La nueva novela hispanoamericana ha tenido en el crítico uruguayo Angel Rama uno de sus difusores más tesoneros e informados y uno de sus analistas más perspicaces. Desde las páginas del semanario *Marcha,* de Montevideo, y en las revistas de nuevo movimiento, como *Casa de las Américas,* de La Habana, presentó y discutió a los autores y a sus obras, reubicando las creaciones artísticas dentro del proceso revolucionario de América Latina, en directa relación con sus bases sociales y sus planteamientos ideológicos.

Los *Diez problemas para el narrador latinoamericano* fueron publicados originariamente en la revista *Casa de las Américas* como un intento de situar la problemática de la creación del continente y como una guía para las nuevas generaciones narrativas.

Angel Rama es profesor de literatura hispanoamericana en la Universidad de Montevideo, director de su Departamento de Literatura Hispanoamericana y profesor invitado en varias universidades de América Latina, y entre sus últimos libros se encuentra un estudio sobre Rubén Darío, revisión sociocultural del modernismo, publicado por la Universidad Central de Venezuela, y un estudio sociológico de los últimos treinta años de la cultura uruguaya titulado *La generación crítica* (1939-1969).

angel rama DIEZ PROBLEMAS PARA EL NARRADOR LATINOAMERICANO

10

angel rama

PROBLEMAS PARA EL NARRADOR LATINOAMERICANO

10

DIEZ PROBLEMAS PARA EL NOVELISTA LATINOAMERICANO

ANGEL RAMA

INDICE

	Págs.
Diez problemas para el novelista latinoamericano	7
1. Las bases económicas	9
2. Las élites culturales	17
3. El novelista y su público	22
4. El novelista y la literatura nacional	28
5. El novelista y la lengua	38
6. Los maestros literarios	51
7. La novela, género objetivo	63
8. Las filosofías en la novela	69
9. La novela, género burgués	79
10. Un don creador	89

DIEZ PROBLEMAS PARA EL NOVELISTA LATINOAMERICANO *

El título —es sabido— parafrasea un decálogo que escribiera Bertolt Brecht para explicar de cuántos modos podía decirse la verdad en tiempos de opresión. En definitiva para encarecer la persistencia de una acción positiva a través o mediante las circunstancias, aun adversas, de un determinado tiempo histórico: el de nuestras vidas. Concurre, lopistamente, a un arte de escribir en el tiempo, con el constante llover —dramático o manso— de ese tiempo vivo en que el hombre se contruye a sí mismo al construir un arte. Y como este tiempo concreto, propio, que nos toca, es el del sacudimiento, la remoción desde las raíces, él genera la conciencia prístina de que estamos, o, mejor, devenimos, en un fluir vertiginoso, y que tal estado es contradictorio con las normas aceptadas para la creación estética, en particular la novelesca.

Al menos así concluía Edmund Wilson, un análisis muy impreciso de las, en su opinión, situaciones óptimas para la creación: «*las condiciones que posibilitan las obras de arte al parecer no las producen las*

* Este libro recoge, sin modificaciones y con la autorización del autor, el texto del ensayo del mismo título publicado originariamente en la revista «Casa», que edita en Cuba la Casa de las Américas, en su número 26, de octubre-noviembre del año 1964.

revoluciones inminentes, sino el fenómeno de la técnica literaria, ya fuertemente desarrollada, en manos de un escritor que ha tenido el apoyo de instituciones por mucho tiempo duraderas». (The Triple Thinkers). Dos observaciones caben: una histórica, que recuerda —como hace el propio Wilson para el siglo XVIII— la fuerte creatividad de períodos de transición y transformación, no sólo para la redacción de obras permanentes sino, sobre todo, para la elaboración de nuevos estilos y formas luego de períodos de agotamiento cultural (el siglo XV, por ejemplo); y una segunda observación que dice que nuestro tiempo es obviamente de revolución inminente o ya en proceso y que por lo tanto éste es el elemento «dado» —bueno o malo ya importa poco— en el cual debe funcionar el escritor fatalmente. No hay otra coyuntura que ésta, y la libertad del escritor (del hombre) está en la respuesta creadora que a ella formule dentro de su coordenada vital.

