε τον ιδρώτα με τη ποδιά της. Το πρόσωπό της είχε καθαρά ινδιάνικα χαρακτηριστικά. Έβραζε τσάι μέσα σ' ένα πήλινο τσουκάλι.» (Εσκιβέλ, 1989, σ. 118)

Αυτή ήταν η πρώτη συνάντηση της Τίτας με τη γριά ινδιάνα, που όπως έμαθε αργότερα, είχε πεθάνει εδώ και καιρό. Τη συνάντησε σε ένα δωματάκι που ήταν το εργαστήριο της και αργότερα έγινε εργαστήριο του εγγονού της. Όταν πρωτομπήκε μέσα η Τίτα όμως, μπήκε στο παλιό δωμάτιο, το δωμάτιο της ινδιάνας. Αργότερα σιγά σιγά, ο χώρος άρχισε να παίρνει στα μάτια της τη σημερινή του μορφή και ο γιατρός Μπράουν πήρε τη θέση της πεθαμένης γιαγιάς του. Το παρελθόν κατά, κάποιον μαγικό τρόπο εισέβαλε στο παρόν και η Τίτα δέχτηκε τη φροντίδα μια γυναίκας που είχε πεθάνει. Εδώ βλέπουμε δηλαδή τη χαρακτηριστική στο μαγικό ρεαλισμό, παραμόρφωση του γραμμικού χρόνου (2.5.3).

Στη συνέχεια της ιστορίας η Τίτα έρχεται αντιμέτωπη με τη πεθαμένη της μητέρα. Σε αυτό το σημείο η Τίτα νομίζει πως είναι έγκυος από τον παράνομο έρωτά της με τον Πέδρο και προφανώς το φάντασμα της Μαμά Ελένα που την κατηγορεί, είναι η προσωποποίηση των τύψεων που νιώθει η Τίτα. Δεν αναφέρεται όμως μεταφορικά ούτε παρουσιάζεται ως παραίσθηση και η παρουσία της προκαλεί και ένα ατύχημα.

«Το μικρό φως που είχε απομείνει από την εικόνα της Μαμά Ελένα άρχισε να στριφογυρίζει γρήγορα. Διαπέρασε το τζάμι του παράθυρου και βγήκε στην αυλή σαν ξετρελαμένο βεγγαλικό. [...] Ξαφνικά το βεγγαλικό πλησίασε τον Πέδρο στριφογυρίζοντας ιλιγγιωδώς, χτύπησε με μανία την πλησιέστερη λάμπα και την έκανε χίλια κομμάτια. Το πετρέλαιο σκόρπισε γρήγορα τις φλόγες στο πρόσωπο και το σώμα του Πέδρο.» (Εσκιβέλ, 1989, σ. 205-206).

Οι νεκροί δεν κάνουν απλά μόνο την εμφάνισή τους, αλλά ως απόδειξη της ύπαρξής τους, μπορούν να προκαλέσουν και κακό. Το περιστατικό με την λάμπα δηλαδή, λειτουργεί ως ένα είδος διαβεβαίωσης

του αναγνώστη ότι αυτό που συνέβη ήταν πραγματικό και όχι ένα απόκτημα της φαντασίας της πρωταγωνίστριας.

Ενδιαφέρον έχει και η ανάλυση ενός κατά τα άλλα κωμικού περιστατικού που εκτυλίσσεται στην κουζίνα, όταν η Τίτα μετά από έναν καυγά που είχε με την αδερφή της, διαπιστώνει ότι τα φασόλια στην κατσαρόλα της δε λεν να βράσουν:

«Η Τίτα θυμήθηκε πως η Νάτσα έλεγε πάντα ότι όταν δύο ή περισσότεροι άνθρωποι μαλώνουν, ενώ ετοιμάζουν γεμιστά, αυτά δεν ψήνονται καλά. Μπορούσαν να περάσουν μέρες χωρίς να καλοψηθούν, γιατί τα γεμιστά ήταν θυμωμένα. Σ' αυτές τις περιπτώσεις έπρεπε να τους τραγουδήσεις για να ευχαριστηθούν και να ψηθούν. Η Τίτα υπόθεσε πως το ίδιο είχε συμβεί και με τα φασόλια της, γιατί είχαν παρευρεθεί στον καυγά με τη Ροσάουρα. [...] Ενώ η Τίτα τραγουδούσε, η φασολάδα έβραζε τρελά.» (Εσκιβέλ, 1989, σ. 224)

Η Νάτσα αναγνωρίζει σε άψυχα αντικείμενα την ικανότητα να γίνονται αποδέκτες και να δημιουργούν συναισθήματα. Αυτή η ανιμιστική αντίληψη του κόσμου, ήταν κοινή και διαδεδομένη μεταξύ των ιθαγενών Ινδιάνων της Αμερικής. Έδιναν ανθρώπινα χαρακτηριστικά σε αντικείμενα και έβγαζαν με αυτόν τον τρόπο νόημα από τον κόσμο γύρω τους. Το περίεργο όμως είναι ότι η θεωρία της αποδεικνύεται σωστή, αφού βλέπουμε τη νεαρή Τίνα να κάθετε μπροστά από μια κατσαρόλα με φασόλια και να τα κάνει να βράζουν τραγουδώντας τους.

Πολλά έργα του μαγικού ρεαλισμού τείνουν να ασκούν κριτική στη λογική και την υποτιθέμενη πρόοδο του δυτικού πολιτισμού (βλ. 2.5.3). Η αλαζονική υπερηφάνεια της Δύσης, η βεβαιότητα της ότι αυτή μόνο κατέχει την «αληθινή» επιστήμη, ανατρέπονται όταν η Εσκιβέλ μας περιγράφει πώς μια Ινδιάννα της φυλής Κικαπού γιατρεύει έναν πρόγονο του γιατρού Τζόν Μπράουν, ενώ οι πρακτικές της συμβατικής ιατρικής της εποχής αποτυγχάνουν:

« η Μαίρη [...] ένιωθε πολύ περήφανη που ήταν ενημερωμένη για γιατί τις καλύτερες επιστημονικές γνώσεις, πράγμα που της επέτρεπε να φροντίζει την υγεία της οικογένειάς της με σύγχρονο και ικανοποιητικό τρόπο, όχι με βότανα όπως η «Κικαπού»! [...] αλλά όταν έβγαλαν τις βδέλλες από το μπράτσο του Πήτερ, άρχισε να τρέχει πολύ αίμα και δεν

μπορούσαν να σταματήσουν την αιμορραγία. [...] Η «Κικαπού» [...] βάζοντας το ένα χέρι της πάνω στις πληγές, κατάφερε αμέσως να σταματήσει το αίμα. [...] Πέρασε λοιπόν όλο το απόγευμα στο πλάι του πεθερού της τραγουδώντας του παράξενες μελωδίες και βάζοντάς του καταπλάσματα από βότανα μέσα σε καπνούς από λιβάνι και ρεσίνι που έκαιγε. [...] αργά το βράδυ [...] έκανε την εμφάνισή του ο Πήτερ εντελώς γιατρεμένος.» (Εσκιβέλ, 1989, σ. 120-121)

Στο «Σαν νερό για ζεστή σοκολάτα», η Εσκιβέλ επεκτείνει τα θέματα του μαγικού ρεαλισμού στην καθημερινή πραγματικότητα ενός γυναικοκρατούμενου νοικοκυριού. Παρόλο που δεν αποτελεί μια ιστορία με μάχες, ηρωικές μορφές και ηθικά διλήμματα, που γενικά σχετίζονται με το επικό μυθιστόρημα, η Εσκιβέλ δίνει σε αυτήν την ιστορία γυναικών, επικές διαστάσεις. Το μυθιστόρημα θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ένα από τα «εύκολα» παραδείγματα του είδους με απλή αφηγηματική ροή και αποτελεί μια καλή εισαγωγή του αναγνώστη στον κόσμο του μαγικού ρεαλισμού.

3.3. Γκαμπριέλ Γκαρσία Μάρκεζ. «Εκατό χρόνια μοναξιά»

Το μυθιστόρημα «Εκατό χρόνια μοναξιά», του Κολομβιανού Γκαμπριέλ Γκαρσία Μάρκες, δημοσιεύτηκε στα ισπανικά το 1967 και χάρισε στον συγγραφέα παγκόσμια αναγνώριση και το Νόμπελ λογοτεχνίας το 1982.¹⁸ Αποτελεί ένα από τα δημοφιλέστερα έργα της Λατινοαμερικάνικης Λογοτεχνίας, μεταφράστηκε σε πολυάριθμες γλώσσες, ενέπνευσε μεταγενέστερους συγγραφείς και θεωρείται ένα από τα χαρακτηριστικότερα δείγματα του μαγικού ρεαλισμού.

Ο Μάρκες διηγείται την ιστορία πολλών γενεών της οικογένειας Μπουενδία η οποία ζει και δρα σε ένα φανταστικό χωριό με το όνομα «Μακόντο». Μέσα από τον προσωπικό αγώνα των χαρακτήρων για επιβίωση και προσαρμογή, διακρίνουμε γεγονότα που αναφέρονται στην πολιτική, κοινωνική και οικονομική αναταραχή εκατό χρόνων λατινοαμερικάνικης ιστορίας. Ο Μάρκες μας καλεί να γνωρίσουμε τον κόσμο και την ιστορία μέσα από μια ματιά ελεύθερη από τις προκαταλήψεις του «πολιτισμένου» νου και να προβληματιστούμε επάνω στην ανθρώπινη φύση.

Το μυθιστόρημα διαδραματίζεται στη γενέτειρα του συγγραφέα, την Κολομβία και καλύπτει εκατό περίπου χρόνια ιστορίας, πριν, κατά τη διάρκεια και μετά τον εμφύλιο πόλεμο. Η αφήγηση μπορεί να χωριστεί σε 4 θεματικές ενότητες: Την ίδρυση του Μακόντο, την εξέλιξη και ανάπτυξή του, τον πόλεμο και τέλος την παρακμή και τον αφανισμό, όχι μόνο του χωριού, αλλά και της ίδιας της οικογένειας Μπουενδία. Μέσα από την ιστορία του Μακόντο και των Μπουενδία, ο Μάρκες διηγείται την ιστορία όλης της Λατινικής Αμερικής, χρησιμοποιώντας την τεχνική του αντικατοπτρισμού, γνωστή και από άλλα έργα του μαγικού ρεαλισμού (βλ. 2.4). Πολιτικά και ιστορικά γεγονότα αποτελούν το φόντο του μυθιστορήματος και με αυτόν τον τρόπο ο Μάρκες προτρέπει τον αναγνώστη να ρίξει μια κριτική ματιά στην ιστορία (βλ. 2.3 και 2.5.1).

¹⁸ Βλέπε: Gabriel Garcia Marquez. *Wikipedia The Free Encyclopedia*. Ανακτήθηκε 16 Μαρτίου, 2009, από www.wikipedia.org

Το Μακόντο αρχικά δεν έχει καμία επαφή με τον έξω κόσμο, όπως ακριβώς και η Λατινική Αμερική που απέμεινε αποκλεισμένη για εκατοντάδες χρόνια από ξένους πολιτισμούς. Όταν αργότερα καταφθάνουν ο ειρηνοδίκης, ο ιερέας και η αστυνομία, διαταράσσουν την ήρεμη συμβίωση του μέχρι τότε αυτοδιαχειριζόμενου Μακόντο. Αυτές οι τρεις δυνάμεις: η κυβέρνηση, η εκκλησία και ο στρατός καθορίζουν για αιώνες τη ζωή και την ανάπτυξη της Λατινικής Αμερικής. Ακολουθούν τα χρόνια του εμφύλιου. Αυτή η ιστορική αντιπαράθεση μεταξύ φιλελεύθερων και συντηρητικών είναι καθοριστική όχι μόνο για την Κολομβία, αλλά και για ολόκληρη την υπόλοιπη Λατινική Αμερική κατά τη διάρκεια του 19^{ου} και του 20^{ου} αιώνα και δεν διαφαίνεται να καταλαγιάζει μέχρι και σήμερα. Στο μυθιστόρημα ο συνταγματάρχης Αουρελιάνο Μπουενδία πολεμάει για είκοσι χρόνια, οργανώνει τριάντα δύο εξεγέρσεις, αποφεύγει δεκατέσσερις απόπειρες δολοφονίας κ.ο.κ. Τα πραγματικά ιστορικά στοιχεία καταδεικνύουν για το χρονικό διάστημα 1830 μέχρι 1903, ότι στην Κολομβία έλαβαν χώρα είκοσι εννέα ανατροπές της κυβέρνησης, εννέα ευρύτερες και δεκατέσσερις τοπικές εμφύλιες συρράξεις, τρία στρατιωτικά πραξικοπήματα καθώς και μια αποτυχημένη προσπάθεια συνομοσίας. (Strausfeld, 1989)

Η άφιξη των Αμερικανών και της μπανανοβιομηχανίας τους, αλλάζει αισθητά τη ζωή των κατοίκων του Μακόντο. Στην ιστορική πραγματικότητα η United Fruit Company (από το 1899) πετυχαίνει υπέρμετρα κέρδη και αρνείται ακόμη και στοιχειώδεις βελτιώσεις για τους ιθαγενείς εργάτες. Δεν ξέρουμε ακόμη μέχρι σήμερα των ακριβή αριθμό των θυμάτων που προκάλεσε το μακελειό των επαναστατημένων εργατών στην εμπορική πλατεία της Σιενάγα το 1928 (Minta, 1987).

Η αφήγηση γίνεται στο τρίτο πρόσωπο, με τον αφηγητή να παραθέτει τα γεγονότα χωρίς να κρίνει, να σχολιάζει ή να παίρνει κάποια θέση. Ο αφηγητής είναι «παντογνώστης», έχει δηλαδή πρόσβαση στις σκέψεις και τα συναισθήματα των χαρακτήρων, εξηγεί το μέλλον και περιγράφει το παρελθόν. Η συναισθηματική απόσταση που φαίνεται να έχει ο αφηγητής από τα γεγονότα, σε συνδυασμό με το σταθερό και σοβαρό τόνο αφήγησης, ο οποίος παραμένει πάντα ο ίδιος, όσο απίθανα και να μοιάζουν τα περιστατικά που διηγείται, προσάπτουν μια αξιοπιστία στα λεγόμενά του.

Μόνο στο τέλος του μυθιστορήματος αποκαλύπτεται ο τσιγγάνος Μελκιάδης ως ο αφηγητής. Μέσα στις κρυπτογραφημένες, προφητικές περγαμηνές, ο Μελκιάδης είχε καταγράψει ολόκληρη την ιστορία των Μπουενδία, τις οποίες διάφορα μέλη της οικογένειας προσπάθησαν ανά καιρούς μάταια να αποκρυπτογραφήσουν. Βλέπουμε λοιπόν στο τέλος ακόμη και το ίδιο το βιβλίο να γίνεται μέρος της ιστορίας, διαστρεβλώνοντας το χρόνο και το χώρο και συμβάλλοντας σε μια μαγική εμπειρία του αναγνώστη.

Το μυθιστόρημα ξεκινάει με μια πρόταση που αμφισβητεί τη γραμμικότητα του χρόνου, περιγράφοντας μια μελλοντική σκηνή και μεταφέροντας αμέσως μετά τον αναγνώστη στο παρελθόν/παρόν της ιστορίας (βλ. 2.5.3). Όλες οι χρονολογικές αναφορές μέσα στο κείμενο χαρακτηρίζονται από έλλειψη ακρίβειας: «πολλά χρόνια αργότερα», «τον καιρό εκείνο», «μετά από καιρό» κ.ο.κ. Η τεχνική αυτή δημιουργεί την αίσθηση ενός απροσδιόριστου χρόνου στον αναγνώστη, και παραπέμπει σε παραδοσιακές, λαογραφικές και προφορικές μορφές αφήγησης (2.6.1). Ακόμα και τα γνωστά ιστορικά γεγονότα δεν συγκεκριμενοποιούνται χρονικά. Υπάρχει η αίσθηση ενός αιώνιου παρόντος στο οποίο αφομοιώνονται το παρελθόν και το μέλλον και γίνονται ένα. Ο χρόνος αποκτά μια πρωτόγνωρη ευελιξία. Μπορεί να επιταχύνεται, να επιβραδύνεται, να σταματά ή να επαναλαμβάνεται. Μέσα στο κείμενο βρίσκουμε πολυάριθμα παραδείγματα αυτής της, χαρακτηριστικής στα έργα του μαγικού ρεαλισμού, αντίληψης του χρόνου.

Η Ούρσουλα Ιγουαράν είναι πεπεισμένη για τη χρονολογική γραμμικότητα του χρόνου, αυτά που βιώνει όμως την αφήνουν να αξιολογήσει τα πράγματα διαφορετικά. Ο χρόνος φαίνεται να κάνει κύκλους και να επιστρέφει ξανά στην αρχή. Αυτή η ατέρμονη επανάληψη αποδυναμώνει τη δύναμη του χρόνου, ο οποίος δείχνει να περιστρέφεται όλο και πιο γρήγορα:

« [...] κάτι που ούτε η ίδια δεν κατόρθωνε να προσδιορίσει και το οποίο ένιωθε συγκεχυμένα σαν μια προοδευτική καταστροφή του χρόνου. «Τα χρόνια τώρα δεν έρχονται όπως παλιά», συνήθιζε να λέει, καθώς αισθάνονταν την καθημερινή πραγματικότητα να ξεγλιστράει μέσα από τα

χέρια της. Παλιά σκεφτόταν τα παιδιά αργούσαν να μεγαλώσουν.» (Μάρκες, 1983, σ. 306).

