

LA NUEVA NOVELA LATINOAMERICANA

ES INDISCUTIBLE el auge de la nueva novela latinoamericana. Celebrado por lectores y editores; transformado en slogan publicitario en varios continentes; consagrado hasta por las publicaciones periódicas de mayor tiraje, este auge se apoya en una producción variada y numerosa que, si bien tiene centros de mayor concentración y calidad tales como México, Cuba, Brasil y Argentina, se manifiesta con similar empuje en casi todo el ámbito latinoamericano. Detrás de la alharaca publicitaria (que ha molestado a gente valiosa) hay una realidad muy sólida. Hoy, América Latina puede ofrecer la obra de por lo menos tres o cuatro generaciones de novelistas que continúan certificando la incesante renovación de un género. ¿De qué otra literatura se puede decir lo mismo?

La audacia de muchos de estos novelistas, el carácter rabiosamente experimental de algunas de sus producciones, la evidente juventud de los más recientes, no deben hacer olvidar que este movimiento tiene sus raíces en el pasado inmediato, y que lejos de ser el resultado de un azar, una creación sin antecedentes conocidos, es por el contrario el resultado de un desarrollo del género narrativo motivado por factores que ya han sido estudiados muy concienzudamente por sociólogos, por economistas, por historiadores de la cultura.

Por eso, para evitar el natural robinsonismo de quien parece estar elogiando sólo lo nuevo, se debe empezar por un planteo que muestre las raíces, el entronque de este nuevo movimiento con una tradición viva en las letras latinoamericanas de este siglo. Para ello, conviene remontar ligeramente la corriente del tiempo y examinar qué ocurría en América Latina hacia 1940. La fecha no es casual. Entonces ha terminado la guerra civil española con el triunfo del General Franco y ha comenzado la segunda guerra mundial con el triunfo del canciller Hitler.

Si la guerra civil española habrá de orientar hacia América Latina y en particular hacia México y Argentina algunos de los más notables intelectuales de la península, la segunda guerra mundial habrá de interrumpir o dificultar por lo menos la corriente de libros y revistas que servía para alimentar en estas tierras de América la nostalgia de una civilización más refinada. Tanto el aporte español como la ausencia europea coinciden en estimular aquí la fundación de editoriales y de revistas, de institutos de alta cultura, de bibliotecas y museos. Pero, so-

bre todo, contribuyen a fomentar la profesionalización del escritor latinoamericano.

Ese año de 1940 habrá de marcar el comienzo de un desarrollo que en un par de décadas transforma radicalmente la cultura latinoamericana en cada uno de los países del vasto continente. Poco a poco se va formando un público lector que si bien al comienzo es sólo una *élite* con el correr de los años engendra su propia sucesión. Puede hablarse, por eso mismo, de una segunda y hasta una tercera generación de lectores. Los de la primera generación están más atentos a la obra extranjera que a la nacional, prolongan viejas servidumbres que no son sólo españolas sino también, y a veces principalmente, francesas. Pero ya la segunda generación de lectores empieza a indagar por lo nacional. La tercera, la de hoy, ya no tiene casi tiempo o paciencia para lo que no sea latinoamericano.

Pero no nos apresuremos. Si el aporte de los emigrados españoles, unido el cierre de las fuentes europeas, modifica profundamente la situación cultural, esa modificación no sería posible sin la explosión demográfica que en un par de décadas aumenta notablemente la población de las capitales por afluencia de gente de todas partes del país y que engrosa también relativamente el número de quienes ahora acceden a la educación secundaria. Esa segunda generación de lectores y aún más la tercera son producto de esa explosión y la representan en su nivel más exigente.

Al mismo tiempo, un crecimiento de la conciencia nacional —que había tenido sus manifestaciones más notables en México después de la revolución, para poner un ejemplo conocido— estimula la obra de ensayistas que se vuelcan cada vez con más ahínco en una doble indagación: del ser de cada país y del ser latinoamericano. Esta indagación poco a poco emerge del purgatorio de las buenas intenciones internacionales para convertirse en materia viva, polémica, desgarrada. La segunda generación de lectores se apodera de ese ensayismo de indagación nacional en busca de una identidad que las grandes potencias coloniales le habían negado o que sólo habían aceptado si asumía las formas y las modas impuestas por la metrópoli. Para la tercera generación de lectores ya la búsqueda de la identidad no es un problema sino una necesidad y una costumbre.

Todo esto —el aporte de la diáspora española, la incomunicación con Europa, y en menor medida con unos Estados Unidos concentrados en el esfuerzo bélico, la explosión demográfica y el crecimiento delirante de las grandes ciudades, la creación de editoriales y de dos y hasta tres generaciones de lectores—, todo esto es agua para el molino de la

novela latinoamericana. Porque la novela (como el teatro) es un género que necesita la concentración urbana, las grandes minorías de lectores, una buena circulación del libro. El auge de la novela en Europa coincide con el ascenso de la burguesía. En nuestra América, aunque hay novelas ya desde la Colonia y algunos grandes novelistas asoman en pleno siglo XIX, no se puede decir que haya realmente novela (es decir: un género completo, con autores de muchos niveles y una producción sostenida) hasta este siglo. Pero sólo hay novela, en el sentido más profesional de la palabra, a partir de ese 1940 que se ha elegido como fecha simbólica y que no debe tomarse demasiado al pie de la cifra.