Si este tiempo latinoamericano se nos presenta urgido, desgarrado, contradictorio, como en época de revolución inminente, así también se nos presentará el panorama de la creación artística; algunas condiciones vienen de antaño, pero reciben un tinte propio de la época; otras se generan en los problemas culturales del momento y aún hay las que apuntan al futuro inmediato. Elegir, dentro del campo grande de la creación literaria un género, la novela, en vez de otros, no significa creer que es el único que enfrenta problemas. Muchas de estas observaciones podrán valer para la poesía o el teatro, pero es quizás en la novela, por las características más propias de ella, donde concurren más conflictos: y es además ella un soterrado signo equiparado al período

de independencia política, por cuanto el género surge en tierra americana —*El Periquillo Sarniento* de Lizardi de 1816— contemporáneamente al proceso revolucionario.

Por último, una advertencia, no enteramente inútil: América Latina es parte del fenómeno civilizador occidental, de ahí que, al referirnos a problemas específicos del novelista nuestro, estaremos muchas veces refiriéndonos a los de toda la comarca civilizada que integra, aunque desde la parcialidad, o inflexión, que le es propia. Todo lo que se diga sobre un escritor en Latinoamérica compromete al escritor de cualquier lugar del mundo, y en especial al de Occidente; y si bien el europeo ha sido elevado por razones obvias al rango de patrón comparativo, y si bien la secreta ambición de muchos americanos es la de parecerse a ese patrón-oro, cuando se habla en términos de existencia, o sea de necesidades auténticas y perentorias, cuando se redescubre el complejo cultural correspondiente a la instalación en un lugar de la tierra en situación de dominado, se asume la plenitud orgullosa de esa pobre, única realidad, como condición constitutiva («Sobre la cultura nacional», en *Les damnés de la terre* de Frantz Fanon). Es entonces que la única dimensión auténtica del *ser escritor* es *ser escritor latinoamericano,* y son los valores peculiares de esta situación los que determinan los restantes, universales, y no a la inversa.

1. *Las Bases Económicas.*

Si conviniéramos en empezar con buena orden, o sea refiriéndonos a la existencia real del novelista

(escritor), a sus necesidades concretas de vida, entraríamos a considerar primeramente el plano económico de fundamentación de su actividad.

Tendríamos entonces que registrar un principio general, casi ley cultural del continente, la cual afirma que nadie (salvo esas poquísimas excepciones que no afectan el cuadro general) vive de su trabajo creador, y que, cuando ello llega a ocurrir, es en general luego de cumplida toda una carrera, como un modo de subsidio a la edad provecta de un fecundo escritor. Si bien no se trata de una situación única en el mundo, Latinoamérica es, dentro de la civilización occidental, la zona donde esta imposibilidad de especialización absoluta se cumple en forma más amplia y rigurosa.

Puede anotarse que este fenómeno —generalizado a todas las actividades de tipo artístico— refleja un estado de sub o semidesarrollo económico-social; en el proceso de progresiva y ramificada especialización que registra una sociedad a lo largo de un período de desarrollo intenso, todavía no les ha llegado el momento a estas actividades culturales. Si echamos una mirada al pasado siglo XIX, observamos que son los profesionales universitarios (antes que nada los juristas, luego los médicos) quienes primero alcanzan, dentro de las actividades intelectuales, el status de especialización, desplazando la exclusiva que habían ostentado durante la Colonia los sectores clericales; serán luego los maestros, los profesores y más recientemente los técnicos, quienes conquisten esa posibilidad, y alcancen una retribución por sus servicios a la comunidad que les permita vivir consagrados a su tarea vocacional. No se trata solamente de que los servicios de esos grupos

sean tan indispensables como para que la sociedad se apresure a asegurárselos mediante apreciables retribuciones, sino que en muchos casos se trata de un sacrificio que se impone la sociedad (ejemplo, la educación) para costear un equipo de intelectuales cuya actividad entiende que le es beneficiosa, a largo plazo. O sea que esas especializaciones son consecuencia de una determinada valoración (una precisa visión de futuro) que asume el cuerpo social, la cual acarrea una inversión de la renta nacional para asegurarlas y hasta propiciarlas.