Κατά τη διάρκεια της μεγάλης βροχής βλέπουμε το χρόνο να επιβραδύνεται και να χάνεται μέσα σε ένα άχρονο και αιώνιο παρόν.

«Τους είχε δει περνώντας, καθισμένους μες στα σπίτια τους, με απορροφημένο ύφος και σταυρωμένα χέρια, καθώς ένοιωθαν να περνάει αδιάσπαστος ο χρόνος, ένας χρόνος ανήμερος, γιατί ήταν ανώφελο να τον χωρίζουν σε μήνες και χρόνια και τις μέρες σε ώρες, όταν κανείς πια δεν μπορούσε να κάνει τίποτα άλλο από το να χαζεύει τη βροχή.» (Μάρκες, 1983, σ. 395).

Ο Χοσέ Αρκάδιο Μπουενδία καταλήγει στο συμπέρασμα πως «η μηχανή του χρόνου διαλύθηκε» και η καθημερινότητα εγκλωβίστηκε σε ένα ατέρμονο παρόν, όπου είναι πάντα Δευτέρα. Αυτό το γεγονός επιβεβαιώνεται αργότερα και από τον δισέγγονο του Χοσέ Αρκάδιο Σεγούνδο, ο οποίος βιώνει την ακινητοποίηση του χρόνου μέσα στο παλιό δωμάτιο του Μελκιάδες μετά από το μακελειό των εργατών της μπανανοφυτείας.

«Είχαν ανακαλύψει και οι δύο ταυτόχρονα πως εκεί μέσα ήταν πάντα Μάρτης και πάντα Δευτέρα και τότε κατάλαβαν πως ο Χοσέ Αρκάδιο Μπουενδία δεν ήταν τόσο τρελός όσο νόμιζε η οικογένεια, αλλά ήταν ο μόνος που διέθετε αρκετή διαύγεια για να διακρίνει την αλήθεια πως ο χρόνος σκόνταφτε και πάθαινε ατυχήματα και μπορούσε να κομματιαστεί και να αφήσει σ' ένα δωμάτιο ένα διαιωνισμένο του κομμάτι.» (Μάρκες, 1983, σ. 428).

Το «Εκατό χρόνια μοναξιά» βρίθει από θαύματα, φανταστικά γεγονότα και ανεξήγητα φαινόμενα, που όμως μοιάζουν να φυτρώνουν οργανικά μέσα από την αφήγηση. Όπως προαναφέρθηκε, μια από τις τεχνικές που επιστρατεύει ο Μάρκες για να κάνει το απίστευτο να μοιάζει αληθινό είναι ο χαρακτηριστικά σοβαρός και σταθερός τόνος του αφηγητή, που του επιτρέπει να απέχει από εξηγήσεις και δικαιολογίες. Με αυτήν την αυθεντική παρουσίαση των γεγονότων δεν υπάρχει η ανάγκη να δικαιολογήσει όλα τα απίθανα φαινόμενα στην ιστορία. Το καθήκον του αφηγητή είναι η εξιστόρηση των γεγονότων με τον πιο φυσικό τρόπο, έτσι ώστε το ακατάληπτο να συσχετιστεί με το πραγματικό με ευκολία. Όπως έχει

πει και ο ίδιος ο Μάρκες: «Το κλειδί για τη συγγραφή του «Εκατό χρόνια μοναξιά» ήταν η ιδέα του να λες απίστευτα πράγματα με μια απόλυτα σοβαρή έκφραση» (McMurray, 1983).

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτού του αφηγηματικού τόνου στο μυθιστόρημα αποτελεί η παρακάτω πρόταση: *«Ένα λεπτό, τώρα θα παρακολουθήσουμε μian αναμφισβήτητη απόδειξη της άπειρης δύναμης του Θεού.»* (Μάρκες, 1983, σ. 112). Αυτή η δήλωση γίνεται από έναν ιερέα που αιωρείται με τη ισχύ της ζεστής σοκολάτας. Απεικονίζοντας αυτό το παράλογο συμβάν ως μια αδιαμφισβήτητη αλήθεια, ο συγγραφέας ενσωματώνει το φανταστικό στην αφήγησή του με τον πιο φυσικό τρόπο, δίνοντας ταυτόχρονα και μια σατιρική χροιά στο μυθιστόρημα.

Η σταθερή και «τυπική» ατμόσφαιρα του μυθιστορήματος έχει τη δύναμη να αφομοιώνει θαυμαστά γεγονότα μέσα στη ζωή του χωριού και την καθημερινότητα του νοικοκυριού, μετατρέποντάς τα σε αποδεκτά φαινόμενα που ο αναγνώστης μπορεί εύκολα να δεχτεί. Εστιάζοντας την προσοχή του αναγνώστη σε λεπτομέρειες που πλαισιώνουν ένα εξωπραγματικό γεγονός ο Μάρκες πετυχαίνει την τέλεια ισορροπία.

«Αμέσως μόλις ο Χοσέ Αρκάδιο έκλεισε την πόρτα της κρεβατοκάμαρας, ο κρότος ενός πυροβολισμού αντήχησε στο σπίτι. Ένα ρυάκι από αίμα κύλησε κάτω απ' την πόρτα, προχώρησε σε ευθεία γραμμή απ' τα ανισόπεδα πεζοδρόμια, κατέβηκε σκαλοπατάκια, ανέβηκε κράσπεδα, διέσχισε όλο το μήκος του δρόμου των Τούρκων, έστριψε μια γωνία δεξιά και άλλη μian αριστερά, σχημάτισε ορθή γωνία μπροστά απ' το σπίτι των Μπουενδία, πέρασε κάτω απ' την κλειστή πόρτα, διέσχισε το σαλόνι σύρριζα στον τοίχο, για να μη λεκιάσει τα χαλιά, συνέχισε στο καθημερινό δωμάτιο, απέφυγε, με μια μεγάλη καμπύλη, το τραπέζι της τραπεζαρίας, προχώρησε στη βεράντα με τις μπιγκόνιες και πέρασε απαραίτητο κάτω απ' την καρέκλα της Αμαράντα, που έκανε μάθημα αριθμητικής στον Αουρελιάνο Χοσέ, πέρασε μέσα απ' την αποθήκη και εμφανίστηκε στην κουζίνα, όπου η Ούρσουλα ήταν έτοιμη να σπάσει τριάντα έξι αβγά για ψωμί.» (Μάρκες, 1983, σ. 171)

Άλλο ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η σκηνή ανάληψης της Ωραίας Ρεμέδιος στους ουρανούς μαζί με τα κατάλευκα σεντόνια της Φερνάντα.

«Η Ούρσουλα, σχεδόν τυφλή πια, ήταν η μόνη που είχε την ψυχραιμία ν' αναγνωρίσει τη φύση εκείνου του ανεπανόρθωτου ανέμου και άφησε τα σεντόνια στο έλεος του φωτός, κοιτάζοντας την ωραία Ρεμέδιος, που την αποχαιρετούσε κουνώντας το χέρι της, μες στο εκθαμβωτικό φτερούγισμα των σεντονιών που υψώνονταν μαζί της, που εγκατέλειπαν μαζί της τα σκαθάρια και τις ντάλιες και διέσχιζαν μαζί της τον αέρα, όταν ήταν πια τέσσερις τ' απόγευμα και χάθηκαν μαζί της για πάντα ψιλά στην ατμόσφαιρα, εκεί όπου δεν μπορούσαν να τη φτάσουν ούτε τα πιο υφιπετή πουλιά της μνήμης. [...] Η Φερνάντα, σκασμένη απ' τη ζήλια, κατέληξε να παραδεχτεί το θαύμα και για πολύ καιρό παρακαλούσε το Θεό να της στείλει πίσω τα σεντόνια της.» (Μάρκες, 1983, σ. 197)

Η ευκολία με την οποία γίνεται αποδεκτό αυτό το θαύμα και η απλοϊκή αντίδραση της Φερνάντα που, μετά την ανάληψη της Ρεμέδιος, επιμένει να ασχολείται με τα σεντόνια της που ακολουθήσανε τη νέα στον ουρανό, μαζί με και με τη δήλωση ώρας που συνέβη το θαύμα (τέσσερις το απόγευμα), αποτελούν αφηγηματικές τεχνικές οι οποίες τραβούν την εστίαση της προσοχής του αναγνώστη από το απίθανο περιστατικό και του αποδίδουν κάποια εγκυρότητα.

Ο συγγραφέας φέρνει συχνά τον αναγνώστη αντιμέτωπο με υπερβολικές περιγραφές χαρακτήρων και γεγονότων (βλ. 2.6.2). Αυτό συμβαίνει και όταν περιγράφει τον Μελκιάδης:

«Είχε γλιτώσει απ' όλους τους λοιμούς και τους καταποντισμούς που 'χαν χτυπήσει την ανθρωπότητα. Είχε σωθεί από πελάγρα στην Περσία, σκορβούτο στο αρχιπέλαγος της Μαλαισίας, λέπτρα στην Αλεξάνδρεια, μπέρι μπέρι στην Ιαπωνία, βουβωνική πανώλη στη Μαδαγασκάρη, ένα σεισμό στη Σικελία και ένα καταστροφικό ναυάγιο στα στενά του Μαγγελάνου.» (Μάρκες, 1983, σ. 20)

Προφανώς αυτή η δήλωση είναι αδιανόητη. Ωστόσο, είναι σημαντικό να επισημάνουμε πως αυτή η ανέκφραστη παρουσίαση ασυνήθιστων ανθρώπων και περιστατικών είναι μια από τις κύριες στρατηγικές που χρησιμοποιεί ο συγγραφέας για να προσδώσει στην αφήγηση ένα τραγικό και κωμικό εφέ. Γεγονότα και προσωπικά χαρακτηριστικά μεγαλοποιούνται θεαματικά με ένα στυλ όμως που δέχεται την υπερβολή ως δεδομένη και έτσι λειτουργεί ως μέσο ανάμειξης του περίεργου και του εξωτικού με την πραγματικότητα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί και η περιγραφή της

σταδιοδρομίας του συνταγματάρχη Αουρελιάνο Μπουενδία, που όμως, όπως είδαμε και νωρίτερα, δεν απέχει και τόσο πολύ από την πραγματικότητα της επαναστατημένης Κολομβίας.

«Ο συνταγματάρχης Αουρελιάνο Μπουενδία οργάνωσε τριάντα δύο ένοπλες εξεγέρσεις και νικήθηκε σ' όλες. Απέκτησε δεκαεφτά αρσενικά παιδιά από δεκαεφτά διαφορετικές γυναίκες, που εξοντώθηκαν το ένα μετά το άλλο μέσα σε μία μόνο νύχτα πριν το μεγαλύτερο συμπληρώσει τα τριάντα πέντε του χρόνια. Ο ίδιος επέζησε μετά από δεκατέσσερις δολοφονικές απόπειρες, εβδομήντα τρεις ενέδρες και ένα εκτελεστικό απόσπασμα. Επέζησε μετά από μια δόση στρυχνίνης στον καφέ του, που θα μπορούσε να είχε σκοτώσει και άλογο. [...] η μοναδική φορά που πληγώθηκε ήταν όταν αυτοτραυματίστηκε [...] Αυτοπυροβολήθηκε στο στήθος μ' ένα πιστόλι και η σφαίρα βγήκε απ' την πλάτη του χωρίς να πειράξει κανένα ζωτικό όργανο.» (Μάρκες, 1983, σ. 137)

Πολλά από τα συμβάντα στο μυθιστόρημα είναι παράλογες υπερβολές αληθινών καταστάσεων: *«έβρεχε τέσσερα χρόνια, έντεκα μήνες και δύο μέρες»* (Μάρκες, 1983, σ. 387). Αυτή η υπερβολή επιστρατεύεται για να δώσει έμφαση στη σφοδρότητα του κατακλυσμού που κατέστρεψε το χωριό, και παρόλο που είναι απίθανο να βρέχει συνεχόμενα για ένα τόσο μεγάλο χρονικό διάστημα, η ακριβής αριθμητική αναφορά αυτού του διαστήματος προσδίδει μια αίσθηση πραγματικότητας. Για άλλη μια φορά λοιπόν, η υπερβολικά λεπτομερής περιγραφή μετατρέπει τα φανταστικά στοιχεία μιας κατάστασης σε αδιάψευστα γεγονότα.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα υπερβολής αποτελεί και το περιστατικό όπου η Μέμε επιστρέφει από το σχολείο για διακοπές, έχοντας φέρει μαζί της τέσσερις καλόγριες και εξήντα οχτώ συμμαθήτριες για να περάσουν μια βδομάδα στο σπίτι της. Το γεγονός αυτό, από μόνο του, είναι εξωπραγματικό, αλλά ο Γκαρσία σταδιακά δημιουργεί καθημερινές και γνώριμες καταστάσεις γύρω από αυτό το απίστευτο γεγονός, έτσι ώστε να το κάνει να φαίνεται πιο πιστευτό. Ο αναπάντεχα μεγάλος αριθμός των επισκεπτών αναγκάζει την οικογένεια, παραδείγματος χάρη, να πάρει τα ανάλογα μέτρα ώστε να μπορέσουν να επιβιώσουν μέσα στο σπίτι.

Ο Μάρκες ανάγοντας λογικά συμπεράσματα, προσπαθεί να προσδώσει κάποια αληθοφάνεια περιγράφοντας λύσεις και τρόπους

αντιμετώπισης πρακτικών προβλημάτων που προκύπτουν, όπως το φαγητό και το μπάνιο των κοριτσιών:

«Χρειάστηκε να δανειστούν κρεβάτια και αιώρες απ' τη γειτονιά, να οργανώσουν βάρδιες για το φαγητό, να ορίσουν ώρες για το μπάνιο και να βρουν σαράντα σκαμνάκια δανεικά, ώστε τα κορίτσια με τις γαλάζιες στολές και τ' αντρικά μποτάκια να μην περνούν όλη τη μέρα τρέχοντας απ' το ένα μέρος στο άλλο. Η πρόσκληση ήταν μια αποτυχία, γιατί οι ζωηρές μαθήτρίες μόλις προλάβαιναν να τελειώσουν το πρωινό τους όταν άρχιζαν οι βάρδιες για το μεσημεριανό και ύστερα για το βραδινό και όλη τη βδομάδα μόνο μια βόλτα στις φυτείες μπόρεσαν να κάνουν.» (Μάρκες, 1983, σ. 324)

Ο κόσμος του Γκαμπριέλ Γκαρσία αποτελεί ένα στεγανό σύμπαν. Τα πάντα υπακούουν σε μια δικιά τους λογική. Η συνοχή του κόσμου αυτού αποδεικνύεται από το γεγονός ότι όχι μόνο το υπερφυσικό παρουσιάζεται σαν φυσικό, αλλά και το φυσικό παρουσιάζεται σαν υπερφυσικό. Συνεπώς, ο λογοτεχνικός κόσμος του Μάρκες δεν ακολουθεί αποκλειστικά ούτε τους νόμους του υπερφυσικού ούτε τους νόμους του φυσικού, αλλά μας προσφέρει μια δυναμική ενσωμάτωσης και των δυο (βλ. 2.6.3).

Η ανάπτυξη της επιστημονικής σκέψης και έρευνας στη δύση, η οποία κυριάρχησε σε όλους τους τομείς της γνώσης τους τελευταίους τρεις αιώνες, έχει διαμορφώσει την αντίληψη που έχουμε για τον κόσμο μας, τον οποίο τον βλέπουμε ως ένα αντικειμενικό φαινόμενο που μπορεί να δοκιμαστεί και να κατανοηθεί σύμφωνα με ορθολογικά και εμπειρικά κριτήρια. Το «Εκατό χρόνια μοναξιά» ωστόσο, ανατρέπει αυτήν την τάση για ορθολογική αντικειμενικότητα. Παρουσιάζει τους νόμους του σύμπαντος και ειδικότερα τους νόμους της επιστήμης και της ιστορίας, όχι ως αντικειμενικά και αυταπόδεικτα γεγονότα αλλά ως δημιουργήματα του ανθρώπινου μυαλού (2.5.4).

Στο πρώτο κεφάλαιο του μυθιστορήματος, περιγράφεται ο ερχομός των τσιγγάνων, οι οποίοι φέρνουν μαζί τους και παρουσιάζουν στην μικρή κοινότητα του χωριού διάφορα άγνωστα αντικείμενα. Ο μαγνήτης, το τηλεσκόπιο, ο μεγεθυντικός φακός, η μασέλα και αργότερα η δαγεροτυπία και ο πάγος ήταν άγνωστα για τους κατοίκους του Μακόντο.

Ο τρόπος με τον οποίο ο Μάρκες παρουσιάζει ιδιαίτερα το μαγνήτη είναι χαρακτηριστικός. Παρόλο που η ιδιότητες του μαγνήτη, ήταν γνωστές στον άνθρωπο από πολύ παλιά, στη λαϊκή φαντασία θεωρούνταν μαγικές μέχρι να επεξηγηθούν ορθολογικά από την επιστήμη. Ο Μάρκες ωθεί τον αναγνώστη να δει τον μαγνήτη ως κάτι ασυνήθιστο και παράξενο περιγράφοντάς τον μέσα από την κατάπληκτη ματιά του αφελής παρατηρητή.