Cuando el novelista de 1940 y tantos se pone a escribir ya tiene en las manos, no sólo la inmediata tradición de una novela latinoamericana de la tierra y algunos ejemplos aislados de novela urbana (para exhumar esas viejas y erróneas categorías). Tiene algo mucho más importante: tiene, en traducción y a veces en recreación por obra de escritores de la talla de Borges, algunos de los textos capitales de la novela europea y norteamericana de este siglo. Si hay que evitar el robinsonismo de creer que los nuevos novelistas no tienen antecedentes latinoamericanos, tampoco hay que caer en el otro robinsonismo de olvidar que la nueva novela latinoamericana ha ido a la escuela de Joyce, de Kafka, de Faulkner, de Sartre, para no citar sino unos pocos maestros. Todo lo que estos narradores extranjeros de las cuatro primeras décadas del siglo habían creado, habrá de ser aprovechado por quienes empiezan a escribir y publicar después de 1940. Hay una riquísima cantera para la novela y al alcance de todos. Casi sin premeditación, de un extremo a otro de América Latina, esos autores son leídos y releídos, traducidos y anotados, imitados y hasta plagiados. De ahí arrancará un impulso literario perdurable.

Pero los escritores de la nueva novela no sólo leerán a Kafka o a Faulkner. Imperfectamente, con enorme trabajo, a duras penas en muchos casos, habrán de conseguir los libros de todo un continente y empezarán, poco a poco, a conocerse de un extremo a otro. Ese proceso, muy lento al comienzo, se ha ido acelerando hasta un punto que hoy se puede hablar ya de un lenguaje internacional de la novela latinoamericana. Profundos vínculos (y no sólo las asociaciones más o menos mafiosas) acercan hoy en día a los más conocidos narradores. Se completa así, en el contacto de los libros y de las creaciones, un proceso que había tenido comienzo y primer origen hacia 1940: un proceso que se alimenta por igual del estímulo (negativo y positivo) del extranjero y de un enraizarse en la realidad, en la conciencia, en la misión de

América Latina. El resultado es la nueva novela y su lenguaje de fuego que hoy corre de extremo a extremo de nuestro mundo hispánico.

Un lenguaje y cuatro promociones

Como la idea de un lenguaje de la nueva novela me parece de primera importancia, voy a insistir un poco más en este aspecto. Cuando hablo de un lenguaje no me refiero exclusivamente al uso de ciertas formas del lenguaje. En literatura, lenguaje no es sinónimo de sistema general de la lengua, sino (más bien) sinónimo de habla de un determinado escritor o de un determinado género. El lenguaje de la novela latinoamericana está hecho sobre todo de una visión muy honda de la realidad circundante, visión que debe aportar fundamentales a la obra de los ensayistas y de los poetas. ¿Cómo no reconocer la huella ardiente de Ezequiel Martínez Estrada en toda esa generación parricida que asoma en la Argentina hacia 1950 y tantos? ¿Cómo no advertir el estilo y hasta las palabras de Octavio Paz en tantos pasajes clave de las novelas de Carlos Fuentes? ¿Cómo no reconocer a Neruda y a Borges en las novelas de quienes han empezado a leer con las *Residencias* o a descifrar la realidad con *Ficciones*? En ese aprovechamiento de la obra de ensayistas y poetas para la creación de un lenguaje narrativo, la novela latinoamericana ha demostrado su madurez. Porque si bien la retórica quiere que los géneros se mantengan puros e incontaminados, la creación misma no tiene esos escrúpulos y toma su bien donde lo halla. Gracias a ese fondo común que es la obra de los grandes escritores latinoamericanos, la nueva novela se convierte no sólo en el instrumento poético más completo para la exploración de la realidad, sino en el medio más rico para transmitir esa otra realidad paralela: la del lenguaje.

Y ahora se puede mirar un poco, panorámicamente, la fábrica de esta nueva novela latinoamericana.

Lo que primero llama la atención es la coexistencia en un mismo espacio literario de por lo menos cuatro generaciones de narradores: cuatro generaciones que sería fácil separar y aislar en compartimentos estancos, pero que en el proceso real de la creación literaria aparecen repartiéndose un mismo mundo, disputándose fragmentos succulentos de la misma realidad, explorando avenidas inéditas del lenguaje, o trasvándose experiencias, técnicas, secretos del oficio, misterios.

No es difícil agrupar esas cuatro promociones por el método generacional que ha tenido en lengua castellana expositores tan ilustres como Ortega y Gasset y su discípulo Julián Marías. Pero aquí me interesa subrayar menos la categoría retórica de "generación" que la reali-

dad pragmática de esos cuatro grupos en servicio activo. Las series generacionales son un lecho de Procusto y siempre se corre el peligro, si no son manipuladas con gran sutileza, de establecer la apariencia de un proceso muy ordenado y hasta rígido que separa la literatura en armoniosos períodos y provoca sinópticos cuadros sinópticos. Esas varias generaciones que se suelen enfrentar en los manuales desde los extremos de un vacío, comparten en la mera realidad un mismo espacio y un mismo tiempo, se comunican más de lo que se piensa, influyen muchas veces unas sobre otras, remontando la corriente del tiempo.