En el siglo XIX no sólo no se contó con apoyo sostenido al escritor por parte del Estado —que entregó esa zona, con un criterio mercantil, al simple juego de oferta y demanda típico de cualquier otra actividad comercial, a sabiendas de que se la condenaba a una vida desmedrada— sino que tampoco se dispuso de la protección particular (el mecenazgo tradicional europeo), al menos en números apreciables. Sin duda, esto es parte del laborioso proceso de desarrollo económico-social de las comunidades latinoamericanas, y quizás sea difícil hacer en líneas generales un enjuiciamiento condenatorio. Pero en cambio son registrables sus consecuencias que pueden definirse por esa curiosa serie de obras talentosas, pero sin continuidad que fue la norma de la literatura del siglo XIX. En muchas ocasiones más que de autores debe hablarse de obras, porque aunque fuere larga la vida del creador, su aportación a la cultura se dio en términos reducidos: uno o dos libros juveniles, y luego años de trabajo destinados a actividades «productivas».

El fenómeno modernista puede filiarse, sociológicamente, en una actitud de «retiro» y de «agresivi-

dad» de los intelectuales, ante el general menosprecio respecto a su actividad, pero esa actitud no hubiera sido posible sin el desarrollo económico de los países a los que pertenecían y en especial sin la creación de las grandes ciudades con actividad diversificada (*«Buenos Aires, Cosmópolis»*, que decía Darío). Y si a partir de 1920 se acentúan ciertamente las posibilidades de que un escritor se consagre específicamente a su tarea vocacional y que ésta reciba una conveniente retribución, ello se debe a que la actividad del escritor —puesto en las coordenadas de la libre empresa comercial, o sea ganancias a través de la venta de libros o a través de la venta de sus servicios intelectuales para fines como el periodismo, conferencias, etc.— pudo contar con la ampliación del público culto que generó el ingreso de los sectores medios a la cultura y a la economía, simultáneamente.

Pero aún hoy, y aceptados esos márgenes más amplios de retribución e interés por su obra, el escritor sigue consagrado mayoritariamente a otras tareas que no son las de la creación, y tienen que ver con su ubicación social y concomitante nivel educativo. De ahí que sean profesionales universitarios, maestros, profesores, funcionarios, periodistas. Todas estas actividades ya han alcanzado la especialidad; el escritor aprovecha de ellas para vivir y también para escribir, o sea que cumple en forma doble su contribución a la comunidad a la que pertenece.

Esta situación dual tiene repercusión sobre su obra. En primer término, se le retacea el tiempo que podría entregarle, y una de las más penosas impresiones de la literatura hispanoamericana es el subrepticio aire de producto de *«ecrivains de diman-*

che». El apresuramiento, la improvisación, la falta de tensión y de rigor, codeándose con la espontaneidad genial muchas veces, es la tónica de la literatura del continente, y se la reencuentra en los mayores, desde Sarmiento hasta Martí. Se ha explicado esta confusión torpona de muchos grandes productos literarios por la falta de concentración artística de sus autores; pero a su vez ella se explica por las condiciones reales, concretas, de la vida del escritor, que terminan haciéndose modos naturales de la composición, robusteciendo o justificando por ilegítima racionalización, las tesis románticas sobre inspiración: la semana brusca en que José Hernández compone el *Martín Fierro.*

Pero además el escritor aplica las mismas condiciones intelectuales de su labor creativa, a las funciones (profesionales, educativas, funcionariales) que cumple normalmente en la sociedad. Las emplea originariamente aquí, como una obligación diaria, y es con el remanente, lo que un escritor uruguayo llamaba «trabajar sobre la fatiga», que compone su obra propia. Esta consideración podrá parecer nimia a quien no conozca de cerca ese modo discontinuo, nervioso, inseguro, que es la constante americana, con que los escritores se consagran a sus libros *robando tiempo* a sus trabajos cotidianos. Si esto afecta de modo general cualquier creación, es obstáculo especialmente duro a la tarea del novelista, porque ésta exige condiciones de continuidad, de esfuerzo largo, de elaboración, que no han sido las habituales en géneros como la poesía, el teatro e incluso el ensayo.