«Άρχισε να γυρίζει από σπίτι σε σπίτι σέρνοντας δύο μεταλλικές πλάκες και όλος ο κόσμος τα 'χασε βλέποντας κατσαρόλες, τηγάνια, τσιμπίδες και μαγκάλια να πέφτουν από τη θέση τους και τα ξύλα να τρίζουν, καθώς απελπισμένα τα καρφιά και οι βίδες προσπαθούσαν να ξεκαρφωθούν, κι ακόμα και αντικείμενα χαμένα από πολύ καιρό εμφανίστηκαν από εκεί που πιο πολύ τα 'χαν γυρέψει, για να συρθούν με εκκωφαντική αταξία πίσω απ' τα μαγικά σίδερα του Μελκιάδες.» (Μάρκες, 1983, σ. 15).

Στο αθώο μυαλό, ο μαγνήτης φαίνεται να έχει όλες αυτές τις μαγικές ιδιότητες. Η επεξήγηση του Μελκιάδες για τις ιδιότητες του μαγνήτη περιέχει μια πλασματική αλλά συγχρόνως πειστική λογική του πρωτόγονου που βλέπει τα πάντα ανιμιστικά: *«Τα πράγματα έχουν τη δική τους ζωή», διαλαλούσε ο τσιγγάνος με την τραχιά προφορά του, «φτάνει μόνο να ξυπνήσεις την ψυχή τους»* (Μάρκες, 1983, σ. 16). Το τηλεσκόπιο, που εφευρέθηκε από το Γαλιλαίο το 1609,¹⁹ παρουσιάζεται στο κείμενο σαν να ήταν ένα δημιούργημα της φαντασίας. Παρομοίως και η ιδέα του Χοσέ Αρκάδιο να χρησιμοποιήσει το μεγεθυντικό φακό σαν όπλο απορρίπτεται ως παράλογη, ενώ είναι γνωστή ήδη από την αρχαιότητα. Ο Αρχιμήδης λέγεται πως χρησιμοποίησε τις ακτίνες του ήλιου για να βάλει φωτιά στο Ρωμαϊκό στόλο κατά την πολιορκία των Συρακουσών.²⁰ Είναι εντυπωσιακή η ικανότητα του Μάρκες να περιγράφει επιστημονικές βεβαιότητες ως γεννήματα της φαντασίας.

Άλλο ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής του της ικανότητας είναι η σκηνή όπου ο Χοσέ Αρκάδιο σηκώνεται από τις μελέτες του έχοντας κάνει

¹⁹ Βλέπε: Galileo Galilei. *Wikipedia: The Free Encyclopedia*. Ανακτήθηκε 16 Μαρτίου, 2009, από www.wikipedia.org

²⁰ Βλέπε: Archimedes. *Wikipedia: The Free Encyclopedia*. Ανακτήθηκε 16 Μαρτίου, 2009, από www.wikipedia.org

τη σημαντική «ανακάλυψη», ότι η γη είναι στρογγυλή. Μέσω του πρακτικού σκεπτικισμού της Ούρσουλα, ο συγγραφέας καταφέρνει να μετατρέψει μια αδιαμφισβήτη πια επιστημονική πραγματικότητα σε παραλήρημα ενός τρελού:

«Τα παιδιά θα θυμόνταν σ' όλη την υπόλοιπη ζωή τους τη μεγαλοπρεπή σοβαρότητα του πατέρα τους, που κάθισε στο κεφάλι του τραπέζιού, τρέμοντας από τον πυρετό, τλαιπωρημένος από το παρατεταμένο ξενύχτι και το ξάναμμα της φαντασίας του, και τους αποκάλυψε την ανακάλυψή του: «Η γη είναι ολοστρογγυλή σαν πορτοκάλι». Η Ούρσουλα έχασε την υπομονή της. «Αν πρέπει να τρελαθείς οπωσδήποτε, τότε να τρελαθείς μόνος σου», του φώναξε. «Αλλά μην προσπαθείς να βάλεις στο μυαλό των παιδιών τσιγγάνικες ιδέες» (Μάρκες, 1983, σ. 19).

Η δύναμη του λόγου να προσδίδει μαγικές ιδιότητες σε συνηθισμένα αντικείμενα ή καλύτερα να αποκαλύπτει τη μαγεία που είδη υπάρχει μέσα στην καθημερινότητα, φαίνεται καθαρά στη σκηνή όπου περιγράφεται η πρώτη επαφή του Μπουενδία με τον πάγο:

«Μόλις ο γίγαντας άνοιξε το σεντούκι, βγήκε ένας παγωμένος αέρας. Μέσα υπήρχε μόνο ένας τεράστιος διάφανος όγκος, με αμέτρητες εσωτερικές βελόνες, όπου το φως του σούρουπου διαλύονταν σε χρωματιστά αστέρια. Σαστισμένος, γιατί ήξερε πως τα παιδιά περίμεναν μια άμεση εξήγηση, ο Χοσέ Αρκάδιο Μπουενδία τόλμησε να μουρμουρίσει: «Το πιο μεγάλο διαμάντι του κόσμου.» (Μάρκες, 1983, σ. 35)

Αυτή η μαγευτική περιγραφή του πάγου καλεί τον αναγνώστη να τον παρατηρήσει από μια ενθουσιώδες και παιδική οπτική γωνία, παραμερίζοντας το μανδύα της συνήθειας και της λογικής, ο οποίος τον εμποδίζει να διακρίνει μια διαφορετική «θαυμαστή πραγματικότητα» του κόσμου.

Η εγκατάσταση του σιδηρόδρομου σηματοδοτεί την απαρχή της καταστροφής του Μακόντο. Η παραδεισένια απομόνωση και γαλήνη χάνονται μονομιάς μετά την εισβολή του «πολιτισμένου» κόσμου και της τεχνολογίας. Ακολουθεί μια περίοδος σύγχυσης και αναταραχής, καθώς οι κάτοικοι του χωριού προσπαθούν να καταλάβουν και να αφομοιώσουν όλα αυτά τα καινούρια πράγματα. Το οξύμωρο είναι ότι, ενώ οι ιπτάμενες ψάθες

και τα μαγικά φίλτρα των τσιγγάνων ήταν για αυτούς μια καθημερινή πραγματικότητα, δεν καταφέρνουν τελικά να συμφιλιωθούν π.χ. με τον κινηματογράφο ή το τηλέφωνο:

«Ήταν λες και ο Θεός είχε αποφασίσει να θέσει σε δοκιμασία τα όρια της έκπληξης τους και κρατούσε τους κατοίκους σε ένα διαρκές πηγαινέλα ανάμεσα σε διασκέδαση και απογοήτευση, αμφιβολία και αποκάλυψη, σε τέτοιο σημείο που κανείς πια δε γνώριζε με βεβαιότητα τα όρια της πραγματικότητας.» (Μάρκες, 1983, σ. 283)

Οι νέες τεχνολογίες μπερδεύουν του αθώους κατοίκους του Μακόντο και ο οικονομικός ιμπεριαλισμός που καταφτάνει με τη μορφή της μπανανοβιομηχανίας τελικά τους ισοπεδώνει. Βλέπουμε ότι μέσα από αυτήν την ιστορία ο Μάρκες, όπως και πολλοί άλλοι συγγραφείς του μαγικού ρεαλισμού, ασκεί έντονη κριτική στη τεχνολογία και την υποτιθέμενη πρόοδο του δυτικού κόσμου (βλ. 2.5.3). Αυτό διαφαίνεται πολύ νωρίς στο κείμενο, μετά τη σιωπηλή εγκατάσταση του πρώτου ειρηνοδίκη στο Μακόντο ο οποίος προσπαθεί να επιβάλει τους άχρηστους νόμους του, καταφέροντας να εκνευρίσει τους κατοίκους, που μέχρι τότε ζούσαν ειρηνικά σε μια αυτοδιαχειριζόμενη κοινότητα, χωρίς την ανάγκη καμιάς κεντρικής κυβέρνησης και εξουσίας. Την ίδια αδιαφορία θα δείξουν και στην οργανωμένη θρησκεία, η οποία παρουσιάζεται με τη μορφή του πάτερ Νικανόρ, που αποφασίζει να εγκατασταθεί στο Μακόντο:

«Του απαντούσαν πως για πολλά χρόνια είχαν μείνει χωρίς παπά, πως τακτοποιούσαν τις υποθέσεις της ψυχής απευθείας με το Θεό και είχαν απαλλαγεί από το στίγμα του προπατορικού αμαρτήματος.» (Μάρκες, 1983, σ. 112)

Βλέπουμε πως οι κάτοικοι του Μακόντο, όπως και οι ιθαγενείς της Λατινικής Αμερικής, ζούσαν για πολλά χρόνια σε αρμονία με τον κόσμο γύρω τους και τη μαγεία της φύσης (βλ. 2.5.2). Όλα αυτά συνθλίφτηκαν στα γρανάζια της βιομηχανοποιημένης δύσης και οι άνθρωποι έχασαν την επαφή με την «αληθινή» πραγματικότητα και με τον εαυτό τους. Αυτή η απώλεια της μαγείας και του μύθου φαίνεται και στα λόγια της Ούρσουλα, όταν ο μικρός Αουρελιάνο Σεγούνδο, διαβάζοντας ένα βιβλίο με παραμύθια τη ρωτάει έκπληκτος αν όλα αυτά είναι αληθινά:

«...εκείνη του είχε απαντήσει πως ναι, πως για πολλά χρόνια οι σιγγάνοι έφερναν μαγικά λυχνάρια στο Μακόντο και ιπτάμενες ψάθες. «Αυτό γίνεται», αναστέναξε, «γιατί ο κόσμος πλησιάζει σιγά σιγά στο τέλος του και αυτά τα πράγματα δεν έρχονται πια εδώ». (Μάρκες, 1983, σ. 233)

Το μυθιστόρημα του Μάρκες ασκεί επίσης έντονη κριτική στην επίσημη εκδοχή της ιστορίας, μέσα από το περιστατικό του μακελειού των εργατών της μπανανοβιομηχανίας. Όπως αναφέρθηκε το περιστατικό αποτελεί αληθινό γεγονός και έλαβε μέρος κοντά στο χωριό που γεννήθηκε και μεγάλωσε ο ίδιος ο Μάρκες. Αργότερα, όπως και στο μυθιστόρημα, η κυβέρνηση προσπάθησε να το συγκαλύψει. Στο κείμενο διαβάζουμε ότι ο μόνος που επέζησε από το μακελειό της πλατείας ήταν ο Χοσέ Αρκάδιο Σεγούνδο και ότι οποιαδήποτε μνήμη και απόδειξη του γεγονότος είχε απλά εξαφανιστεί. Κανείς δεν τον πίστευε και δεν τον πίστεψε ποτέ, ότι είδε με τα μάτια του τρεις χιλιάδες ανθρώπους να δολοφονούνται από το στρατό. Το έκτακτο ανακοινωθέν που βγήκε από την κυβέρνηση ήταν ότι: *«οι εργάτες είχαν υπακούσει στη διαταγή να εκκενώσουν το σταθμό και γύριζαν στα σπίτια του σε ειρηνικές ομάδες»* (Μάρκες, 1983, σ. 281). Κανείς ποτέ δεν αμφισβήτησε την εκδοχή αυτή. Ο Μάρκες δίνει στο τραγικό αυτό περιστατικό υπερβολικές διαστάσεις, για να τονίσει πως η επίσημη εκδοχή της ιστορίας μπορεί να μην ανταποκρίνεται πάντα στην πραγματικότητα (βλ. 2.6.2).

Το «Εκατό χρόνια μοναξιά» θεωρείται από πολλούς το αριστούργημα του Γκαμπριέλ Γκαρσία Μάρκες και το έργο που έκανε γνωστό και δημοφιλή το μαγικό ρεαλισμό. Με διάφορους τρόπους, ο Μάρκες αποκαλύπτει ένα κόσμο μαγικό και ταυτόχρονα πραγματικό. Αντιμετωπίζοντας το υπερφυσικό σα να ήταν φυσικό και περιγράφοντας διάφορα φυσιολογικά φαινόμενα, επιστημονικές εφευρέσεις και πολιτικές διαμάχες σαν να ήταν υπερφυσικά γεγονότα, ο Κολομβιανός συγγραφέας καταφέρνει να δημιουργήσει έναν κόσμο όπου τα σύνορα μεταξύ του θαυμαστού και του καθημερινού, του μυθικού και του πραγματικού, διαλύονται. Έτσι η πραγματικότητα του «Εκατό χρόνια μοναξιά» καταφέρνει να έρθει πολύ κοντά στην εμπειρική πραγματικότητα του δικού μας σύμπαντος.

3.4. Ιζαμπέλ Αλιέντε. «Το σπίτι των πνευμάτων»

Το μυθιστόρημα με τον ισπανικό τίτλο «*La casa de los espíritus*» δημοσιεύτηκε το 1982 και είναι το πρώτο βιβλίο της Χιλιανής συγγραφέα Ιζαμπέλ Αλιέντε. Έως τότε πολύ λίγες γυναίκες συγγραφείς είχαν διακριθεί μέσα από το ανερχόμενο κίνημα της Λατινοαμερικάνικης Λογοτεχνίας, που ξεκίνησε το 1960. Το 1985 το μυθιστόρημα μεταφράστηκε στα αγγλικά και δέχτηκε διεθνή αναγνώριση και επιτυχία. Συχνά συγκρίνεται με το αριστούργημα του Γκαμπριέλ Γκαρσία Μάρκες «Εκατό χρόνια μοναξιά», όχι μόνο λόγω της επιτυχημένης ανάμιξης μαγικών και ρεαλιστικών στοιχείων αλλά και της περίτεχνης γενεαλογικής πλοκής του. Το 1993 το έργο μεταφέρθηκε στην μεγάλη οθόνη, με την συμμετοχή πολλών αστέρων του Χόλιγουντ στους πρωταγωνιστικούς ρόλους και γνώρισε παγκόσμια επιτυχία κερδίζοντας πολλά βραβεία.²¹

«Το σπίτι των πνευμάτων» αποτελεί μια προσέγγιση στο μαγικό ρεαλισμό από την γυναικεία οπτική γωνία. Η ιστορία ακολουθεί τρεις γενεές γυναικών της οικογένειας Τρουέμπα – την Κλάρα, την Μπλάνκα και την Άλμπα – καθώς αγωνίζονται για να αποκτήσουν την ανεξαρτησία τους από τον Εστεμπάν Τρουέμπα, τον αυταρχικό πατριάρχη της οικογένειας. Το πολιτικό παρασκήνιο αυτής της οικογενειακής ιστορίας αποτελεί η αυξανόμενη αντιπαράθεση μεταξύ δεξιάς και αριστεράς, η οποία κορυφώνεται με ένα στρατιωτικό πραξικόπημα που στη συνέχεια οδηγεί σε μια καταπιεστική δικτατορία.

Το στυλ αφήγησης και η χρονική ακολουθία του μυθιστορήματος διαφαίνονται από το πρώτο κεφάλαιο. «Το σπίτι των πνευμάτων» ξεκινάει με την αφήγηση σε πρώτο πρόσωπο και μαθαίνουμε πως ο αφηγητής συναρμολογεί την ιστορία πενήντα χρόνια μετά το πρώτο περιστατικό, βασιζόμενος στα τετράδια-ημερολόγια της Κλάρα όπου κατέγραφε τη ζωή της. Ωστόσο, γρήγορα αλλάζει στο τρίτο πρόσωπο με τον αφηγητή να γίνεται πλέον παντογνώστης, ενώ στα μέσα ακόμη του πρώτου κεφαλαίου, ο αφηγητής αλλάζει ξανά στο πρώτο πρόσωπο και παρουσιάζεται ως ο ίδιος ο Εστεμπάν Τρουέμπα. Αυτό θα συνεχιστεί με αυτόν τον τρόπο σε ολόκληρο

²¹ Βλέπε: The house of the spirits. *Wikipedia: The Free Encyclopedia*. Ανακτήθηκε 20 Απριλίου, 2009, από www.wikipedia.org

το μυθιστόρημα, με τη φωνή του Εστεμπάν και τον παντογνώστη αφηγητή σε τρίτο πρόσωπο να εναλλάσσονται διαδοχικά. Αυτή η πολυεπίπεδη αφήγηση και η εναλλαγή του αφηγητή παρατηρείται και σε πολλά άλλα έργα του μαγικού ρεαλισμού με χαρακτηριστικότερο το περιβόητο μυθιστόρημα του Κάρλος Φουέντες, «Ο θάνατος του Αρτέμιου Κρούζ»²². Στον επίλογο του μυθιστορήματος ο αναγνώστης μαθαίνει πως την ιστορία αφηγούνται ο Εστεμπάν Τρουέμπα μαζί με την εγγονή του Άλμπα.

Η χρονική μετατόπιση μεταξύ της εποχής που η Κλάρα ήταν παιδί και της εποχής - πενήντα χρόνια αργότερα - όπου ο αφηγητής επανασυναρμολογεί την ιστορία, αποτελεί μια από τις πολλές και περίπλοκες διαστρεβλώσεις της γραμμικότητας του χρόνου στο μυθιστόρημα. Για παράδειγμα, η ιστορία ξεκινάει με την ανακοίνωση της άφιξης του Μπααραμπά (του πιστού σκύλου της Κλάρας) (σ.13), μετά μετατοπίζεται νωρίτερα, στη μέρα που η οικογένεια πηγαίνει να παρακολουθήσει τη λειτουργία στην εκκλησία (σ.13), μεταπηδά ακόμη νωρίτερα στο παρελθόν περιγράφοντας τη γέννηση της Ρόζας (της αδερφής της Κλάρας) (σ.18) για να επιστρέψει πάλι στη σκηνή της εκκλησίας (σ. 21), προβλέποντας ότι χρόνια αργότερα, η Νίβια (η μητέρα της Κλάρας) θα φέρει πάλι στο νοου της εκείνη την ημέρα της κυριακάτικης λειτουργίας (σ. 22). Αυτή η χαρακτηριστική τεχνική του μαγικού ρεαλισμού της πολύπλοκης μετατόπισης μπρος και πίσω στο χρόνο (βλ. 2.5.3) βρίσκει στο μυθιστόρημα της Αλιέντε μια αριστουργηματική εφαρμογή .