Por otra parte, pertenecer a la misma generación no es garantía de unidad de visión o de lenguaje. ¿Cómo no advertir, por ejemplo, que si bien el peruano *Ciro Alegría* y el uruguayo *Juan Carlos Onetti* han nacido en el mismo año de 1909, el primero es un epígono de los grandes novelistas de la tierra (epígono pronto superado por un narrador de la generación inmediata como es *José María Arguedas*), en tanto que el segundo es un adelantado de los novelistas de la experimentación narrativa que concentran la mirada sobre todo en la alienación del hombre ciudadano? Esto ahora parece obvio y lo ve hasta un niño. Pero en 1941 *Alegría* y *Onetti* compitieron por un mismo premio en un concurso internacional y nadie ignora quién ganó.

Me parece mejor, por eso mismo, hablar de grupos más que de generaciones. O si hablo de generaciones que se entienda que no son compartimentos estancos y que muchos de los más originales creadores de la nueva novela latinoamericana escapan más que pertenecen a su generación respectiva. Con estas advertencias, veamos qué dice el cuadro generacional.

Ruptura con la tradición

Hacia 1940, la novela latinoamericana estaba representada por escritores que constituyen, sin duda alguna, una gran constelación: *Horacio Quiroga* y *Benito Lynch* y *Ricardo Güiraldes* en el Río de la Plata, tenían sus equivalentes en *Mariano Azuela* y *Martín Luis Guzmán* en México, *José Eustasio Rivera* en Colombia, *Rómulo Gallegos* en Venezuela, *Graciliano Ramos* en el Brasil. Hay allí una tradición válida de la novela de la tierra o del hombre campesino, una crónica de su rebeldía o sumisiones, una exploración profunda de los vínculos de ese hombre con la naturaleza avasalladora, la elaboración de mitos centrales de un continente que ellos aún veían en su desmesura romántica. Aun los más sobrios (pienso en los mexicanos, en *Graciliano Ramos*, en el mismo *Quiroga*) no escapaban a una categorización heroica, a una visión

arquetípica que convertía algunas de sus novelas, y sobre todo *La vorágine*, *Doña Bárbara*, *Don Segundo Sombra*, más en *romances* que en novelas; es decir: en libros cuyo realismo está de tal modo deformado por la concepción mitológica que escapan a la categoría de testimonio o documento que querían tener.

Es precisamente contra estos maestros que se levantarán las generaciones que empiezan a publicar sus narraciones más importantes a partir de 1940. Una primera promoción estaría representada, entre otros, por escritores como Miguel Ángel Asturias, Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Agustín Yáñez y Leopoldo Marechal. Ellos, y sus pares que no puedo mencionar aquí para no caer en el catálogo, son los grandes renovadores del género narrativo en este siglo. Conviene aclarar que incluyo a Borges ahora, aunque no se me escapa que no ha escrito ninguna novela (salvo una, policial, con Adolfo Bioy Casares y bajo la doble garantía del seudónimo y de una edición no venal de 300 ejemplares); pero me parece imposible toda consideración seria del género en América Latina sin un estudio de su obra de cuentista verdaderamente revolucionario.

En los libros de estos escritores se efectúa una operación crítica de la mayor importancia. Volcando su mirada sobre esa literatura mítica y de apasionado testimonio que constituye lo mejor de la obra de Gállegos, Rivera y compañía, tanto Borges como Marechal, como Carpentier, Asturias y Yáñez, intentan señalar lo que esa realidad novelesca tenía de retórica absoleta. Al mismo tiempo que la critican, y hasta la niegan en muchos casos, buscan otras salidas. No es casual que la obra de ellos esté fuertemente influida por las corrientes de vanguardia que en Europa permitieron liquidar la herencia del naturalismo. Si en los años de su formación, Borges pasa en Ginebra por la experiencia del expresionismo alemán y por la lectura de Joyce y de Kafka, para desembocar en España en el ultraísmo y en la lectura de Ramón Gómez de la Serna (ese gran escritor olvidado), tanto Carpentier, como Yáñez, Asturias y Marechal recorren a distintos niveles pero con igual apetencia el deslumbrante superrealismo francés.

La narración latinoamericana sale de manos de estos fundadores hondamente transformada en sus apariencias, pero también en sus esencias. Porque ellos son, sobre todo, renovadores de una visión de América y de un concepto del lenguaje americano. Esto que no se suele advertir en la obra de Borges (al que todavía se le cuelga el sanbenito de cosmopolita sin reconocer que sólo alguien nacido en una tierra de inmigrantes y educado en las varias lenguas vigentes en Buenos Aires puede darse el lujo de ser cosmopolita; pero pasemos); esto que se suele

negar en la obra de Borges, tan importante para definir una cosmovisión del porteñismo, resulta, es claro, evidente si se considera la obra de Asturias, toda ella empapada del lenguaje y de la imaginería del pueblo maya, a la vez que ardiente de rebelión antimperialista; resulta también clarísimo en el caso de Agustín Yáñez que enseña a México a ver sus propias caras y, sobre todo, sus seculares máscaras; y resulta indiscutidísimo en el caso de Leopoldo Marechal, creador voluntario de una novela "argentina"; y resulta archiobvio en el caso de Alejo Carpentier en quien el Caribe entero, y no sólo Cuba, aparece metamorfoseado por la visión poética de su pasado, su presente y hasta su tiempo sin tiempo.