Claro que hay otra forma —quizás más sutil o en todo caso indirecta— de ejercerse esta falta de es-

pecialización creadora. No se deberá a la mencionada falta de un tiempo compartido con tareas más urgentes, también de índole intelectual, sino a la sensación del autor de que su obra es gratuita y decorativa. El escritor no se siente reclamado por la sociedad en que vive; se desprende de ella con soltura, no establece una relación profunda con sus necesidades espirituales, y deja de sentirse un proveedor de su comunidad. Claramente se lo ve en esos años vacíos de la vida diplomática que han singularizado a muchos novelistas del XIX: son los treinta años de silencio novelesco del chileno Alberto Blest Gana; es el abandono del género a partir de 1912 por parte del mexicano Francisco Gamboa; es un caso similar en el novelista uruguayo Eduardo Acevedo Díaz. La diplomacia fue una de las actividades ambicionadas por los escritores americanos: ofrecía tiempo, seguridad. Ha sido, contrariamente, pulverizadora de la creación; no tanto por el trabajo que les exigiera, como por la distorsión de vida y valores, por el segregamiento del país, por la asunción de un cosmopolitismo vacuo.

Se ha observado frecuentemente que la novela es género de madurez, no sólo en la forma específica de la gran novela realista del XIX, con su amplitud de mundo conocido y vivido, sino también en la novela clásica renacentista y en las formas modernas. Si ha habido poetas geniales adolescentes o muy jóvenes, no es esa la norma de la novela —el caso de un novelista talentoso como Radiguet se cita a menudo como excepción— por esa misma exigencia de cosmovisión plenamente integrada y a la vez de continuidad creadora, componiendo amplias estructuras de sentido.

El siglo XIX latinoamericano ofrece un solo caso de carrera narrativa cumplida, hasta una adelantada madurez, con el novelista Alberto Blest Gana. Abriendo el siglo XX, encontramos la situación similar de Mariano Azuela en México, de Manuel Gálvez en la Argentina, de Rómulo Gallegos en Venezuela. Ya en este siglo serán más frecuentes las carreras continuadas, proficuas, en que se abre para un novelista la instancia de la madurez, la posibilidad de alcanzar un dominio avezado de sus medios expresivos, en oposición a la norma de obras juveniles, sin sucesión creadora más desarrollada, profunda y rica, que abunda en las letras del continente, tipificable en el joven Mármol, autor de *Amalia*.

Pero si volvemos a considerar la vida real, la ocupación corriente del novelista, observaremos que normalmente ocupa el sector terciario de una sociedad, y es un consumidor que funciona en el plano de los servicios (comerciales, profesionales, educativos). Generalmente pertenece a la clase media, que es la que ha proporcionado el personal preparado intelectualmente para esas tareas, y se ha integrado a ese sector administrativo y docente. Sus ocupaciones están centradas por lo común en los centros urbanos, en especial las grandes ciudades, lo que puede explicarnos la orientación dominante que desde hace algunos decenios marca la literatura latinoamericana, cuya tendencia urbana se ha acentuado, sobre todo en las grandes capitales del continente. En la misma medida en que se produce la macrocefalia capitalina, a partir de comienzos del siglo, en la misma medida en que la complejidad de la sociedad exige un acrecentamiento de las tareas de la administración central, en la misma en que los recursos cultu-

rales del país se concentran en sus capitales donde también está el mayor público, el novelista (escritor) se integra a ese medio y existe dentro de él. (Ya Hegel había hablado de la «compresión» indispensable para la creación, y L. Munford ha razonado la historia de las ciudades como la de la misma cultura).