Σε κανένα σημείο δεν αναφέρεται ότι η χώρα στην οποία διαδραματίζεται το μυθιστόρημα είναι η Χιλή. Πολλά πολιτικά και ιστορικά γεγονότα όμως της Χιλής – όπως ο μεγάλος σεισμός του 1933 και η εκλογή και ανατροπή του σοσιαλιστικού κόμματος – περιγράφονται με σχετική ακρίβεια στο κείμενο έτσι ώστε ο αναγνώστης να είναι σίγουρος ότι απεικονίζεται η πατρίδα της συγγραφέα. Η Αλιέντε παίρνει φανερά θέση μέσα από το βιβλίο της, καταδικάζοντας το φασισμό και τη δεξιά, την ανισότητα των τάξεων, τον οικονομικό ιμπεριαλισμό των Η.Π.Α., την θέση

²² Βλέπε: Φουέντες Κάρλος. (1999). *Ο θάνατος του Αρτέμιου Κρούζ*. (Ε. Γιαννοπούλου, μετ.). Αθήνα: Άργα. (Δημοσίευση πρωτότυπου 1962).

της γυναίκας στην τότε κοινωνία και την εκμετάλλευση και εξαθλίωση των ιθαγενών ινδιάνων της χώρας της.

Το 1910, όταν περίπου αρχίζει το μυθιστόρημα, η Χιλή γνωρίζει εποχές σχετικής ειρήνης και ευημερίας. Είναι η εποχή που ο Εστεμπάν Τρουέμπα μπόρεσε δουλεύοντας σκληρά και λόγω της οικογενειακής του θέσης να αποκτήσει μεγάλη περιουσία. Ο καταφανής όμως ανομοιόμορφος και άδικος καταμερισμός του πλούτου στα χέρια μόνο των ολίγων, έβαλε την χώρα από 1920 σε μια περίοδο πολιτικής διαμάχης και απεργιών που οδήγησαν στη δημιουργία ριζοσπαστικών πολιτικών παρατάξεων. Το σοσιαλιστικό κόμμα, ανήλθε το 1970 στην εξουσία με απολύτως δημοκρατικά μέσα. Ωστόσο, οι προσπάθειες της αριστεράς για ειρηνική μετάβαση στο σοσιαλισμό – συμπεριλαμβανόμενης της ανακατανομής της γης στους χωρικούς και της εθνικοποίησης των επιχειρήσεων – παρεμποδίστηκαν από πολλές δυνάμεις ταυτόχρονα. Στο κείμενο διαβάζουμε για μια μυστική συνάντηση, όπου παραβρέθηκε ο Εστεμπάν Τρουέμπα, γερουσιαστής πλέον και σημαντικό μέλος της ηττημένης δεξιάς:

«Εκεί είχαν μαζευτεί και άλλοι πολιτικοί, μερικοί στρατιωτικοί, μαζί με γκρίνγκος απεσταλμένους από την υπηρεσία πληροφοριών, για να ετοιμάσουν ένα σχέδιο που θα έριχνε την καινούρια κυβέρνηση: οικονομική αποσταθεροποίηση, έτσι ονομάστηκε το σαμποτάζ.» (Αλιέντε, 1999, σ. 516)

Εύποροι συντηρητικοί υπονόμισαν την κυβέρνηση μειώνοντας την παραγωγή τροφίμων και ενθαρρύνοντας απεργίες φορτηγατζήδων με αποτέλεσμα να υπάρχει έλλειψη σε τρόφιμα. Διάφορες αμερικάνικες εταιρείες, φοβούμενες μήπως χάσουν μετοχές λόγω της εθνικοποίησης, ενθάρρυναν την αργοπορία ή την ακύρωση δανείων στη Χιλή και επιχειρήσαν ενεργά να ανατρέψουν την κυβέρνηση. Η αμερικάνικη υπηρεσία πληροφοριών, ανήσυχη εξαιτίας της εξάπλωσης του κομμουνισμού, προσπάθησε στην αρχή να δωροδοκήσει τα μέλη του κογκρέσου στη Χιλή, ώστε να αποτρέψει την εκλογή του σοσιαλιστικού κόμματος και αργότερα ενθάρρυνε το στρατό να ανατρέψει το καθεστώς, όπως και τελικά έγινε. Το 1973 με ένα στρατιωτικό πραξικόπημα ο στρατός καταλαμβάνει την εξουσία και ο Πρόεδρος δολοφονείται. *«Διαδόθηκε πως ο πρόεδρος είχε πεθάνει και κανένας δεν πίστεψε την επίσημη εκδοχή πως είχε αυτοκτονήσει.»* (Αλιέντε,

1999, σ. 561), γράφει η Αλιέντε καταγγέλλοντας την παραπληροφόρηση και ασκώντας κριτική στην επίσημη εκδοχή της ιστορίας. Πολλές χιλιάδες πολίτες συνελήφθηκαν, δολοφονήθηκαν, βασανίστηκαν και «εξαφανίστηκαν» κατά τη διάρκεια και μετά το πραξικόπημα και πολλοί άλλοι δραπέτευσαν στην εξορία. Ο αυστηρός έλεγχος της χούντας αρχικά οδήγησε στη βελτίωση της οικονομίας της χώρας, η βελτίωση αυτή όμως ωφέλησε μόνο ένα μικρό ποσοστό του πληθυσμού. Η κυβέρνηση προσπαθούσε να καλύψει τα κενά με προπαγάνδα και οι πλούσιοι εθελουφλούσαν, όπως γράφει και η Αλιέντε:

«Οι εφημερίδες έλεγαν πως οι ζητιάνοι στους δρόμους, που για χρόνια είχαν χαθεί, ήταν σταλμένοι από το διεθνή κομμουνισμό για να δυσφημίσουν τη στρατιωτική χούντα και να σαμποτάρουν την τάξη και την πρόοδο. Έστησαν πανό, για να κρύψουν τους περιθωριακούς οικισμούς από τα μάτια των τουριστών και απ' αυτούς που δεν ήθελαν να τους βλέπουν. Μέσα σε μια μόνο νύχτα ξεπήδησαν, σαν από κάποια μαγεία, κήποι θαυμάσια κλαδεμένοι και φυτά με λουλούδια στις λεωφόρους, που είχαν βάλει να φυτέψουν οι άνεργοι για να δώσουν την εντύπωση μια ειρηνικής άνοιξης. [...] Ποτέ δεν ήταν πιο όμορφη η πόλη. Ποτέ και οι μεγαλοαστοί δεν ήταν τόσο ευτυχισμένοι: μπορούσαν ν' αγοράσουν όσο ούισκι ήθελαν και αυτοκίνητα με πίστωση.» (Αλιέντε, 1999, σ. 572 – 573)

Στο μυθιστόρημα υπάρχουνε διάσπαρτα πολλά απίθανα και μαγικά περιστατικά, τα οποία, όπως παρατηρούμε, εμφανίζονται με μεγαλύτερη συχνότητα στο πρώτο μέρος του βιβλίου και πιο σποραδικά στη συνέχεια, όπου στο προσκήνιο περνάει η πολιτική. Η απόκοσμη ομορφιά της μεγαλύτερης αδερφής της Κλάρας, Ρόζα αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα:

«Όταν γεννήθηκε, η Ρόζα ήταν λευκή και λεία, χωρίς ρυτίδες, σαν πορσελάνινη κούκλα, με πράσινα μαλλιά και κίτρινα μάτια, το πιο όμορφο πλάσμα που είχε γεννηθεί στη γη από τον καιρό του προπατορικού αμαρτήματος, όπως είπε η μαμή καθώς σταυροκοπήθηκε». (Αλιέντε, 1999, σ.18)

Αυτό το απόκοσμο πλάσμα εξέπλησσε του πάντες εκτός από τη μητέρα της που, όπως διαβάζουμε την είχε δει στο όνειρό της πριν γεννηθεί. Έτσι από την αρχή της ιστορίας ο αναγνώστης μπαίνει σε έναν κόσμο όπου έγκυες μητέρες βλέπουν προφητικά όνειρα και σχεδόν διάφανα μωρά με

πράσινα μαλλιά έρχονται στον κόσμο. Η αντιμετώπιση της νταντάς απέναντι σε αυτό το περίεργο πλάσμα ήταν να του πλένει τα μαλλιά με χαμομήλι για να απαλύνει το έντονο πράσινο χρώμα τους και να την αφήνει στον ήλιο για να δυναμώσει το δέρμα της. Έτσι η μαγεία της εμφάνισης της μικρής Ρόζας ανακατεύεται με την πρακτική αντιμετώπιση της νταντάς και μετατρέπεται σε κομμάτι της καθημερινότητας. Μεγαλώνοντας η ομορφιά της Ρόζας έγινε ακόμα πιο εντυπωσιακή.

«Η απόχρωση της επιδερμίδας της, με απαλές γαλαζωπές ανταύγειες, και το χρώμα των μαλλιών της, οι νωθρές κινήσεις και ο σιωπηλός της χαρακτήρας, όλα θύμιζαν κάτοικο των νερών. Είχε κάτι ψαρίσιο πάνω της και με μια ουρά όλο λέπια θα μπορούσε να την πάρει κανείς για σειρήνα, αλλά τα δυο της πόδια την τοποθετούσαν σ' ένα συγκεχυμένο όριο ανάμεσα στα ανθρώπινα και τα μυθολογικά πλάσματα».
(Αλιέντε, 1999, σ. 18)

Σε αυτό το απόσπασμα μπορούμε να διακρίνουμε μια αντιστοιχία της περιέργης αυτής κοπέλας με το μαγικό ρεαλισμό γενικότερα. Όπως ακριβώς η Ρόζα, ο μαγικός ρεαλισμός βρίσκεται κάπου ανάμεσα στο ανθρώπινο και το μυθολογικό, στο καθημερινό και το απίθανο, στο πραγματικό και το φανταστικό. Εάν η Ρόζα είχε ψαρίσια ουρά αντί για πόδια, θα περνούσε για σειρήνα και αν οι ιστορίες μαγικού ρεαλισμού δεν πατούσαν γερά στην καθημερινή πραγματικότητα θα άνηκαν στη φανταστική λογοτεχνία.

Η κύρια πηγή μαγείας όμως στο μυθιστόρημα είναι η Κλάρα, η πρώτη από τις γυναίκες της οικογένειας Τρουέμπα και σύζυγος του Εστεμπάν. Η Κλάρα από μικρή έδειχνε ότι ήταν ένα ξεχωριστό παιδί με απίστευτες και μαγικές ικανότητες. Επικοινωνούσε με τα πνεύματα, προέβλεπε το μέλλον και μετακινούσε αντικείμενα μονάχα με τη δύναμη του μυαλού της.

«Μερικές φορές την ώρα του φαγητού, [...] η αλατιέρα άρχιζε να δονείτε και ξαφνικά μετακινιόταν πάνω στο τραπέζι ανάμεσα στα ποτήρια και στα πιάτα, χωρίς τη βοήθεια καμιάς γνωστής πηγής ενέργειας, ούτε και με ταχυδακτυλουργικό κόλπο. Η Νίβια τραβούσε τις πλεξούδες της Κλάρας και έτσι κατάφερνε μ' αυτόν τον τρόπο την κόρη της να εγκαταλείψει την τρελή της απασχόληση και επανέφερε την αλατιέρα στην ομαλότητα, που αμέσως έπεφτε στην ακινησία της. Τα αδέρφια της ήταν οργανωμένα με τέτοιο τρόπο, ώστε όταν είχαν καλεσμένους για φαγητό, αυτός που καθόταν πιο κοντά άπλωνε το χέρι του και σταματούσε αυτό που κουνιόταν πάνω

στο τραπέζι, προτού το προσέξουν οι ξένοι και τρομάξουν». (Αλιέντε, 1999, σ. 23)

Η συγγραφέας επιβεβαιώνει τον αναγνώστη ότι οι τηλεκίνητικες ικανότητες της μικρής Κλάρας είναι αυθεντικές και όχι αποτέλεσμα κάποιου ταχυδακτυλουργικού τρικ. Επίσης, οι αντιδράσεις της οικογένειας στις υπερφυσικές αταξίες της Κλάρας διακωμωδούν κατά κάποιον τρόπο την κατάσταση και την άγουν στο επίπεδο του συνηθισμένου και καθημερινού, μιας και δε θα ήταν διαφορετικές αν οι αταξίες της μικρής ήταν φυσιολογικές.

«Είχαν ακόμα συνηθίσει πια τις προφητείες της μικρότερης κόρης. Συνήθιζε να προβλέπει του σεισμούς αρκετή ώρα πριν συμβούν, πράγμα πολύ χρήσιμο για εκείνη τη χώρα των καταστροφών, γιατί του έδινε καιρό να σηκώσουν σε μέρος σίγουρο το καλό σερβίτσιο και ν' αφήσουν κοντά στο κρεβάτι τις παντόφλες, όταν έπρεπε να βγουν έξω τρέχοντας μες τη νύχτα». (Αλιέντε, 1999, σ. 24)

Η θαυμαστή ικανότητα της Κλάρας να προβλέπει τους σεισμούς βρίσκει πρακτική εφαρμογή στη σωτηρία του καλού σερβιτίσιου της οικογένειας και στην ετοιμότητα για δράση με τις παντόφλες πλάι στο κρεβάτι. Αυτή η ανάμιξη του απίθανου με το καθημερινό, που αποτελεί ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά του μαγικού ρεαλισμού, βρίσκει την τέλεια εφαρμογή της στο παραπάνω απόσπασμα (βλ. 2.6.3).

Η νταντά πίστευε πως αυτά συμβαίνουν σε πολλά παιδιά και πως μόλις ενηλικιωθεί θα της περάσει: *«Κανένα τους δε μεγαλώνει σε τέτοια κατάσταση», εξήγησε. «Περιμένετε να της έρθουν τα ρούχα της και θα δείτε πώς θα της φύγει η μανία να κουνάει τα έπιπλα και να προμηνά καταστροφές».* (Αλιέντε, 1999, σ. 24). Ο εκκεντρικός θεός της Μάρκος, είδε στις ικανότητες της μικρής ανιψιάς του μια καλή ευκαιρία για εισόδημα: *«Αγόρασε λοιπόν μια γυάλινη σφαίρα[...] και ανάγγειλε πως μπορούσε να βλέπει το μέλλον, να ξεματιάζει, να διαβάξει το παρελθόν και να καλυτερεύει τα όνειρα, όλα αυτά για πέντε σεβάντος.»* (Αλιέντε, 1999, σ. 35). Και η μητέρα της η Νίβια: *«έπεισε τον άντρα της πως να μάθει ξένες γλώσσες δεν ήταν και τόσο σπουδαίο για ένα παιδί με τηλεπαθητικές ικανότητες».* (Αλιέντε, 1999, σ. 123). Οι ικανότητες της Κλάρας λοιπόν, γίνονται δεκτές και αποδεκτές από όλη την οικογένεια, χωρίς να προκαλούν απορίες και σύγχυση, παρά μονάχα ανησυχία για τις επιπτώσεις που θα είχε για την ίδια

και την οικογένειά τις εάν οι παραξενιές τις γινότανε γνωστές και στον υπόλοιπο κόσμο.

Το παρακάτω απόσπασμα περιγράφει με ποιητικό και μαγικό τρόπο την παιδική ηλικία της Κλάρας, όπου βλέπουμε και μια μεταφορά για τις ιστορίες του μαγικού ρεαλισμού.

«Η Κλάρα πέρασε την παιδική της ηλικία και μπήκε στην εφηβική ανάμεσα στους τοίχους του σπιτιού της, σ' έναν κόσμο με τρομαχτικές ιστορίες, ήρεμες ησυχίες, όπου ο χρόνος δε σημειώνονταν με ρολόγια ούτε με ημερολόγια και όπου τα αντικείμενα είχαν τη δική του ζωή, τα φαντάσματα κάθονταν στο τραπέζι και μιλούσαν με τους ανθρώπους, το παρελθόν και το μέλλον ήταν μέρος του ίδιου πράγματος και η πραγματικότητα του παρόντος ήταν ένα καλειδοσκόπιο από ανακατεμένους καθρέφτες, όπου οτιδήποτε μπορούσε να συμβεί.» (Αλιέντε, 1999, σ. 133).

Αντίθετα με τις προβλέψεις της νταντάς οι ικανότητες της Κλάρα δεν έφυγαν με το τέλος της παιδικής της ηλικίας και θα την ακολουθούσαν για όλη την υπόλοιπη ζωή της. Όταν παντρεύτηκε και μετακόμισε στο δικό της σπίτι με τον Εστεμπάν Τρουέμπα, δημιούργησε γύρω της ένα κοινωνικό κύκλο πνευματιστών, ποιητών και διάφορων άλλων εκκεντρικών ανθρώπων που μπαινόβγαιναν στο σπίτι. *«Στο μεταξύ [...] εξακολουθούσε να κάνει τις καρέκλες να χορεύουν και να παίζει Σοπέν με το πιάνο κλειστό».* (Αλιέντε, 1999, σ. 221).