Con los primeros libros de estos escritores se produce, lo quieran ellos o no, una ruptura tan profunda y completa con la tradición lingüística y con la visión de Rivera y de Gallegos, que a partir de esos libros ya no se puede novelar más como aquéllos hacían en América. Es cierto que cuando salen a la calle esos nuevos libros, son pocos los que los leen en toda su incandescencia. Pero los pocos de los años cuarenta son la gran minoría de hoy. Baste decir que Borges publica la *Historia universal de la infamia* en 1935; que *El Señor Presidente* es de 1946; que *Al filo del agua*, la decisiva novela de Agustín Yáñez, es de 1947; que Leopoldo Marechal publica su ambicioso, su desmesurado, *Adán Buenosayres* en 1948; que Alejo Carpentier deslumbra con *El reino de este mundo*, en 1949.

Las obras que estos narradores publicarán más tarde —desde las *Ficciones* de Borges, hasta *El banquete de Severo Arcángel*, de Marechal, pasando por *Hombres de maíz*, *Las tierras flacas*, *El siglo de las luces*— podría ser, y seguramente son, más maduras, más importantes, pero aquí no me interesa encarar el tema desde este ángulo sino apuntar lo que significan como ruptura definitiva con una tradición lingüística y con una visión, estos libros que salen a rodar por las tierras de América en esos años de transición.

La forma narrativa como problema

La obra fecunda y renovadora de esta primera constelación habrá de realizarse casi simultáneamente con la de la generación que la sigue y que, para ilustrar con algunos ejemplos, podríamos llamar la generación de João Guimarães Rosa y Iguel Otero Silva, Juan Carlos Onetti y Ernesto Sábato, José Lezama Lima y Julio Cortázar, José Miguel Arguedas y Juan Rulfo. Una vez más podría indicarse que no son éstos los únicos pero que se mencionan sólo ellos para ahorrarse el catálogo.

Una vez más habría que indicar que si están unidos por algunas cosas, la obra de cada uno es personal e intransferible hasta un grado máximo. Pero lo que me interesa subrayar ahora es lo que los une. En primer lugar, diría, es la huella dejada en su obra por los maestros de la promoción anterior. Para citar un solo ejemplo: ¿Qué sería de *Rayuela*, de esa novela archiargentina que es *Rayuela* debajo de su pátina francesa, sin Borges, sin Roberto Arlt, sin Marechal, sin Onetti? Aclaro que Cortázar es el primero en reconocer esta filiación múltiple, y a veces lo hace en las páginas de la novela misma cuando transcribe apuntes de su alter ego narrativo, el ubicuo Morelli, o en ciertos homenajes discretos que constituyen episodios de raíz indiscutidamente onettiana o marechaliana.

Otra cosa que une a los narradores de esta segunda promoción es la influencia visible de maestros extranjeros como Faulkner, Proust, Joyce y hasta Jean-Paul Sartre. En esto de las influencias hay matices curiosos. Citaré el caso de Guimarães Rosa que ha negado siempre que le interesase Faulkner. Incluso llegó a decirme un día que lo poco que había leído de él, lo había predispuesto en contra, que Faulkner le parecía malsano en su actitud sexual, que era sádico, etc., etc. Y sin embargo, en su grande y única novela, la huella de Faulkner, de un cierto monólogo intenso, la visión de un mundo rural apasionado y mítico, es muy visible. La explicación es sin embargo fácil. Ya no es necesario haber leído directamente a Faulkner para estar sometido a su influencia, para respirar su atmósfera, para heredar sus manías. A Guimarães Rosa la obra de Faulkner le pudo llegar, muy invisiblemente, a través de escritores como Sartre que Guimarães Rosa había practicado y que sí había ido a la escuela del maestro sureño.

Pero no son las influencias, reconocidas y admitidas casi siempre, las que definen mejor a este grupo, sino una concepción de la novela que, por más diferencias que sea posible marcar en cada uno, ofrece por lo menos un rasgo común, un mínimo denominador compartido por todos. Si la promoción anterior habría de innovar poco en la estructura externa de la novela y se conformaría con seguir casi siempre los moldes más tradicionales (tal vez sólo *Addn Buenosayres* haya ambicionado, con evidente exceso, crear una estructura espacial más compleja), las obras de esta segunda promoción se han caracterizado sobre todo por atacar la *forma* novelesca como objeto del mayor desvelo narrativo.

Así Guimarães Rosa ha ido a buscar en los interminables monólogos épico-líricos de los narradores orales del interior del Brasil, el molde para su fabuloso *Grande Sertão: Veredas*. En tanto que Onetti ha creado, en una serie de novelas que podrían recogerse con el título general de "La Saga de Santa María", un universo rioplatense onírico y real a

la vez, de una trama y una textura muy personales, a pesar de las reconocidas deudas con Faulkner. En algunas novelas de esa "Saga", sobre todo en *El astillero* y *Juntacadáveres*, Onetti ha llevado la construcción narrativa hasta los más sutiles refinamientos, interpolando en la realidad del Río de la Plata un facsímil literario de aterradora ironía. Un parentesco de esencia (no de accidente) tiene este mundo narrativo con el del venezolano Miguel Otero Silva en *Casas muertas*, o con el del argentino Sábato en *Sobre héroes y tumbas*. En cuanto a Juan Rulfo, su *Pedro Páramo* es el paradigma de la nueva novela latinoamericana: una obra que aprovecha la gran tradición mexicana de la tierra pero que la metamorfosea, la destruye y la recrea por medio de una hondísima asimilación de las técnicas de Faulkner. Onírica también como la obra de Onetti, oscilando peligrosamente entre el realismo más escueto y la desenfrenada pesadilla, esta por ahora única novela de Rulfo, marca una fecha capital. Menos innovador exteriormente en José Miguel Arguedas, pero su visión del indio, hecha desde la propia lengua quechua, liquida definitivamente el bienintencionado folklorismo de los intelectuales, peruanos o no, que sólo hablan español.