Son sus elementos formativos, espirituales y materiales, y no es sorprendente que se traduzcan en su obra, no sólo en los aspectos temáticos, sino también en la expresión de los ritmos narrativos, el juego de contrastes, el dinamismo de la composición, la naturaleza de las comparaciones y demás instrumentos poéticos, y aun dejen su huella en la lengua que usa. Ese medio rodea al escritor como el agua de la pecera al pez, hasta el punto de transformarse en su *habitat* normal, pese a ser particularmente artificioso. Ello acarrea muchas veces la pérdida de un contacto directo, vivaz, con la nación entera, en especial las zonas rurales, las que, por un conocido proceso económico-social se van viendo despobladas en beneficio de los núcleos urbanos; pero también produce un enquistamiento del creador dentro del sector que ocupa en la propia ciudad. Obligadamente refleja el complejo del medio en que se ha generado y vive, y su cosmovisión está intensamente teñida por los valores que se desprenden de su experiencia vital en un ambiente que puede llegar a ser muy enrarecido.

Si pensamos, con Lukács, que toda obra está generada por un punto focal al cual concurren todos sus elementos, y que, aunque revelándosenos en la lectura como coronación del desarrollo literario, es previo a la composición y determina las líneas ten-

denciales, comprenderemos que ese ambiente restricto en que cumple su experiencia vital el creador ha de tener una considerable influencia sobre el perspectivismo que gobierne su creación artística. De donde se extrae que ocupación y medio no sólo son restrictivos del creador por razones externas —falta de tiempo, transformación en consumidor, carencia de especialización— sino también por el perpectivismo que determine en el escritor, componiéndose con los elementos que aporta él desde el ángulo biográfico-cultural.

2.—*Las élites culturales.*

El segundo problema que se plantea al novelista en América Latina, tiene que ver con su implantación dentro de una élite cultural. Aun el escritor que potencia más el individualismo funciona siempre dentro de un determinado grupo social. No hay Robinsones en la literatura, y la élite es el primer conglomerado social en que un creador se integra. Señalaba Bastide que *«no hay duda de que el artista puede ir contra su medio social, puede ser un revolucionario, un no conformista. Pero hasta cuando lucha contra la sociedad que lo ha formado, hasta cuando huye como Gauguin, no deja de llevar consigo su educación, su clase, algunos de los valores colectivos que han llegado a ser parte de su carne, de su ser profundo. La única solución verdaderamente revolucionaria es la de Nietzsche, es la huida a la locura». (Arte y Sociedad).* Dentro de ese primer grupo específico que marca la incorporación social del creador, debe distinguirse dos círculos concéntricos

de distinto radio: por una parte es la capilla, la escuela, el cenáculo afín dentro del cual se organizan los principios formales, los tratamientos temáticos de seleccionados materiales, las ideas sobre el arte, las tradiciones y jerarquías valorativas, y en definitiva una estética y una filosofía; por otra parte, en el círculo de radio más amplio, es el conjunto de los intelectuales (de distintas escuelas, capillas, etc.) que integran una suerte de familia común, o al menos desarrollada como tal en nuestra historia cultural.

La importancia del conjunto de los intelectuales como grupo social ha sido enorme en Latinoamérica a los efectos de la obra de creación: la debilidad cultural que durante un siglo caracterizó el medio social, diluyendo la existencia de un público consumidor específico, transformó a los mismos intelectuales en productores y consumidores simultáneos, organizándose un circuito cerrado de la cultura que sólo comenzó a ceder ya entrado el siglo XX, cuando el ingreso de las clases medias a la vida cultural. Por eso el fenómeno de élites, característico de la manifestación universal de la creación literaria, se vio acentuado en estas tierras por la restricción del público junto a la asunción por el propio intelectual de la condición de público lector. Bastaría revisar las quejas e improperios del joven Alberdi, en 1837, y observar su esfuerzo —en definitiva vano— para generar a través de su revista-trampa *«La moda»* una audiencia que no fuera exclusivamente la del *«Salón Literario»*. De ahí que en el siglo XIX latinoamericano parezca cumplirse la ley minoritaria que ha razonado Salinas, refiriéndose a la antigüedad y justificándola porque *«entre otras cosas el único disponi-*

ble, el único auditorio a mano, era el de los amigos letrados».