Το «μεγάλο σπίτι στη γωνία» αποτελεί άλλη μια μεταφορά για το μαγικό ρεαλισμό καθώς επίσης και για τη δομή του μυθιστορήματος. Ο Εστεμπάν Τρουέμπα χτίζει ένα σπίτι σοβαρό, αυστηρό και μεγαλόπρεπο που να απεικονίζει την ισχύ και την προσωπικότητα του. Η Κλάρα όμως με τα χρόνια προσθέτει δωμάτια, τρούλους και σκάλες στο πίσω μέρος του σπιτιού και το «μεγάλο σπίτι στη γωνία» καταλήγει να γίνει ταυτόχρονα ένας χαοτικός λαβύρινθος. Παρομοίως, το βιβλίο της Αλιέντε μπορεί να διαβαστεί ως ένα παραδοσιακό ρομαντικό μυθιστόρημα που ακολουθεί μια οικογένεια μέσα από πολλές γενεές. Παρόλη αυτή τη φαινομενικά παραδοσιακή δομή του όμως, «Το σπίτι των πνευμάτων» περιέχει αναρίθμητες και πολύπλοκες στροφές στην πλοκή του. Επίσης, στο «μεγάλο σπίτι στη γωνία», όπως ακριβώς και στο μαγικό ρεαλισμό, συνυπάρχει η καθημερινή πραγματικότητα πλάι στη μαγεία και το μυστήριο.

«Το σπίτι του [Εστεμπάν Τρουέμπα] γέμισε με πολιτική προπαγάνδα και με τους υποστηρικτές του, που κυριολεκτικά εισέβαλαν, κι ανακατεύονταν με τα φαντάσματα στους διαδρόμους, τους ροζακρουσίστες και τις τρεις αδερφές Μόρα.» (Αλιέντε, 1999, σ. 341)

Όμως τα φαντάσματα στην ιστορία δεν εμφανίζονται μονάχα στην προικισμένη Κλάρα. Όπως θα δούμε στο επόμενο απόσπασμα, ολόκληρη η οικογένεια Τρουέμπα είδε το σιωπηλό φάντασμα της Φέρουλας, της αδερφής του Εστεμπάν, που μπήκε στο σπίτι την ώρα του δείπνου για να χαιρετήσει την αγαπημένη της Κλάρα.

« Όλοι όσοι έζησαν το επεισόδιο συμφωνούν πως ήταν γύρω στις οχτώ το βράδυ όταν εμφανίστηκε η Φέρουλα, χωρίς τίποτα να προμηνύσει την άφιξή της. [...] Πρώτα ένωσαν ένα ξαφνικό κρύο στην τραπεζαρία και η Κλάρα διάταξε να κλείσουν τα παράθυρα, γιατί σκέφτηκε πως ήταν κάποιο ρεύμα αέρα. Ύστερα άκουσαν το κουδούνισμα των κλειδιών και σχεδόν αμέσως άνοιξε η πόρτα κι εμφανίστηκε η Φέρουλα, σιωπηλή και με απόμακρη έκφραση, την ίδια στιγμή που έμπαινε η νταντά από την πόρτα της κουζίνας με τη σαλατιέρα. [...] Η Κλάρα ήταν η μόνη που κατάλαβε από την πρώτη στιγμή αυτό που συνέβαινε, λόγο της μεγάλης της οικειότητας με τα υπερφυσικά φαινόμενα. [...] «Η Φέρουλα πέθανε», ανάγγειλε.» (Αλιέντε, 1999, σ. 227 -229)

Λεπτομέρειες όπως η ώρα του περιστατικού προσδίδουν εγκυρότητα, και η αναφορά στην νταντά με την σαλατιέρα τοποθετεί το όλο σκηνικό στην καθημερινή πραγματικότητα της οικογένειας. Η παρουσία των δίδυμων γιων της Κλάρα και του Εστεμπάν στο δείπνο, θεωρείται σημαντική και η μαρτυρία τους αξιόπιστη *«γιατί ήταν τα μόνα μέλη της οικογένειας που ζούσαν μακριά από το τρίποδο τραπεζάκι, προστατευμένοι από τη μαγεία και τον πνευματισμό στο αυστηρό εγγλέζικο σχολείο τους.»* (Αλιέντε, 1999, σ. 228).

Σύμφωνα με τον αφηγητή υπάρχει και απόδειξη για τις υπερφυσικές ικανότητες της Κλάρας, στη μορφή ενός πίνακα που ζωγράφισε ένας περιπλανώμενος καλλιτέχνης:

«Πολλά χρόνια αργότερα, ο κακόμοιρος καλλιτέχνης αναγνωρίστηκε σαν μεγάλος ζωγράφος και σήμερα ο πίνακας βρίσκεται σ' ένα μουσείο στο Λονδίνο, [...] Στη λινάτσα βλέπει κανείς μια ώριμη γυναίκα, ντυμένη στ' άσπρα, μ' ασημόχρωμα μαλλιά και γλυκιά έκφραση

ακροβάτιδας στο πρόσωπο, να ξεκουράζεται σε μια κουνιστή πολυθρόνα που αιωρείται πάνω απ' το επίπεδο του πατώματος, να πλέει ανάμεσα σε λουλουδιασμένες κουρτίνες, ένα βάζο να πετάει αναποδογυρισμένο και ένα χοντρό και μαύρο γάτο να παρατηρεί, καθισμένος σαν κύριος. Επιρροή του Σαγκάλ, λέει ο κατάλογος του μουσείου, αλλά δεν είναι σωστό. Πρόκειται για την πραγματικότητα, όπως ακριβώς την έζησε ο ζωγράφος στο σπίτι της Κλάρας.» (Αλιέντε, 1999, σ. 403 – 404)

Η Αλιέντε, αναφερόμενη έτσι στο «σήμερα», καταφέρνει να συνδέσει την απροσδιόριστη χρονικά ιστορία της με το ίδιο το παρόν του αναγνώστη και να την κάνει πιστευτή. Ένα κομμάτι από «τότε», από την φανταστική πραγματικότητα του βιβλίου, υπάρχει και «σήμερα» και μάλιστα σε ένα μουσείο του Λονδίνου. Αυτό το αντικείμενο, ο πίνακας, βγαίνει από τα όρια του μυθιστορήματος και εισβάλλει στην πραγματικότητα του αναγνώστη θολώνοντας τα σύνορα μεταξύ πραγματικού και φανταστικού. Αντίθετα με κάποιους υποτιθέμενους επισκέπτες του μουσείου, ο αναγνώστης βρίσκεται στην προνομιακή θέση να γνωρίζει την αλήθεια για τον πίνακα: Ότι δηλαδή δεν είναι απλά αφηρημένη τέχνη, αλλά απεικονίζει ρεαλιστικά την πραγματικότητα.

Η υπερβολή, ως βασικό συστατικό του στυλ αφήγησης στο μαγικό ρεαλισμό (βλ. 2.6.2), δεν μπορεί να λείπει από το μυθιστόρημα της Αλιέντε. Στο πρώτο ακόμα κεφάλαιο ο αναγνώστης γίνεται μάρτυρας της πρώτης απόπειρας πτήσης του θείου Μάρκος, με ένα αυτοσχέδιο «πουλί», γεγονός το οποίο παίρνει υπερβολικές διαστάσεις και δημοτικότητα και προσθέτει μια χαρούμενη νότα στην αφήγηση:

«Το κατάπληκτο πλήθος είχε γεμίσει τους γειτονικούς δρόμους, είχε σκαρφαλώσει πάνω στις στέγες και στα μπαλκόνια, στα κοντινά σπίτια, και σπρωχνόταν μες στο πάρκο. [...] Παρέλασαν μαθητικές ομάδες με τους δασκάλους τους, με λουλούδια για τον ήρωα. [...] Εμφανίστηκε ο ίδιος ο επίσκοπος, με δύο βοηθούς του, με λιβάνι για να ευλογήσει το πουλί, χωρίς κανείς να του το ζητήσει, και η μπάντα της χωροφυλακής έπαιξε χαρούμενη μουσική, χωρίς αξιώσεις, για να ευχαριστήσει τον κόσμο.» (Αλιέντε, 1999, σ. 31 – 32).

Άλλο ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα υπερβολής που προσδίδει χιούμορ είναι οι επιδείξεις φλαμένκο του εκκεντρικού Νικολάς:

«Ανέβαινε πάνω στο μεγάλο τραπέζι από βελανιδιά της τραπεζαρίας [...] κι άρχιζε να χτυπάει παλαμάκια σαν τρελός, να χτυπάει σπασμωδικά τα τακούνια του, να πηδάει και να βγάζει δυνατές τσιρίδες, ώσπου κατάφερνε να τραβήξει την προσοχή όλων των ενοίκων μες το σπίτι, μερικούς γείτονες και, σε κάποια περίπτωση, και τους αστυνομικούς, που έφτασαν με τα γκλόμπ έτοιμα, λασπώνοντας τα χαλιά με τις μπότες τους, αλλά που κατέληξαν, όπως και οι άλλοι, να χειροκροτούν και να φωνάζουν ολέ.» (Αλιέντε, 1999, σ. 332)

Στο παρακάτω απόσπασμα η υπερβολή λειτουργεί ως μέσο κριτικής στην επίσημη εκδοχή της ιστορίας και της «πραγματικότητας» δείχνοντας με κωμικό τρόπο, μέχρι πού μπορεί να φτάσει η παραπληροφόρηση και η πολιτική προπαγάνδα αυτών που ελέγχουν τα μέσα πληροφόρησης ενός κράτους:

«Με μια μονοκοντυλιά οι στρατιωτικοί άλλαξαν την παγκόσμια ιστορία, σβήνοντας επεισόδια, ιδεολογίες και προσωπικότητες που το καθεστώς δεν ενέκρινε. Προσάρμοσαν και τους χάρτες, γιατί δεν υπήρχε κανένας λόγος να βάλουν το βορά επάνω, τόσο μακριά από την παντάξια πατρίδα, εφόσον μπορούσαν να τον βάλουν κάτω, όπου θα την ευνοούσε περισσότερο, και, μια και είχαν αρχίσει, έβαψαν με γαλάζιο της Πρωσίας απέραντες παραλίες από χωρικά ύδατα μέχρι τα όρια της Ασίας και της Αφρικής και σφετερίστηκαν μες τα βιβλία της γεωγραφίας μακρινές χώρες, απλώνοντας τα σύνορα με θράσος, ώσπου οι γειτονικές χώρες έχασαν την υπομονή τους, ζήτησαν βοήθεια από τα Ηνωμένα Έθνη και απείλησαν πως θα έστελναν τα τανκς και τα καταδιωκτικά αεροπλάνα τους.» (Αλιέντε, 1999, σ. 574 – 575)

Στο μυθιστόρημά της η Αλιέντε, όπως συνηθίζεται σε πολλά έργα του μαγικού ρεαλισμού, ασκεί κριτική στη λογική και την πρόοδο του δυτικού πολιτισμού (βλ. 2.5.3), ο οποίος παρουσιάζεται ως αλαζονικός. Στο κτήμα της οικογένειας Τρουέμπα πέφτει «η μάζιγα των μυρμηγκιών», που προκαλεί μεγάλες καταστροφές και ο Εστεμπάν φέρνει έναν ειδικό «γκρίνγκο» να τους απαλλάξει από τα μυρμηγκία. Ο ειδικός αποδεικνύεται αναποτελεσματικός και τελικά αυτός που καταφέρνει να τα διώξει είναι ένας γέρος ιθαγενής ινδιάνος:

«[...] ο ξένος νάνος, χαμογελούσε υποτιμητικά – τι άγριο! ω, μάλιστα! Ο γερούλης κάθισε ανακούρκουδα με δυσκολία και άρχισε να

μαζεύει μυρμήγκια. Όταν μάζεψε μια χούφτα, τα έβαλε στο μαντίλι, έδεσε τις τέσσερις άκρες και έβαλε το μπογαλάκι μες το καπέλο του.

«Θα σας δείξω το δρόμο, μυρμήγκια, για να φύγετε και να πάρετε μαζί σας και τ' άλλα», είπε.

Ο γέρος ανέβηκε σ' ένα άλογο και απομακρύνθηκε αργά, μουρμουρίζοντας συμβουλές και συστάσεις για τα μυρμήγκια, σοφές προσευχές και μαγικές κουβέντες. [...] Το επόμενο πρωί είδαν πως δεν υπήρχαν μυρμήγκια [...] κοίταξαν παντού και δεν βρήκαν ούτε ένα για δείγμα.» (Αλιέντε, 1999, σ. 175 – 176)

Εκεί όπου αποτυγχάνει ή καθυστερεί η επιστήμη, στην οποία δείχνει τόσο μεγάλη εμπιστοσύνη ο δυτικός πολιτισμός, η παράδοση, η μαγεία και η αρχαία σοφία μπορούν να βοηθήσουν και μάλιστα πιο αποτελεσματικά ορισμένες φορές. Στο επόμενο παράδειγμα, ο Εστεμπάν Τρουέμπα ανασύρθηκε με σχεδόν όλα τα κόκαλα του σπασμένα, κάτω από τα συντρίμια του σπιτιού μετά το μεγάλο σεισμό και αυτός που τον βοήθησε ήταν και πάλι ο γέρος ιθαγενής Πέδρο Γκαρσία:

«[...] άρχισε να του βάζει τα κόκαλα στη θέση τους, ένα ένα, με υπομονή και ηρεμία, τραβώντας από εδώ, ενώνοντας από εκεί, τοποθετώντας το καθένα στη θέση του, βάζοντας νάρθηκες, τυλίγοντας τα σε λουρίδες από σεντόνια για να τα ακινητοποιήσει, μουρμουρίζοντας λιτανείες αγίων θεραπευτών [...] Στα τυφλά επιδιόρθωσε το σώμα τόσο καλά, που οι γιατροί που τον είδαν αργότερα δεν μπορούσαν να το πιστέψουν.» (Αλιέντε, 1999, σ. 247 – 248)

Την υποτιθέμενη πρόοδο της Δύσης και την τάση αυτού του πολιτισμού να υποτιμά και να θεωρεί κατώτερους όλους τους άλλους, η Αλιέντε μέσα από το βιβλίο της καταφέρνει να τη χλευάζει με διάφορους πετυχημένους και χιουμοριστικούς τρόπους:

«Έφτασε και η καινοτομία του γκόλφ, που μάζευε όλη την καλή κοινωνία για να χτυπάει ένα μπαλάκι μ' ένα ξύλο, ακριβώς όπως έκαναν οι ιθαγενείς πριν απο διακόσια χρόνια στα ίδια μέρη.» (Αλιέντε, 1999, σ. 113)

Τέλος, οι σχέσεις μεταξύ των μελών της οικογένειας Τρουέμπα αποτελούν ουσιαστικά ένα μικρόκοσμο της ευρύτερης κοινωνίας της Χιλής (βλ. 2.4). Ο βιασμός της Πάντσα Γκαρσία από τον Εστεμπάν Τρουέμπα αποτελεί αντικατοπτρισμό της εκμετάλλευσης των κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων, των χωρικών, από την ανώτερη τάξη. Ο βιασμός της Άλμπα

από τον Εστεμπάν Γκαρσία αντικατοπτρίζει την οργή των φτωχών απέναντι στους προνομιούχους. Η Άλμπα αναγνωρίζει πως οι δύο αυτοί βιασμοί είναι αλληλένδετοι και ορκίζεται στο τέλος της ιστορίας, να σπάσει τα δεσμά του κακού από το οποίο βασανίζεται η οικογένεια και η πατρίδα της, υποσχόμενη να δώσει στην αγέννητη κόρη της την αγάπη που δέχτηκε και η ίδια. Παρά το γεγονός ότι το παιδί αυτό είναι πιθανότατα το αποτέλεσμα βιασμού, υπόσχεται να αλλάξει το μέλλον. Συνδέοντας τα πολιτικά, προσωπικά και κοσμικά γεγονότα της αφήγησής της, η Αλιέντε προσφέρει την Άλμπα ως απεικόνιση του πνεύματος όλων των συμπολιτών της.

«Το σπίτι των πνευμάτων» είναι αναμφισβήτητα ένα μυθιστόρημα που συγκαταλέγεται στα έργα του μαγικού ρεαλισμού με πολύ έντονα πολιτικά στοιχεία και ένα διαφαινόμενο φεμινισμό που πολώνει την κοινή γνώμη. Η Αλιέντε καταφέρνει όμως με την μοναδική αφηγηματική της ικανότητα όχι μόνο να προκαλέσει συμπάθειες και αντιπάθειες, αλλά να δημιουργήσει στον αναγνώστη μια βαθύτερη κατανόηση της ανθρώπινης υπόστασης των χαρακτήρων της. Παρόλη την σκληρή κριτική, αφήνει στο τέλος μια αισιόδοξη νότα ότι κάθε άνθρωπος μπορεί να αλλάξει προς το καλύτερο.