De un orden aún más revolucionario, porque ataca no sólo las estructuras de la narración sino las del lenguaje mismo, son las dos novelas centrales de Julio Cortázar y José Lezama Lima. Aquí se llega, en más de un sentido, a la culminación del proceso iniciado por Borges y Asturias, y al mismo tiempo se abre una perspectiva totalmente nueva: una perspectiva que permite situar con lucidez y precisión la obra de los más recientes narradores. En *Paradiso*, Lezama Lima logra mágicamente lo que se había propuesto racionalmente Marechal con su novela: crear una *summa*, un libro cuya forma misma está dictada por la naturaleza de la visión poética que lo inspira; completar un relato en apariencia costumbrista que es al mismo tiempo un tratado sobre el cielo de la infancia y el infierno de las perversiones sexuales; trazar la crónica de la educación sentimental y poética de un joven habanero de hace treinta años que se convierte, por obra y gracia de la dislocación metafórica del lenguaje, en un espejo del universo visible y sobre todo del invisible. La hazaña de Lezama Lima es de las que no tienen par. Ahí está ese monumento que sólo ahora, con mucha pausa y ninguna prisa, es posible empezar a leer en su totalidad.

Más aparentemente fácil es *Rayuela*, de Cortázar, obra que se beneficia no sólo de una rica tradición rioplatense (como ya se ha indicado) sino de ese caldo monstruoso de cultivo que es la literatura francesa y en particular el surrealismo. Pero si Cortázar parte con todas esas ventajas en tanto que Lezama en su isla de hace treinta años estaba como

perdido en una vasta biblioteca de libros desaparejos y semicarcómidos por la polilla; si Cortázar parece haber escrito *Rayuela* desde el centro del mundo intelectual, en tanto que Lezama Lima empezó a escribir su *Paradiso* en lo que era una de las periferias más periféricas de América Latina, la verdad es que Cortázar arranca de esa apoteosis de la cultura para negarla y que su libro quiere ser, sobre todo, una *resta*, no una *summa*; una anti-novela, no una novela; y ataca lo novelístico, aunque preserva aquí y allá, lo novelesco. La forma narrativa es puesta en cuestión por el libro mismo que empieza por indicarle al lector cómo es posible leerlo; que sigue proponiendo una clasificación de lectores en lector-hembra y lector-cómplice; y que termina encerrando al lector en una lectura circular e infinita: el capítulo 58 remite al 131 que remite al 58 que remite al 131 y así hasta el fin de los tiempos. Aquí, la *forma* misma del libro— un laberinto sin centro, una trampa que se cierra cíclicamente sobre el lector, una serpiente que se muerde la cola— no es sino un recurso más para enfatizar el tema profundo y secreto de esta exploración de un puente entre dos experiencias (París, Buenos Aires), un puente entre dos existencias (Oliveira, Traveler), un puente entre dos musas (la Maga, Talita). Obra que se desdobra para cuestionarse mejor, es una obra sobre el desdoblamiento del ser argentino y, más profunda y vertiginosamente aún, sobre el doble que acecha en otras dimensiones de nuestras vidas. La *forma* del libro se confunde con lo que antes se llamaba su *contenido*.

Las grandes máquinas de novelar

Lo que esta promoción transmite a la siguiente e inmediata es, sobre todo, una conciencia de la estructura novelesca externa y una sensibilidad agudizada para el lenguaje como materia prima de lo narrativo. Pero el desarrollo de ambas es casi simultáneo y hasta paralelo. La relativa demora con que publican Guimarães Rosa, Lezama Lima y Julió Cortázar sus obras maestras, hace que estas novelas sean incluso posteriores a muchas de las más importantes de la promoción que ahora estudio. Aquí las generaciones se solapan, y la influencia es más de coexistencia y trasvasamiento directo que de herencia. Bastará decir, creo, que integran esta tercera promoción narrativa escritores como Carlos Martínez Moreno, Clarice Lispector, José Donoso, David Viñas, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Salvador Garmendia, Guillermo Cabrera Infante y Mario Vargas Llosa para reconocer precisamente en ellos esa doble atención a las estructuras externas y al papel creador y hasta revolucionario del lenguaje. No todos son novelistas visi-

blemente innovadores, aunque algunos lo son hasta los límites mismos de la experimentación. Un Donoso, por ejemplo, se ha limitado a seguir los causes de la narración tradicional, pero ha concentrado su invención en explorar una realidad subterránea: la que está debajo de las capas de estuco de la novela costumbrista chilena. Lo mismo podría decirse de Carlos Martínez Moreno en el Uruguay, de Salvador Garmendia en Venezuela y de David Viñas en la Argentina: la exploración de la realidad los lleva hasta el expresionismo e incluso a la gran caricatura.

Pero la gran mayoría de los narradores de esta tercera promoción son eficaces fabricantes de máquinas de novelar. Mientras Clarice Lispector en *A maga no escuro* y *A paixão segundo G.H.* encuentra en el Nouveau Roman un estímulo para describir esos mundos áridos, tensos, metafísicamente pesadillescos y sin salida que son los de sus acosados personajes, Carlos Fuentes utiliza toda la experimentación de la novela contemporánea para componer obras complejas y duras que son a la vez denuncias de una realidad que le duele salvajemente y alegorías expresionistas de un país suyo, un México mitopoético de máscaras superpuestas, que tiene que ver muy poco con la superficie del México actual. Mario Vargas Llosa aprovecha por su parte las nuevas técnicas (discontinuidad cronológica, monólogos interiores, pluralidad de los puntos de vista y de los hablantes) para orquestar magistralmente unas visiones a la vez muy modernos y tradicionales de su Perú natal. Inspirado simultánea y armoniosamente en Faulkner y en la novela de gran aliento épico para el que los sucesos y los personajes siguen importando terriblemente. Su renovación es, en definitiva, una nueva forma del realismo: un realismo que abandona el maniqueísmo de la novela de protesta y que sabe que el tiempo tiene más de una dimensión, pero que no se decide nunca a levantar los pies de la sólida, atormentada tierra.

No son estos grandes novelistas jóvenes, ya reconocidos como maestros por la crítica de esta década, los que han aprovechado los aspectos más fermentales de la obra de las dos promociones anteriores, sino autores como García Márquez y Cabrera Infante, que se han manifestado más tardíamente pero ya han producido obras de singular importancia. Tanto en *Cien años de soledad* como *Tres tristes tigres* es posible reconocer, sin duda alguna, el parentesco con el mundo lingüístico de Borges o de Carpentier, con las visiones fantásticas de Rulfo o de Cortázar, como el estilo internacional de Fuentes o de Vargas Llosa. Aunque no es ese parecido (al fin y al cabo superficial) lo que verdaderamente cuenta en ellas.

Ambas novelas se apoyan en una visión estrictamente lúcida del ca-

rácter ficticio de toda narración. Son ante todo formidables construcciones verbales y lo proclaman de una manera sutil, implícita, como es el caso de *Cien años de soledad*, en que el tradicional realismo de la novela de la tierra aparece contaminado de fábula y de mito, servido en el tono más brillante posible, impregnado de humor y fantasía. Pero también lo proclaman de manera militantemente pedagógica como en *Tres tristes tigres* que, a la zaga de *Rayuela* y tal vez incluso con más constante invención novelesca, instala en su centro mismo la negación de su “verdad”, crea y destruye, termina por demoler la fábrica tan cuidadosamente levantada de su ficción.

Si García Márquez parece adaptar las enseñanzas recogidas en Faulkner y en la Virginia Woolf de *Orlando* (libro que tradujo Borges al español), a la creación de ese Macondo imaginario en que vive y muere el coronel Aureliano Buendía, conviene advertir desde ya que no hay que dejarse engañar por las apariencias. El ya ilustre narrador colombiano está haciendo algo más que contar una fábula de infinito encanto, humor inagotable, fantasía envolvente: está borrando con la práctica más insidiosamente suasoria la enojosa distinción entre realidad y fantasía en el cuerpo mismo de la novela, para presentar —en una sola frase y en un mismo nivel metafórico— la “verdad” narrativa de lo que viven y lo que sueñan sus entes de ficción. Enraizado simultáneamente en el mito y en la historia, traficando con episodios de las *Mil y una noches* o de la parte más arcaica de la Biblia, *Cien años de soledad* sólo alcanza plena coherencia en esa realidad hondísima del lenguaje. Lo que no advierten necesariamente la mayor parte de sus lectores, seducidos por el embeleso de un estilo que no tiene igual en su fantasía, en su rapidez, en su precisión.

La operación que practica Cabrera Infante es más escandalosamente llamativa porque toda su novela tiene sentido sólo si se la examina como una estructura lingüística narrativa. A diferencia de *Cien años de soledad* que está contada por un ubicuo y omnisapiente narrador, *Tres tristes tigres* está contada por sus personajes mismos; o tal vez habría que decir por sus hablantes, ya que se trata de un collage de voces. Discípulo evidente de Joyce, Cabrera Infante no lo es menos de Lewis Carroll, otro gran manipulador del lenguaje, y de Mark Twain que descubrió (antes que tantos) un tono de voz hablado para el diálogo de sus personajes. La estructura lingüística de *Tres tristes tigres* está hecha, desde el título, de todos los significados posibles de una palabra, y a veces de un fonema, de los ritmos de la frase, de los retruécanos verbales más inauditos. Discípulo de aquellos maestros pero sobre todo discípulo de su propio oído, Cabrera Infante ha aportado

al cuerpo de su novela cosas que no vienen de la literatura sino del cine o del jazz, integrando en los ritmos del habla cubana los de la música más creadora de este tiempo o del arte cuya persuasión visual nos ha colonizado a todos.