3.5. Σάλμαν Ρούσντι. «Τα Παιδιά του Μεσονυκτίου»

Όταν το 1981 πρωτοδημοσιεύτηκε το βιβλίο του Σαλμάν Ρούσντι «Τα παιδιά του μεσονυκτίου», κέρδισε το βραβείο Booker (αντίστοιχο του βραβείου Pulitzer στην Βρετανία). Το 1993 το μυθιστόρημα βραβεύτηκε και με το «Booker of Bookers», ως το καλύτερο δηλαδή μυθιστόρημα που δημοσιεύτηκε στα είκοσι πέντε χρόνια από την ίδρυση αυτού θεσμού.²³

Παρότι είναι πολύ διαφορετικό από τα Λατινοαμερικάνικα παραδείγματα, αναγνωρίζεται ως ένα από τα κλασικά έργα του μαγικού ρεαλισμού και θεωρείται ένας πολύτεχνος συνδυασμός λογοτεχνίας, πολιτικής και μαγείας. Πολλοί κριτικοί υποστηρίζουν ότι άσκησε παγκόσμια επιρροή και έφερε το λογοτεχνικό κοινό κοντά στην Ινδία και στις αλλαγές που αυτή η χώρα υπέστη κατά τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα. Ο Ρούσντι, με την αριστοτεχνική χρήση της γλώσσας και την ικανότητά του να αναπαριστά ακόμα και τα πιο ασήμαντα γεγονότα με ανάγλυφες και ζωντανές λεπτομέρειες, συνοδεύει τον αναγνώστη σ' ένα φανταστικό ταξίδι στην πολύχρωμη χώρα του και τον κάνει να δει την Ινδία με έναν τελείως διαφορετικό τρόπο.

Το βιβλίο ακολουθεί την ιστορία του Σαλίμ Σινάι, που γεννιέται τα μεσάνυχτα της 14 Αυγούστου το 1947, ακριβώς τη στιγμή που η Ινδία αποκτά την ανεξαρτησία της από τη Βρετανία. Όπως και τα υπόλοιπα παιδιά που γεννήθηκαν εκείνη τη νύχτα, τα λεγόμενα «παιδιά του μεσονυκτίου», ο Σαλίμ ανακαλύπτει ότι διαθέτει μαγικές δυνάμεις. Η ζωή του και η μοίρα του είναι άρρηκτα συνδεδεμένες με τη χώρα του και καθ' όλη τη διάρκεια της ιστορίας του βρίσκεται σε μια μόνιμη αναζήτηση της ταυτότητάς του.

Το μυθιστόρημα είναι γεμάτο με φανταστικές και τρελές σκηνές που πλησιάζουν τα όρια του κωμικού και του γκροτέσκου. Αφήνει όμως τον αναγνώστη να ρίξει μια αποκαλυπτική ματιά στην ιστορία της πολύπαθης αυτής εξωτικής χώρας, τόσο μαγικής και τόσο αληθινής ταυτόχρονα. Έτσι μαθαίνουμε σχετικά με τον πόλεμο για ανεξαρτησία, τις εντάσεις ανάμεσα στους Ινδουιστές και τους μουσουλμάνους και τις συνοριακές συγκρούσεις

²³ Βλέπε: Midnight's Children. *Wikipedia: The Free Encyclopedia*. Ανακτήθηκε 25 Φεβρουαρίου, 2009, από www.wikipedia.org

στην κοιλάδα του Κασμίρ που ακόμα και σήμερα αποτελούν ένα τρέχον εκρηκτικό θέμα.

Ο Ρούσντι επιστρατεύει πολλά διαφορετικά λογοτεχνικά στυλ και τεχνικές για να αφηγηθεί την ιστορία του Σαλίμ. Το μυθιστόρημα εκτός από τα κωμικά στοιχεία που περιέχει, είναι ειρωνικό και σκοτεινό, άλλα συγχρόνως αλληγορικό και ιστορικό. Συνήθως χρησιμοποιεί μια γλώσσα με έντονους ιδιωτισμούς και διάλεκτο αργκό, άλλες φορές όμως πάλι αναπτύσσει έναν πολύ εύγλωττο και λυρικό, σχεδόν ποιητικό, λόγο. Οι προτάσεις του συχνά είναι σύνθετες και εκτείνονται για πάνω από μία σελίδα, ενώ πολλές φορές η στίξη είναι ανύπαρκτη και οι λέξεις συνδέονται μεταξύ τους με παύλες. Αυτή η «χαρούμενη αναρχία» του κειμένου αντικατοπτρίζει κατά κάποιον τρόπο, αυτό το χαοτικό συνονθύλευμα πολιτισμών που αποτελεί την Ινδία.

Είναι ολοφάνερο ότι υπάρχει μια εμφανείς σχέση της πρόζας του Ρούσντι με τον κινηματογράφο. Όπως λέει και ο ίδιος στο κείμενο: *«κανένας κάτοικος της Βομβάης δεν επιτρέπεται να μη διαθέτει ένα βασικό κινηματογραφικό λεξιλόγιο»* (Ρούσντι, 2008, σ. 55). Οι περιγραφές γίνονται συχνά με κινηματογραφικούς όρους και η προοπτική της αφήγησης μοιάζει με αυτή ενός κινηματογραφικού φακού που αιωρείται πάνω από το τοπίο.

«Ζουμ στο δεξί χέρι του παππού: Κόκκινες τρίχες. Νύχια κόμποι δάχτυλα όλα κατά κάποιον τρόπο μεγαλύτερα απ' ότι θα περίμενε κανείς. Δείκτης και αντίχειρας ενωμένοι σφιχτά, και μόνο το πάχος ενός χαρτιού ανάμεσά τους χωρίζει τα δύο δάχτυλα. Κοντολογίς: ο παππούς μου κρατούσε μια προκήρυξη. Κάποιος του την είχε βάλει στο χέρι (κόβουμε σε μακρινό πλάνο [...]) καθώς έμπαινε στο φουαγιέ του ξενοδοχείου.» (Ρούσντι, 2008, σ. 55)

Άλλο ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της τεχνικής είναι και το παρακάτω:

«Τέλος, αποσύροντας το πλεονέκτημα της υστερογνωσίας, σας αφήνω με την εικόνα ενός δεκάχρονου αγοριού με μπανταρισμένο δάχτυλο, που κάθεται σε ένα κρεβάτι νοσοκομείου και αναλογίζεται τα αίματα και του ήχους-σαν-χαστούκια και την έκφραση στο πρόσωπο του πατέρα του. Καθώς ο φακός αρχίζει να απομακρύνεται αφήνω το σάουντ-τρακ να πνίξει τα λόγια μου, γιατί ο Τόνι Μπρέντ φτάνει στο τέλος του ποτ-πουρί του, και

το φινάλε του είναι, επίσης, το ίδιο με του Ουίνκι. «Καληνύχτα, κυρίες», είναι ο τίτλος του τραγουδιού. Χαρούμενα κυλάει, κυλάει, κυλάει... (Φέιντ-άουτ.)» (Ρούσντι, 2008, σ. 363)

Αυτή η ελευθερία έκφρασης, η ειρωνική διάθεση και η ανάμιξη διάφορων αφηγηματικών μορφών, δίνει τον απαραίτητο χώρο στο μαγικό κομμάτι της αφήγησης να αναπτυχθεί και να επεκταθεί. Ο αναγνώστης δεν παίρνει πάντα στα σοβαρά τον αφηγητή, ο οποίος όμως παρόλα αυτά καταφέρνει μέσα από τη ζωντανή και κωμική αφήγηση να αποδώσει μια εγκυρότητα στην ιστορία του.

Ο Ρούσντι επιχειρεί να γράψει ένα μυθιστόρημα τόσο μεγάλο και αντιφατικό όσο και το αντικείμενό του: η Ινδία. Οι παλιές παραδοσιακές τεχνικές αφήγησης δεν είναι επαρκείς για να απεικονίσουν αυτήν την πρόσφατα ανεξαρτητοποιημένη χώρα, με τον τεράστιο πληθυσμό, τις απέραντες εκτάσεις, τις πάμπολλες θρησκείες, τις αμέτρητες διαφορετικές γλώσσες και διαλέκτους και μια ιστορία που φτάνει ως την αυγή του παγκόσμιου πολιτισμού. Για την περιγραφή ενός τέτοιου τόπου ο μαγικός ρεαλισμός θα αποδειχτεί ως το καταλληλότερο λογοτεχνικό μέσο έκφρασης.

Αφηγητής είναι ο ίδιος ο πρωταγωνιστής της ιστορίας Σαλίμ. Καθισμένος στο γραφείο του σε μια βιοτεχνία παρασκευής τουρσί, γράφει την ιστορία της ζωής του. Η αφήγηση γίνεται κυρίως σε πρώτο πρόσωπο, αν και συχνά αλλάζει στο τρίτο πρόσωπο. Ο τρόπος με τον οποίο ο αφηγητής περιγράφει και εξιστορεί τα γεγονότα, είτε αυτά είναι φανταστικά είτε όχι, διαφέρει αρκετά, όπως προαναφέρθηκε, από τον τρόπο αφήγησης άλλων έργων του μαγικού ρεαλισμού. Σε διάφορα σημεία του μυθιστορήματος διαφαίνεται καθαρά η επιθυμία του Σαλίμ να παρουσιάσει τη ζωή του με έναν συγκεκριμένο τρόπο και η προθυμία του να παραποιήσει γι' αυτό το σκοπό την αλήθεια. Αυτό γίνεται πλέον προφανές κοντά στο τέλος του βιβλίου όταν ο Σαλίμ παραδέχεται ανοιχτά ότι διαστρέβλωσε στην αφήγησή του ένα προγενέστερο περιστατικό:

«Για να λέμε την αλήθεια, είπα ψέματα για το θάνατο του Σίβα. [...] για πρώτη φορά έπεσα θύμα του πειρασμού κάθε αυτοβιογραφούμενου, της αυταπάτης ότι, αφού το παρελθόν υπάρχει μόνο στη μνήμη κάποιου και στις λέξεις που μάταια προσπαθούν να το χωρέσουν, είναι δυνατόν να

δημιουργήσει παρελθόντα λέγοντας απλώς ότι συνέβησαν.» (Ρούσντι, 2008, σ.660)

Παρόλο που ο Σαλίμ υποστηρίζει πως «*το ψέμα δεν είναι κάτι εύκολο*» και ότι αυτό ήταν «*το πρώτο-μεγάλο-ψέμα*» του, είναι δύσκολο πια για τον αναγνώστη να εμπιστευτεί έναν αφηγητή, ο οποίος αφού ανακάλυψε «*ένα σφάλμα σε μια χρονολογία*» στο ίδιο του το γραπτό (αναφερόμενος στη δολοφονία του Γκάντι) αμφιβάλει για την ικανότητά του να διηγηθεί τα γεγονότα έτσι όπως πραγματικά συνέβησαν, λόγω της προσωπικής ανάμιξής του στην ιστορία:

«Μήπως έχω προχωρήσει τόσο πολύ, στην απεγνωσμένη ανάγκη μου για κάποιο νόημα, ώστε είμαι έτοιμος να διαστρέψω το καθετί – να ξαναγράψω ολόκληρη την ιστορία της εποχής μου απλώς και μόνο για να δώσω έναν κεντρικό ρόλο στον εαυτό μου;» (Ρούσντι, 2008, σ. 259)

Με αυτήν την παραδοχή και την απορία συγχρόνως να πλανάται όχι μόνο στο μυαλό του Σαλίμ, άλλα και στο μυαλό του αναγνώστη, αναπτύσσεται μια δυσπιστία για την εγκυρότητα των στοιχείων που παραθέτει ο Σαλίμ και τοποθετούν τον ίδιο σε πρωταγωνιστικό ρόλο. Για παράδειγμα οι τηλεπαθητικές του ικανότητες, που του επιτρέπουν να συγκαλεί το «*συνέδριο των παιδιών του μεσονυκτίου*» και να καταλαμβάνει ηγετική θέση σε αυτό. Με τον Σαλίμ να μην μπορεί να βάλει τα γεγονότα και τις μνήμες του σε μια σειρά και οι αμφιβολίες που εκφράζει ακόμα και για τον ίδιο του τον εαυτό, η πρώτη ανάγνωση του βιβλίου συνοδεύεται από μια σταδιακή δυσκολία του αναγνώστη να τον εμπιστευτεί, ως αξιόπιστο αφηγητή.

Οι τεχνικές του μαγικού ρεαλισμού «*συγχώνευσης πραγματικού και φανταστικού*» (βλ. 2.1) που γνωρίσαμε έως τώρα, βρίσκουν και σε αυτό το έργο την εφαρμογή τους, κρατώντας μια σχετική συμμετρία μεταξύ της εμπειρικής λογικής και του φανταστικού. Παρόλα αυτά όμως η προσέγγιση είναι τελείως διαφορετική. Για παράδειγμα στο «*Εκατό χρόνια μοναξιά*» του Γκαρσία η αξιοπιστία του αφηγητή, στέκεται μόνο όσο ο αναγνώστης δεν ψάχνει και πολύ κάτω από την επιφάνεια. Αν προσπαθήσει να εξηγήσει τα γεγονότα αντί απλά να τα «*βιώσει*», τότε αυτή η ψευδαίσθηση της αξιοπιστίας χάνεται. Ο Ρούσντι επιχειρεί να προσδώσει εγκυρότητα στον

αφηγητή του μέσα από μια δόση αυτογνωσίας και μέσα από τις εξηγήσεις που προσπαθεί να δώσει για την μπερδεμένη λογική της αφήγησης. Φαίνεται να αντιλαμβάνεται πλήρως τη συγχώνευση του φανταστικού με το πραγματικό στην ιστορία του, και προειδοποιεί τον αναγνώστη, από την αρχή του μυθιστορήματος ότι θα υπάρξουν γεγονότα που θα του φανούν απίστευτα:

«Και υπάρχουν τόσες ιστορίες που έχω να διηγηθώ, πάρα πολλές, με τέτοια πληθώρα από ζωές γεγονότα θαύματα μέρη φήμες, ένα τέτοιο συνονθύλευμα από απίθανα αλλά και κοινότυπα πράγματα!» (Ρούσντι, 2008, σ. 20)

Προχωρώντας δίνει μια εξήγηση στον αναγνώστη για το πως είναι σε θέση ο αφηγητής Σαλίμ να γνωρίζει και να εξιστορεί με τόσες λεπτομέρειες γεγονότα από το μακρινό παρελθόν, πολύ πριν ακόμα γεννηθεί:

«Τα περισσότερα από τα σημαντικά γεγονότα της ζωής μας διαδραματίζονται κατά την απουσία μας. Αλλά φαίνεται εγώ βρήκα πως να γεμίζω τα κενά της γνώσης μου ώστε τα πάντα να είναι μέσα στο μυαλό μου, μέχρι και την τελευταία λεπτομέρεια, έτσι όπως η ομίχλη που έδειχνε να πέφτει λοξά στο πρωινό φως...» (Ρούσντι, 2008, σ. 35)

«Χάρη στη μύτη μου [...] την οποία έστρεψα προς τα μέσα, μύρισα την ατμόσφαιρα του σπιτιού του παππού μου» (Ρούσντι, 2008, σ. 84)

Στο ίδιο πλαίσιο, ενδιαφέρον παρουσιάζει και ο χαρακτήρας της Πάτμα, της συντρόφου του Σαλίμ που βρίσκεται συνεχώς δίπλα του καθώς αυτός γράφει την ιστορία του. Ο Ρούσντι χρησιμοποιεί αυτό το χαρακτήρα ως εκπρόσωπο, κατά κάποιο τρόπο, του ίδιου του αναγνώστη. Μέσω της Πάτμα ακούγονται οι αμφιβολίες και οι ενστάσεις του αναγνώστη για τα φανταστικά περιστατικά της ιστορίας του Σαλίμ: *«Είναι γελοίο!» λέει η Πάτμα. «Πώς γίνεται να μιλάει μια φωτογραφία; Σταμάτα τώρα. Θα πρέπει να είσαι τόσο κουρασμένος, που δεν μπορείς να σκεφτείς.»* (Ρούσντι, 2008, σ. 75). Ο Σαλίμ πείθει την Πάτμα, και ο Ρούσντι τον αναγνώστη, όχι με εμπειρικές εξηγήσεις, αλλά π.χ. με το να υποστηρίξει ότι η ιστορία του δεν είναι λιγότερο απίστευτη από τα θαύματα που αναφέρονται στις εφημερίδες της χώρας του:

«Όλοι ξέρουν ότι συμβαίνουν παράξενα πράγματα στη χώρα μας, δεν έχετε παρά να πάρετε οποιαδήποτε εφημερίδα και θα δείτε στις

καθημερινές ειδήσεις ένα σωρό θαύματα στο ένα χωριό ή στο άλλο»
(Ρούσντι, 2008, σ. 89)

Η συζήτηση για την ύπαρξη μίας και μοναδικής αντικειμενικής πραγματικότητας λαμβάνει και σε αυτό το έργο του μαγικού ρεαλισμού ένα κεντρικό ρόλο (2.5.4). Ο Ρούσντι σχολιάζει τη φύση της μνήμης και της υποκειμενικής αλήθειας που ίσως τελικά αποτελεί και την μοναδική αλήθεια:

«Σας είπα την αλήθεια», λέω ξανά. «Την αλήθεια της μνήμης, γιατί η μνήμη έχει το δικό της, ιδιαίτερο είδος αλήθειας. Διαλέγει, αφαιρεί, αλλάζει, υπερβάλλει, ελαχιστοποιεί, δοξάζει και δυσφημεί επίσης. Αλλά στο τέλος δημιουργεί την ίδια της την αλήθεια, που είναι μια ετερόκλητη, αλλά συνήθως λογική εκδοχή των γεγονότων. Και ποτέ κανένα λογικό ανθρώπινο ον δεν έχει μεγαλύτερη εμπιστοσύνη στην εκδοχή κάποιου άλλου απ' ό,τι στη δική του.» (Ρούσντι, 2008, σ. 325)

Η «εκδοχή» δηλαδή των γεγονότων που ο ίδιος θυμάται και καταγράφει, μαζί με τα κενά που έχει συμπληρώσει με τον έναν ή με τον άλλο τρόπο και με τις τροποποιήσεις που έχει κάνει προς όφελός του, συμβολίζει μια μορφή ειλικρίνειας – βασισμένη στην πίστη της αλήθειας της μνήμης του – η οποία είναι πολύ πιο αξιόπιστη από κάθε αφήγηση που προσαρμόζεται σε υποτιθέμενα εμπειρικά γεγονότα.

Στο μυθιστόρημα βρίσκουμε πολλά παραδείγματα για την αναξιοπιστία ντοκουμέντων που ισχυρίζονται πως αντιπροσωπεύουν την μια μοναδική και τεκμηριωμένη αλήθεια. Με αυτόν τον τρόπο ο Ρούσντι ασκεί κριτική στην επίσημη εκδοχή της ιστορίας. Αυτό φαίνεται και στο απόσπασμα που ακολουθεί, στο οποίο όπου βλέπουμε τις εφημερίδες της χώρας να παραποιούν τα εκλογικά αποτελέσματα:

«Και ζήσαμε εμείς καλά... Οπωσδήποτε, έστω και δίχως την παραδοσιακή τελευταία φράση των παραμυθιών, η ιστορία μου, πραγματικά, τελειώνει με την αποθέωση του μύθου. Γιατί αφού οι Βασιλικοί Δημοκράτες έκαναν το καθήκον τους, οι εφημερίδες – *Τζανγκ, Αυγή, Τάιμς του Πακιστάν* – ανήγγειλαν την συντριπτική νίκη του προέδρου του Μουσουλμανικού Συνδέσμου κατά του Κόμματος της Ενωμένης Αντιπολίτευσης της Μάντερ-ε-Μιλάτ, αποδεικνύοντάς μου ότι είμαι ο πιο ταπεινός από τους ανθρώπους-που-παίζουν-με-τα-γεγονότα. Και ότι, σε μια χώρα όπου η αλήθεια υπαγορεύεται από σκοπιμότητες, η πραγματικότητα

κυριολεκτικά σταματάει να υπάρχει, και έτσι, όλα είναι δυνατά εκτός απ' αυτό που μας λένε ότι συμβαίνει.» (Ρούσντι, 2008, σ. 493)

Το επιχείρημα του Σαλίμ είναι ότι σε έναν κόσμο όπου υποτιθέμενα τεκμηριωμένα ντοκουμέντα είναι παραπλανητικά, είναι τρελό να βασίζεται κανείς σε οποιαδήποτε άλλη εκδοχή της πραγματικότητας εκτός από αυτήν της ίδιας του της μνήμης, ακόμη και αν αυτή μπορεί να εμπεριέχει λάθη.

Η ματαιότητα της προσπάθειας να περιγράψουμε και να καταγράψουμε την πραγματικότητα του κόσμου, παρουσιάζεται ολοκάθαρα στην αρχή του μυθιστορήματος όταν ο γέρο βαρκάρης από το Κασμίρ, ο Τάι, ρωτάται από τον παππού του Σαλίμ για το πόσο χρονών είναι:

«Είδα τα βουνά να γεννιούνται, είδα αυτοκράτορες να πεθαίνουν. [...] είδα εκείνον τον Ίσα, εκείνον το Χριστό όταν ήρθε στο Κασμίρ. Χαμογέλα, χαμογέλα, τη δική σου ιστορία φυλάω στο μυαλό μου. Κάποτε την έγραψαν σε παλιά βιβλία που χάθηκαν. Κάποτε ήξερα πού υπήρχε ένας τάφος με τρυπημένα πόδια χαραγμένα στο μνήμα, που μάτωναν μια φορά το χρόνο. Αλλά τώρα χάνω ακόμα και τη μνήμη μου. Όμως ξέρω, παρόλο που δεν έμαθα ποτέ να διαβάζω.» (Ρούσντι, 2008, σ.30)

Και ο Σαλίμ σχολιάζει: *«Ο αναλφαβητισμός, περιφρονημένος με μια θεαματική χειρονομία. Η λογοτεχνία, ένας σορός συντρίμμια κάτω από τη σαρωτική οργή του χεριού»* (Ρούσντι, 2008, σ. 30).

Ο λόγος αυτός του Τάι, από το πρώτο κεφάλαιο του βιβλίου, υπογραμμίζει τη ματαιότητα κάθε προσπάθειας να καταγραφούν τα πραγματικά γεγονότα. Κάθε τέτοιο κείμενο είναι καταδικασμένο να καταλήξει σαν άλλο ένα «χαμένο» βιβλίο του αρχαίου Τάι. Η «ανάμνηση» δεν είναι μία απλή μηχανιστική διαδικασία αλλά κομμάτι μιας αρχαίας συλλογικής μνήμης. Κάθε πολιτισμός, κάθε χώρα, κάθε θρησκεία κρύβει αιώνιες αλήθειες που έρχονται από πολύ μακριά χωρίς την ανάγκη της καταγραφής. Επιβιώνουν χάρη στη γενετική μνήμη και στη δύναμη της φύσης.

Ένα από τα κεντρικά παράξενα και απίθανα γεγονότα μέσα στο κείμενο, είναι καταρχήν η ύπαρξη και μόνο των παιδιών του μεσονυκτίου. Τα θαυματοργά αυτά παιδιά που γεννήθηκαν την πρώτη ώρα της ανεξαρτησίας της Ινδίας:

«...ανάμεσα στα μεσάνυχτα και τη μία το πρωί – όχι λιγότερο από χίλια και ένα παιδιά γεννήθηκαν μέσα στα σύνορα του βρεφικού κράτους της Ινδίας. Αυτό από μόνο του δεν είναι ασυνήθιστο γεγονός (παρόλο που το νούμερο ακούγεται παράξενα λογοτεχνικό) – την εποχή εκείνη οι γεννήσεις στο δικό μας μέρος του κόσμου ήταν περισσότερες από τους θανάτους κατά εξακόσιες ογδόντα εφτά περίπου την ώρα. Αυτό που έκανε το γεγονός αξιοσημείωτο [...] ήταν η φύση των παιδιών αυτών, το καθένα από τα οποία – εξαιτίας κάποιου αλλόκοτου βιολογικού φαινομένου ή ίσως χάρη σε κάποια υπερφυσική παρέμβαση της στιγμής ή, τελικά, ίσως από απλή σύμπτωση [...] ήταν προικισμένο με χαρακτηριστικά, ταλέντα ή ικανότητες που μπορούν να περιγραφούν μόνο ως θαυματουργά.» (Ρούσντι, 2008, σ.303)

Ο Ρούσντι - αντίθετα με τον Γκαρσία που δεν προσπαθεί καν να δώσει μία λογική εξήγηση για όσα θαυμαστά και περίεργα αναφέρει - τείνει να εξηγεί και να δικαιολογεί τα παράξενα γεγονότα της αφήγησής του. Στο συγκεκριμένο απόσπασμα από τη μία είναι σαφής η αναφορά του στις «χίλιες και μία νύκτες» όταν αναφέρει τον αριθμό των παιδιών που γεννήθηκαν εκείνη την ώρα στην Ινδία, από την άλλη όμως προσπαθεί να στηρίξει τα λεγόμενα του με λογικά επιχειρήματα και στατιστικά δεδομένα. Η εξήγηση ότι οι θαυματουργές ικανότητες των παιδιών του μεσονυκτίου, θα μπορούσαν να οφείλονται σε κάποιο βιολογικό φαινόμενο δίνει και ένα τόνο διεπιστημονικότητας.

Ενδιαφέρων παρουσιάζει η περιγραφή μερικών από αυτών των ικανοτήτων των παιδιών:

«Ένα παιδί από την Κεράλα είχε την ικανότητα να μπαίνει σε καθρέφτες και να ξαναβγαίνει μέσα από οποιαδήποτε επιφάνια αντανακλούσε το φως σε ολόκληρη τη χώρα [...] και μια κοπέλα από την Γκόα μπορούσε να πολλαπλασιάζει τα ψάρια [...] ένας λυκάνθρωπος στους λόφους του Ντιλγκίρι και, στο μεγάλο καταρράκτη της οροσειράς Βίντγια ένα αγόρι που μπορούσε να μεγαλώσει ή να μικρύνει το μπόι του, όπως του έκανε κέφι [...] κοντά στη Τζάλνα, στην καρδιά του κατάξερου Ντέκαν, ανακάλυψε έναν νέο που μπορούσε να βρίσκει νερό, και στο Μπατζ-Μπατζ, έξω από την Καλκούτα ένα κορίτσι με κοφτερή γλώσσα που τα λόγια της είχαν ήδη τη δύναμη να προκαλούν σωματικές πληγές» (Ρούσντι, 2008, σ. 307)

Αυτές οι ικανότητες των παιδιών φαίνονται απίστευτες και στον ίδιο το αφηγητή, όμως είναι πεπεισμένος ότι λέει την αλήθεια και μάλιστα φτάνει στο σημείο να επιπλήξει τον δύσπιστο αναγνώστη: *«Αν υπάρχει κάποιος που η νοοτροπία του είναι τόσο μονοκόμματη, ώστε να μην του επιτρέπει να δεχτεί αυτά τα γεγονότα, έχω να πω το εξής: Έτσι ήταν. Κανένας δεν μπορεί να αποφύγει την αλήθεια.»* (Ρούσντι, 2008, σ. 305)

Σύμφωνα με το Σαλίμ τα πράγματα συνέβησαν έτσι όπως τα διηγείται και κανείς δεν μπορεί να τον πείσει για το αντίθετο. Διηγείται τη δική του αλήθεια, την αλήθεια της μνήμης του, όπως αναφέρθηκε παρά πάνω και με αυτόν τον τρόπο καταφέρνει να κάνει τον αναγνώστη πιο δεκτικό στα μαγικά γεγονότα που του παρουσιάζονται.: *«Η πραγματικότητα μπορεί να έχει μεταφορικό περιεχόμενο. Αυτό δεν την κάνει λιγότερο πραγματική.»* (Ρούσντι, 2008, σ. 310)

Ο Ρούσντι μέσα από τον εκκεντρικό αφηγητή του, θέλει να δείξει στον αναγνώστη ότι η πραγματικότητα είναι κάτι εύπλαστο και μεταβλητό, κάτι που δεν έχει δική του υπόσταση άλλα τη δανείζεται κάθε φορά μέσα από τα μάτια του ίδιου του παρατηρητή.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της αντίληψης για την πραγματικότητα είναι η σύγκρισή της με την οθόνη του κινηματογράφου:

«Η πραγματικότητα είναι θέμα προοπτικής. [...] Υποθέστε ότι βρίσκεστε σε μια μεγάλη κινηματογραφική αίθουσα και, ενώ στην αρχή κάθεστε πίσω πίσω, σιγά σιγά πλησιάζετε προς την οθόνη, μέχρι που η μύτη σας κολλάει σχεδόν πάνω της. Προοδευτικά τα πρόσωπα των ηθοποιών αναλύονται σε κόκκους που χορεύουν. Μικρές λεπτομέρειες αποκτούν τερατώδεις αναλογίες. Η ψευδαίσθηση διαλύεται – ή, μάλλον, γίνεται φανερό ότι η ίδια η ψευδαίσθηση είναι πραγματικότητα...» (Ρούσντι, 2008, σ. 258)

Όπως η μορφές στην οθόνη αλλάζουν σύμφωνα με την απόσταση που τις παρατηρούμε, έτσι και η παρατηρήσιμη πραγματικότητα του κόσμου μας αλλάζει σύμφωνα με τη θέση του παρατηρητή. Ανάλογα δηλαδή με τις γνώσεις του, τα σημεία αναφοράς του, τις αισθήσεις του, το πολιτιστικό του υπόβαθρο και πολλά άλλα χαρακτηριστικά, ο παρατηρητής δημιουργεί ένα είδος καθαρά προσωπικής εικονικής πραγματικότητας, που κάλλιστα θα

μπορούσε να εμπερικλείει και τα παιδιά του μεσονυκτίου με τις απίστευτες και μαγικές ικανότητές τους

Σε κάποιο σημείο της αφήγησης, ο Σαλίμ υποστηρίζει ότι ο μελαψός Ινδός πατέρας του, άρχισε κάτω από μυστηριώδεις και ανεξήγητες συνθήκες να ασπρίζει. Κανένας γιατρός που επισκέφτηκε δεν μπόρεσε να δώσει κάποια εξήγηση σε αυτό το φαινόμενο, μέχρι που έγινε τελείως λευκός. Η Μαίρη Περέιρα, η παραμάννα, έχει τη δικιά της εξήγηση: «*Το αίμα αυτού του ανθρώπου είναι κρύο. Έτσι τώρα το δέρμα του έπιασε πάγο, άσπρο πάγο όπως στα ψυγεία.*» (Ρούσντι, 2008, σ. 278). Ο Ρούσντι κάνοντας ένα καυστικό σχόλιο για τους Ινδούς επιχειρηματίες και για τη ζημιά που προκάλεσε η αγγλική αποικιοκρατία στην οικονομία της χώρας, βάζει τον Σαλίμ να σχολιάσει:

«...κατά τη διάρκεια των τηλεπαθητικών ταξιδιών μου, ανακάλυψα κάτι μάλλον αλλόκοτο: τα πρώτα εννέα χρόνια μετά την Ανεξαρτησία, μια παρόμοια αλλοίωση του χρώματος του δέρματος εμφανίστηκε σ' ένα μεγάλο μέρος της εμπορικής κοινότητας του έθνους. [...] Οι επιχειρηματίες της Ινδίας είχαν αρχίσει να ασπρίζουν.» (Ρούσντι, 2008, σ. 278)

Με την ειρωνική αυτή παρατήρηση, ο Ρούσντι θέλει να πει πως τα πρώτα χρόνια της ανεξαρτησίας τη θέση των λευκών εκμεταλλευτών πήραν οι Ινδοί επιχειρηματίες. Η παρατήρησή του αυτή δεν γίνεται όμως καθόλου μόνο σε μια μεταφορική βάση, αλλά υποστηρίζει σθεναρά πως αυτοί οι επιχειρηματίες όντως υπέστησαν αυτές τις περίεργες αλλοιώσεις στο χρώμα της επιδερμίδας τους.

Σε άλλο σημείο της αφήγησης συναντάμε ένα παρόμοιο περιστατικό όπου ο Σαλίμ μιλά για την ενοχή της μητέρας του, όταν αυτή έβλεπε ερωτικά έναν άλλον άντρα. Εδώ βλέπουμε ένα σχήμα του λόγου («ομίχλη από ενοχές») να μετατρέπεται σε ένα πραγματικό γεγονός:

«Τώρα που το σκέφτομαι, μου φαίνεται πως μια ομίχλη από ενοχές είχε αρχίσει να σχηματίζεται γύρω από το κεφάλι της – το μελαψό δέρμα της εξέπεμπε ένα μαύρο σύννεφο που αιωρούνταν μπροστά στα μάτια της. (Η Πάντμα θα το πίστευε. Η Πάντμα θα καταλάβαινε τι εννοώ!) Και καθώς οι ενοχές της φούντωναν, η ομίχλη πύκνωνε – ναι, γιατί όχι; - υπήρχαν μέρες που σχεδόν δεν έβλεπες το κεφάλι της πάνω από το λαιμό της!...» (Ρούσντι, 2008, σ. 247)

Σε αυτό το κομμάτι ο Σαλίμ εκμεταλλεύεται με αριστοτεχνικό τρόπο την υποτιθέμενη απουσία της Πάτμα. για να γίνει περισσότερο πιστευτός.

Πολλές φορές στο κείμενο βλέπουμε το Ρούσντι να εγκαταλείπει την προσπάθεια να πείσει τον αναγνώστη και να δικαιολογήσει τα γεγονότα με σοβαροφανή επιχειρήματα. Σαν γνώστης της τέχνης του μαγικού ρεαλισμού θα αφήσει την ιστορία να κυλήσει χωρίς να τραβήξει την προσοχή. Όλα συμβαίνουν με μια φυσικότητα και κάθε σχόλιο ή προσπάθεια επεξήγησης είναι περιττή. Αυτή την τεχνική εφαρμόζει για παράδειγμα, όταν παρουσιάζει τις εκπληκτικές ικανότητες της αδερφής του Σαλίμ, της επονομαζόμενης «μπρούτζινη μαϊμού». Χαρακτηριστικό σε αυτό το σημείο είναι και το γεγονός ότι είναι απόλυτα φυσικό να γνωρίζει όλος ο περίγυρος για τα υπερφυσικά χαρίσματά της:

«...όπως ήξεραν όλοι οι υπηρέτες και τα παιδιά στο κτήμα Μέθγουολντ, είχε το χάρισμα να μιλάει σε πουλιά και γάτες. [...] Από τα πουλιά έμαθε πως να τραγουδάει. Από τις γάτες διδαχτικέ μια μορφή επικίνδυνης ανεξαρτησίας.» (Ρούσντι, 2008, σ. 237)

Ο Ρούσντι, κάνει εκτεταμένη χρήση της υπερβολής στο μυθιστόρημά του. Αυτό αποδίδει ένα κωμικοτραγικό εφέ στην αφήγηση και ταυτόχρονα παραπέμπει και στον ινδικό κινηματογράφο, που είναι γνωστός για τις υπερβολές του. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η περιγραφή του χάους που επικράτησε στην κινηματογραφική αίθουσα, όταν διακόπηκε η ταινία για να ανακοινωθούν τα νέα της δολοφονίας του Μαχάτμα Γκάντι:

«Το κοινό άρχισε να ουρλιάζει πριν ακόμα ολοκληρώσει ο γενειοφόρος. Το φαρμάκι των λέξεών του χύθηκε στις φλέβες των θεατών – μεγάλοι άντρες κυλιούνταν κάτω κρατώντας τις κοιλιές τους, όχι από τα γέλια αλλά από τα κλάματα, και φωνάζοντας *Χάι Ραμ! Χάι Ράμ!* Γυναίκες τραβούσαν τα μαλλιά τους – τα πιο ωραία χτενίσματα της πόλης κατέρρεαν γύρω από τα αυτιά των δηλητηριασμένων κυρίων. Αστέρες του κινηματογράφου τσίριζαν σαν κυράτσες, και στην ατμόσφαιρα πλανιόταν μια τρομερή απειλή.» (Ρούσντι, 2008, σ. 225)

Μέσα από αυτήν την κωμική σκηνή που προκλήθηκε από το τραγικό γεγονός της δολοφονίας του Γκάντι, ο Ρούσντι θέλει εν μέρη να σχολιάσει την υπερβολική και θεατρική αντίδραση που παρατηρείται πολλές φορές στο λαό του και στη χώρα του.