Cuando digo que en García Márquez o en Cabrera Infante predomina la concepción de la novela como estructura lingüística, no olvido (naturalmente) que tanto en *Cien años de soledad* como en *Tres tristes tigres* los "contenidos" son de perdurable importancia. ¿Cómo no advertir que el proceso demente de la violencia en Colombia queda perfectamente trazado, en su superficie y en sus vertiginosas entrañas, por la mano mágica de García Márquez? ¿Cómo no reconocer en La Habana del crepúsculo del batistato en que se agitan estos tristes tigres, una sociedad que está en las últimas, una vela a punto de apagarse o ya apagada cuando Cabrera Infante la evoca en su libro? De acuerdo. Es obvio. Pero lo que hace de *Cien años de soledad* y *Tres tristes tigres* las creaciones singularísimas que son no es su testimonio que el lector podrá encontrar también en otros libros menos logrados y extraliterarios. Lo que singulariza a estas dos obras es su devoción a la causa de la novela como ficción total.

El vehículo es el viaje

Con García Márquez y Cabrera Infante, así como con el Fuentes que habrá de revelarse en su última complejísima novela, *Cambio de piel*, ya se entra en el dominio de la cuarta y por ahora novísima promoción de narradores. No se puede hablar con mucho detalle de ellos porque casi todos han publicado sólo una primera novela, aunque ya trabajan en otra u otras. Pero me prevalezco del carácter de novedad que lleva etimológicamente implícita la palabra *novela*, para adelantar algunos nombres que me parecen de indiscutible importancia. Sobre todo en México, en Cuba y en la Argentina, hay actualmente una cantidad de narradores jóvenes que acometen el acto de novelar con la máxima latitud posible y sin respetar ninguna ley o tradición visible, salvo la del experimento. Se llaman Gustavo Sainz, Fernando del Paso, Salvador Elizondo, José Agustín, José Emilio Pacheco en México; en Cuba, dentro y fuera de la isla pero en la Cuba unida por su literatura, son Severo Sarduy, Jesús Díaz, Reinaldo Arenas, Eugenio Desnoes; en la Argentina, son Néstor Sánchez y Daniel Moyano, Juan José Hernández y Manuel Puig, Leopoldo Germán García, Rodolfo Walsh y Abelardo Castillo. Es imposible hablar de todos, y ya esta numeración se parece

sospechosamente a un catálogo. Prefiero correr el riesgo de equivocarme y elegir cuatro dentro de esa pléyade.

Los más visibles, o por lo menos los que ya han producido una novela que los distingue y singulariza del todo, son Manuel Puig, Néstor Sánchez, Gustavo Sainz y Severo Sarduy. A los cuatro los une una conciencia agravada de que la textura más íntima de la narración no está ni en el tema (como fingían creer, o tal vez creían, los románticos narradores de la tierra) ni en la construcción externa, ni siquiera en los mitos. Está, muy naturalmente para ellos, en el lenguaje. O para adaptar una fórmula que ha sido popularizada por Marshall McLuhan: "El medio es el mensaje". La novela usa la palabra no para decir algo en particular sobre el mundo extra-literario, sino para transformar la realidad lingüística misma de la narración. Esa transformación es lo que la novela "dice", y no lo que suele discutirse in extenso cuando se habla de una novela: trama, personajes, anécdota, mensaje, denuncia, como si la novela fuera *la realidad* y no una creación verbal paralela.

Esto no quiere decir, aclaro, que a través de su lenguaje la novela no aluda naturalmente a realidades extra-literarias. Lo hace, y por eso es tan popular. Pero su verdadero mensaje no está a ese nivel, que puede ser sustituido por el discurso de un presidente o un dictador, por las consignas de un comité político o del párroco más cercano. Su mensaje está en su lenguaje. De ahí que en un libro como *La traición de Rita Hayworth*, de Manuel Puig, lo importante no es la historia de ese niño que vive en una ciudad argentina de provincias y va todas las tardes al cine con su mamá, ni tampoco es excesivamente importante la estructura narrativa externa que se vale del monólogo interior de Joyce, o de los diálogos sin sujeto explícito, a la manera de Ivy Compton-Burnett, o de su discípula, Nathalie Sarraute. No. Lo que realmente importa en el fascinante libro de Puig es ese *continuo* de lenguaje hablado que es a la vez el vehículo de la narración y la narración misma. La enajenación de los personajes por el cine, que indica el título y que se manifiesta en los menores detalles de su conducta —sólo hablan de las películas que vieron, se proyectan imaginariamente dentro de episodios cinematográficos que recortan de viejos films, sus valores y su misma habla derivan del cine, son los nuevos prisioneros de la caverna platónica creada en todo el mundo de hoy por el cinematógrafo—; esa enajenación central no sólo está contada por Puig con un humor avasallador y un sentido finísimo de la parodia. También está recreada en la experiencia personal del lector por el lenguaje enajenado que emplean los personajes, un lenguaje que es casi facsímil de esos folletines radiales, ahora televisivos, o de las fotonovelas. El lenguaje

enajenado explicita la enajenación de los personajes: el lenguaje enajenado es la enajenación misma. El medio es el mensaje.