Το μυθιστόρημα του Ρούσντι «Τα παιδιά του μεσονυκτίου» εκτός από τον μαγικό ρεαλισμό ταξινομείται και σε άλλες λογοτεχνικές κατηγορίες όπως τη μεταμοντέρνα και τη μετααποικιοκρατική λογοτεχνία. Το έργο του συγκρίνεται συχνά με το «Το τενεκεδένιο ταμπούρλο» του Γκίντερ Γκράς και το «Εκατό χρόνια μοναξιά» του Γκαρσία Μάρκες και είναι ολοφάνερο ότι έχει επηρεαστεί από αυτά. Εξίσου σημαντική με την αριστοτεχνική συγχώνευση μυθικών και φανταστικών στοιχείων στην αφήγησή του, είναι μοναδική ινδική προοπτική του Ρούσντι στην γλώσσα καθώς και η έμπνευση που αντλεί από την αρχαία και σύγχρονη ινδική κουλτούρα. Με την απόλυτη ζωντάνια και την εκτεταμένη γκάμα των πολιτιστικών πηγών, καθώς και την απόπειρα να συμπεριλάβει όλο το φάσμα της ινδικής πολιτιστικής ταυτότητας και σύγχρονης ιστορίας, το έργο «Τα παιδιά του μεσονυκτίου» αποτελεί ίσως την πιο ολοκληρωμένη λογοτεχνική απεικόνιση της τεράστιας αυτής χώρας, που θα μπορούσε να προσφέρει ένα μυθιστόρημα.

4. ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Μπουλγκάκοφ, Μιχαήλ. (2007). *Ο μαιτρ και η Μαργαρίτα*. (Τ. Καραγεώργη & Γ. Γιαννακόπουλος, μετ.). Αθήνα: Λαμπράκη. (Το πρωτότυπο δημοσιεύτηκε το 1966).

Αστούριας, Μιγκέλ Άνχελ. (1989). *Άνθρωποι από καλαμπόκι*. (Σ. Παπαδάκη & Κ. Σταθάτου, μετ.). Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή. (Το πρωτότυπο δημοσιεύτηκε το 1949).

Αλιέντε, Ιζαμπέλ. (1989). *Ιστορίες της Εύα Λούνα*. (Κ. Σωτηριάδου – Μπαράχας, μετ.). Αθήνα: Ωκεανίδα. (Το πρωτότυπο δημοσιεύτηκε το 1989).

Αλιέντε, Ιζαμπέλ. (1999). *Του έρωτα και της σκιάς*. (Μ. Μ. Ρούσσου, μετ.). Αθήνα: Ωκεανίδα. (Το πρωτότυπο δημοσιεύτηκε το 1985).

Αμπάρο Εσκαντόν, Μαρία. (1999). *Το εικονοστάσι της Εσπεράντσα*. (Π. Μοσχοπούλου, μετ.). Αθήνα: Ωκεανίδα. (Το πρωτότυπο δημοσιεύτηκε το 1999).

Καρπεντιέρ, Αλέχο. (2000). *Τα χαμένα βήματα*. (Μ. Παναγιωτίδου, μετ.). Αθήνα: Εξάντας. (Το πρωτότυπο δημοσιεύτηκε το 1953).

Κορτάσαρ, Χούλιο. (1988). *Το κουτσό*. (Κ. Κουντούρης, μετ.). Αθήνα: Εξάντας. (Το πρωτότυπο δημοσιεύτηκε το 1963).

Μάρκες, Γκαμπριέλ Γκαρσία. (1993). *Δώδεκα διηγήματα περιπλανώμενα*. (Κ. Σωτηριάδου – Μπαράχας, μετ.). Αθήνα: Λιβάνη. (Το πρωτότυπο δημοσιεύτηκε το 1993).

Μάρκες, Γκαμπριέλ Γκαρσία. (1983). *Η αφήγηση ενός ναυαγού*. (Α. Τσακνιά, μετ.). Αθήνα: Νεφέλη. (Το πρωτότυπο δημοσιεύτηκε το 1970).

- Μάρκες, Γκαμπριέλ Γκαρσία. (1982). *Η κηδεία της Μεγάλης Μάμα*. (Σ. Τσακνιάς & Κ. Σωτηριάδου, μετ.). Αθήνα: Νεφέλη. (Το πρωτότυπο δημοσιεύτηκε το 1962).
- Μάρκες, Γκαμπριέλ Γκαρσία. (1986). *Ο έρωτας στα χρόνια της χολέρας*. (Κ. Σωτηριάδου – Μπαράχας, μετ.). Αθήνα: Λιβάνη. (Το πρωτότυπο δημοσιεύτηκε το 1985).
- Μάρκες, Γκαμπριέλ Γκαρσία. (1982). *Το χρονικό ενός προαναγγελέντος θανάτου*. (Κ. Σωτηριάδου – Μπαράχας, μετ.). Αθήνα: Λιβάνη. (Το πρωτότυπο δημοσιεύτηκε το 1981).
- Μόρισον, Τόνι. (1989). *Αγαπημένη*. (Ε. Καλλιφατίδη, μετ.). Αθήνα: Νεφέλη. (Το πρωτότυπο δημοσιεύτηκε το 1987).
- Μόρισον, Τόνι. (2005). *Το τραγούδι του Σόλομον*. (Α. Δημητριάδου, μετ.). Αθήνα: Οδυσσεάς. (Το πρωτότυπο δημοσιεύτηκε το 1977).
- Μόρισον, Τόνι. (1997). *Sula*. (Κ. Σχινά, μετ.). Αθήνα: Νεφέλη. (Το πρωτότυπο δημοσιεύτηκε το 1974).
- Μουρακάμι, Χαρούκι. (2005). *Το κουρδιστό πουλί*. (Λ. Καρατζάς, μετ.). Αθήνα: Ωκεανίδα. (Το πρωτότυπο δημοσιεύτηκε το 1992).
- Ρούσντι, Σαλμάν. (2003). *Σατανικοί σίχοι*. (Γ. Ι. Μπαμπασάκης, μετ.). Αθήνα: Ψυχογιός. (Το πρωτότυπο δημοσιεύτηκε το 1988).
- Σαραμάγκο, Ζοζέ. (2000). *Η πέτρινη σχεδία*. (Α. Ψυλλιά, μετ.). Αθήνα: Καστανιώτη. (Το πρωτότυπο δημοσιεύτηκε το 1986).

Σαραμάγκο, Ζοζέ. (1993). *Η χρονιά που πέθανε ο Ρικάρντο Ρέις*. (Α. Σπυράκου, μετ.). Αθήνα: Αλεξάνδρεια. (Το πρωτότυπο δημοσιεύτηκε το 1986).

Σέρδα, Μάρθα. (1998). *Η σενιόρα Ροδρίγκες και άλλοι κόσμοι*. (Κ. Ρούφου, μετ.). Αθήνα: Παπαδόπουλος. (Το πρωτότυπο δημοσιεύτηκε το 1990).

Τόμας, Ντ. Μ. (1984). *Το λευκό ξενοδοχείο*. (Σ. Μπρίνος, μετ.). Αθήνα: Γράμματα. (Το πρωτότυπο δημοσιεύτηκε το 1981).

Φουέντες, Κάρλος. (1997). *Αύρα*. (Χ. Κόμη – Καλλίνικου, μετ.). Αθήνα: Θεμέλιο. (Το πρωτότυπο δημοσιεύτηκε το 1962).

Φουέντες, Κάρλος. (1998). *Μακρινές συγγένειες*. (Χ. Κόμη – Καλλίνικου, μετ.). Αθήνα: Θεμέλιο. (Το πρωτότυπο δημοσιεύτηκε το 1980).

5. ΕΠΙΛΟΓΟΣ – ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Βλέπουμε λοιπόν, ότι ο όρος «μαγικός ρεαλισμός» εκφράζει μια σειρά από έργα διαφορετικών συγγραφέων τα οποία παρουσιάζουν πολλά κοινά σημεία, έτσι ώστε τελικά να μπορεί να χαρακτηριστεί ως ένα ξεχωριστό λογοτεχνικό είδος της αφηγηματικής πεζογραφίας. Τα μαγικά στοιχεία που περιέχει συμπληρώνουν την ορθολογική, εμπειρικά κατοχυρωμένη πραγματικότητα και την ολοκληρώνει. Η μαγεία δεν ταυτίζεται απαραίτητα με το φανταστικό, πολύ περισσότερο αναφέρεται στο αναπάντεχο και το ανεξήγητο. Δεν πρέπει να ξεχνούμε ότι κάθε άνθρωπος αντιλαμβάνεται διαφορετικά την πραγματικότητα. Το ερώτημα εάν υπάρχει αντικειμενική πραγματικότητα ή εάν η πραγματικότητα μπορεί να γίνει αντιληπτή μόνο υποκειμενικά, δεν το έχει ακόμη απαντήσει η επιστήμη, αφήνοντας έτσι μεγαλύτερο χώρο στη δημιουργική σκέψη να αναπτυχθεί.

Σε τελική ανάλυση, ο μαγικός ρεαλισμός είναι, περισσότερο από οτιδήποτε άλλο, μια «στάση» απέναντι στην πραγματικότητα. Στο μαγικό ρεαλισμό, ο συγγραφέας προσπαθεί να προβάλει την πραγματικότητα κάτω από ένα διαφορετικό πρίσμα και να ανακαλύψει το μυστήριο που κρύβεται πίσω από τα πράγματα, τη ζωή και τις ανθρώπινες πράξεις. Προσπαθεί να αποκωδικοποιήσει τις ιδιαιτερότητες κάθε τόπου, χώρας και λαού. Συμπεριλαμβάνει στοιχεία της παράδοσης, χρησιμοποιεί προκαταλήψεις, μύθους και θρύλους προγενέστερων πολιτισμών. Στα περισσότερα έργα μαγικού ρεαλισμού βλέπουμε μια έντονη διάθεση για κριτική στη λογική και την πρόοδο του δυτικού πολιτισμού, καθώς και μια τάση για διερεύνηση της εθνικής και πολιτισμικής ταυτότητας. Ο μαγικός ρεαλιστής, χρησιμοποιώντας διάφορες αφηγηματικές τεχνικές όπως το συνδυασμό διαφορετικών λογοτεχνικών μορφών, το στοιχείο της υπερβολής, τις λεπτομερείς περιγραφές και την παραστατική γλώσσα, καταφέρνει να συνδυάσει αρμονικά το φανταστικό με το ρεαλιστικό δίνοντας έτσι στην αφήγηση μια εγκυρότητα που απουσιάζει από τη φανταστική λογοτεχνία. Η ουσία του μαγικού ρεαλισμού δεν βρίσκεται στη δημιουργία φανταστικών κόσμων, ούτε στην απλή αντιγραφή της αντιλαμβανόμενης πραγματικότητας, αλλά στην διερεύνηση της μαγείας των σχέσεων μεταξύ του ανθρώπου και των καταστάσεων.

Όπως αναφέρει και ο κριτικός Ρόμπερτ Σκόλς: *«Η πραγματικότητα είναι υπερβολικά φευγαλέα για να μπορέσει να την περιγράψει ο ρεαλισμός. Δεν μπορεί να αποδοθεί ευθέως. Αλλά μόνο μέσα από την επινόηση και τη μυθοπλασία μας δίνεται η ευκαιρία να ανοίξουμε ένα δρόμο προς την πραγματικότητα που να φτάνει όσο κοντά της μπορεί να φτάσει η ανθρώπινη ευφυΐα.»* (Simpkins, 1995)²⁴

²⁴Μετάφραση στα ελληνικά από τη συγγραφέα της εργασίας.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Carpentier, Alejo. (1995). The marvelous real in America. In L. P. Zamora & W. B. Faris (eds.), *Magical realism: Theory, history, community* (pp. 75-88). London: Duke University Press.
- Chanady, Amaryll. (1985). *Magical Realism and the Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomies*. New York: Garland.
- Chanady, Amaryll. (1995). The territorialization of the imaginary in Latin America: Self-affirmation and resistance to metropolitan paradigms. In L. P. Zamora & W. B. Faris (eds.), *Magical realism: Theory, history, community* (pp. 125-141). London: Duke University Press.
- Daniel, Lee A. (1982). Realismo magico: True realism with a pinch of magic. *The South Central Bulletin*, 42 (2), 129-130.
- Faris, W. B. (1995). Scheherazade's children: Magic realism and postmodern fiction. In L. P. Zamora & W. B. Faris (eds.), *Magical realism: Theory, history, community* (pp. 163-190). London: Duke University Press.
- Flores, Angel. (1955). Magical Realism in Spanish American Fiction. *Hispania*, 48 (2), 187-192.
- Foreman, Gabrielle P. (1955). Past-on stories: History and the magically real, morrison and Allende on call. In L. P. Zamora and W. B. Faris (ed.), *Magical realism: Theory, history, community* (pp. 285-304). London: Duke University Press.
- Hegerfeldt, Anne. (2002). Contentious contributions: Magical realism goes British. *Janus Head*, 5 (2), 62-86.
- Leal, Luis. (1995). Magical realism in Spanish American Literature. In L. P. Zamora and W. B. Faris (eds.), *Magical realism: Theory, history, community* (pp. 119-124). London: Duke University Press.

- McMurray, George R. (1983). *Gabriel Garcia Marquez*. New York: Frederick Ungar.
- Merivale, Patricia. (1995). Saleem fathered by Oskar: Midnight's children, magic realism, and the tin drum. In L. P. Zamora & W. B. Faris (eds.), *Magical Realism: Theory, History, Community* (pp. 329-342). London: Duke University Press.
- Minta, Stephen. (1987). *Gabriel Garcia Marquez writer of Colombia*. London: Jonathan Cape.
- Roh, Franz. (1995). Magical realism: Post expressionism. In L. P. Zamora and W. B. Faris *Magical realism: Theory, history, community*. Ed. L.P. Zamora and W.B. Faris. London: Duke University Press.
- Sandru, Cristina. (2004). A poetics of the liminal: Magical realism and its horizons of escape. *American, British and Canadian Studies*, 5, 145-164.
- Strausfeld, Michi. (1989). *Lateinamerikanische Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Scheffel, Michael.(1990). *Die Geschichte eines Begriffes und ein Versuch seiner Bestimmung*. Tübingen: Stauffenburg.
- Simpkins, Scott. (1988). Magical strategies: The supplement of realism. *Twentieth-Century Literature*, 34 (2), 140-154.
- Slemon, Stephen. (1995). Magic Realism as Postcolonial Discourse. In L. P. Zamora & W. B. Faris (eds.), *Magical Realism: Theory, History, Community* (pp. 407-422). London: Duke University Press.
- Thiem, Jon. (1955). The textualization of the reader in magical realist fiction. In L. P. Zamora & W. B. Faris (eds.), *Magical realism: Theory, history, community* (pp. 235-244). London: Duke University Press.

- Warnes, Christopher. (2005). Naturalizing the supernatural: Faith, irreverence and magical realism. *Literature Compass*, 2, 1-16.
- Wilson, Rawdon. (1995). The metamorphoses of fictional space: Magical realism. In L. P. Zamora and W. B. Faris (eds.), *Magical realism: Theory, history, community* (pp. 209-228). London: Duke University Press.
- Wood, Michael. (2002). In reality. *Janus Head*, 5 (2), 9-14.
- Zamora, L. P. (2002). The visualizing capacity of magical realism: Objects and expression in the work of Jorge Luis Borges. *Janus Head*, 5 (2), 22-37.
- Zamora, L. P. & W. B. Faris. (eds.). (1995). *Magical realism: Theory, history, community*. London: Duke University Press.
- Αλιέντε, Ιζαμπέλ. (1999). *Το σπίτι των πνευμάτων*. (Κ. Σωτηριάδου, μετ.). Αθήνα: Ωκεανίδα. (Το πρωτότυπο δημοσιεύτηκε το 1982).
- Εσκιβέλ, Λάουρα. (1993). *Σαν νερό για ζεστή σοκολάτα*. (Κ. Σωτηριάδου, μετ.). Αθήνα: Ωκεανίδα. (Το πρωτότυπο δημοσιεύτηκε το 1987).
- Μάρκες, Γκαμπριέλ Γκαρσία. (1983). *Εκατό χρόνια μοναξιά*. (Κ. Σωτηριάδου-Μπαράχας, μετ.). Αθήνα: Λιβάνη. (Το πρωτότυπο δημοσιεύτηκε το 1967).
- Ρούσντι, Σαλμάν. (2001). *Τα παιδιά του μεσονυκτίου*. (Ρ. Χατχούτ, μετ.). Αθήνα: Ψυχογιός. (Το πρωτότυπο δημοσιεύτηκε το 1981).