En *Nosotros dos* y en *Siberia Blues*, Néstor Sánchez duplica, aunque desde una dimensión más cortaziana y a la francesa, el intento de Cabrera Infante de crear una estructura sobre todo sonora. También él está influido por la música popular (el tango en su caso) y por el cine de vanguardia. Pero su textura narrativa, su medio, es aún más complejo y confuso que el de Cabrera Infante, en que una atroz lucidez británica gobierna finalmente todo delirio y en el que la ocultación de un segmento importante de la realidad (la pasión de dos personajes de *Tres tristes tigres* por Laura Díaz) es sobre todo señal de pudor. Pero en Sánchez, la tensión y la ambición desembocan a veces en el exceso. Cuando acierta, logra crear una sola sustancia narrativa en que se mezclan presentes y pasados, todos y cada uno de los personajes, para subrayar que la única realidad central en ese mundo de ficción, la única aceptada y asumida en todo su riesgo, es la del lenguaje: vidrio que a veces no deja pasar nada y que otras se vuelve invisible y transparentísimo. En sus novelas no sólo está actuante el autor de *Rayuela* (por quien Sánchez tiene una devoción que llega hasta el mimetismo) sino también está presente el mundo visual y rítmico, uniforme y serial a la vez, de Alain Resnais—Alain Robbe-Grillet, en *L'année dernière à Marienbad*.

Gustavo Sainz llega a la misma materia por medio de un aparato casi tan trivial en el mundo de hoy como los molinos de viento en el de Cervantes: el magnetófono. Su novela, *Gazapo*, finge haber sido registrada en vivo por dicho aparato. Ya no se trata de componer una novela en la máquina de escribir, utilizando como claves secretas lo que dijo Fulano (aunque atribuido a Mengano para despistar) o trasladando, por una operación en la que Proust se hizo experto, la cabeza de A sobre los hombros de B. No, nada de esto: Sainz pretende usar la grabadora para que todo quede en el mundo de la palabra hablada. Sus propios personajes parecen estar registrando lo que les pasa (la vida, ya se sabe, es un continuo y tedioso "happening"). Pero ese registro básico es a la vez utilizado para suscitar nuevas grabaciones, o para contradecirlas, o es empleado dentro de una narración que uno de los personajes, tal vez el alter ego del autor, escribe. El registro de la realidad novelesca dentro del libro, así como el registro del libro mismo, participán de idéntica condición verbal y sonora. Todo es palabras, al fin y al cabo. Como en el segundo *Quijote*, en que los personajes discutían el primer *Quijote* y hasta las aventuras apócrifas que les inventó Avellaneda, los personajes de Sainz pasan y repasan su propia novela

grabada. Están presos en la telaraña de sus voces. Si todos esos planos más o menos apócrifos de la "realidad" narrativa de esta novela son válidos, es porque la única realidad que "viven" realmente los personajes es la del libro. Es decir: la de la palabra. Todo lo demás es cuestionable y está cuestionado por Sainz.

He dejado deliberadamente para el final el narrador que ha adelantado más en este tipo de exploraciones. Me refiero a Severo Sarduy que ya lleva dos libros publicados: *Gestos*, que paga tributo a cierta forma del Nouveau Roman: los tropismos de Nathalie Sarraute, pero ya revela un ojo y un oído propios; y *De dónde son los cantantes*, que me parece una de las obras decisivas en esta empresa colectiva de la creación de un lenguaje para la novela latinoamericana. Lo que este libro presenta son tres episodios de una Cuba pre-revolucionaria y esencial: uno de los episodios ocurre en el mundo chino de La Habana, mundo limitado, de travesti y pacotilla, pero a la vez mundo de hondísimos símbolos sexuales inquietantes; el segundo episodio muestra a la Cuba negra y mestiza, la superficie colorida del trópico, en un relato paródico y satírico que es a la vez una cantante; la tercera parte se concentra sobre todo en la Cuba española y católica, en la Cuba central. Pero lo que el libro cuenta es secundario para el propósito de Sarduy; lo que importa es cómo lo cuenta. Porque unificando las tres partes, dispares en extensión e interés, hay un medio que se convierte en un fin, un vehículo que es en sí mismo el viaje. Aquí la lengua habanera del autor (no la de los personajes, como en Cabrera Infante) es el verdadero protagonista. Es el suyo un lenguaje barroco en el sentido de Lezama Lima y no en el de Carpentier; un lenguaje que se vuelca críticamente sobre sí mismo, como pasa con los escritores franceses del grupo *Tel Quel*, con el que tan honda relación tiene Sarduy. Es un lenguaje que evoluciona a lo largo de la novela, que vive, padece, se corrompe y muere para resucitar de su propia materia corrompida, como esa imagen de Cristo que en la tercera parte llevan en procesión a La Habana.

Con esta novela de Sarduy, así como con *La traición de Rita Hayworth*, las obras de Néstor Sánchez y *Gazapo*, de Sainz, el tema de la novela latinoamericana que había sido puesto en cuestión por Borges y por Asturias, que habían desarrollado deslumbrantemente desde distintos campos magnéticos Lezama Lima y Cortázar, que es enriquecido, metamorfoseado, fabulizado por García Márquez, por Fuentes y Cabrera Infante, llega ahora a un verdadero delirio de invención prosaica y poética a la vez. Es el tema subterráneo de la novela latinoamericana

más nueva: el tema del lenguaje como lugar (espacio y tiempo) en que “realmente” ocurre la novela. El lenguaje como la “realidad” única y final de la novela. El medio que es el mensaje.

EMIR RODRÍGUEZ-MONEGAL

Universidad de Yale

COMUNICACIONES DE SECCIÓN