El mismo Salinas *(«La gran cabeza de turco o la minoría literaria»)* se ha encargado de enumerar y defender las diversas y utilísimas funciones que caben a las élites *(«sus ministerios de nodriza, tesorera y depositaria, con otro final: la transmisión de la obra al gran círculo social»)*, pero no ha extendido el análisis a su caracterización interna, y no todas las élites son iguales ni funcionan de un modo homogéneo, ni es igual la influencia que ellas ejercen sobre el escritor que las integra. Aunque no convendría equiparar las élites con las generaciones, ya que dentro de éstas funcionan a menudo diversas aglutinaciones minoritarias de escritores, contradictorias o complementarias, es cierto que las distintas generaciones de la cultura latinoamericana nos han ofrecido el caso de élites dominantes, de acuerdo a las líneas tendenciales que rigen cada una nueva articulación de la cultura: las élites ideológicas de la burguesía mercantil revolucionaria; las élites del salón romántico político-nacionalista; las élites del positivismo universitario-desarrollista; las élites del modernismo ético-cultural, individualista y anárquico; las élites del regionalismo social; las élites del vanguardismo ciudadano, específicamente artístico, etc.

Son ellas las que marcan las tendencias dominantes, aunque siempre van custodiadas por otras que les sirven de contrapeso en un juego de oposiciones y complementaciones que evoca el esquema desarrollado para Europa por Karl Mannheim entre dos grupos de culturas. *«El uno está ligado a la unidad local, tanto con su existencia exterior como con su espiritualidad, y siente ya como anejo y extranjero lo*

que viene de las provincias vecinas... Junto a él actúa otro grupo de individuos movibles y no insertos orgánicamente en la Sociedad básica, que prefiere vivir de relaciones sociales y espirituales en las que se prepara una floración de la comunidad cultural europea.» (El hombre y la sociedad en la época de crisis). En América Latina la élite movible, de *«intelectuales no ligados al terreno»* tuvo una inclinación universalista y cosmopolita que en los hechos consistió en una imitación de las más modernas corrientes europeas: es el caso de la élite de la burguesía mercantil de 1810, formada en la ideología del enciclopedismo francés, con su nítido cuño racionalista y universalista; o es la élite del modernismo de 1895 conformada por la lección sensorial, individualista y cosmopolita de la literatura europea posromántica. Enfrente, como respuesta histórica, se le opusieron las élites de la generación romántica que intentaron la adopción descriptiva y pintoresca de las realidades nacionales, o las de la generación regional de 1910 con su primera valoración social de la realidad zonal americana.

No se trata de una mera oscilación entre universalismo y regionalismo, como repetición isócrona de movimientos antitéticos, sino que ellos: 1.° se producen sobre una realidad cultural evolutiva, de tal modo que nunca se repite idéntica una misma dirección; la materia que orientan es distinta, distintos los niveles de capacitación, mayor y más rica la integración y tradicionalista que el tiempo va produciendo (de ahí la mayor acuidad y riqueza expresiva que caracteriza al regionalismo de 1910 con respecto a los románticos del XIX); 2.° las dos tendencias conviven en los mismos períodos histori-

cos, una como dirección dominante y otra como dominada, contraria (piénsese el caso de la simultaneidad entre la prosa naturalista de Gamboa y la modernista de Nervo, en México, o entre los narradores de Florida —Mallea— y Boedo —Arlt—, en los años veinte de Buenos Aires); 3.° la fluidez entre lo local y lo mundial ha permitido en la historia cultural latinoamericana un permanente trasiego de influencias enriquecedoras, e incluso puede ubicarse muchos artistas fecundos en la confluencia de la elección de ambas élites: piénsese en Miguel Angel Asturias o Alejo Carpentier, por ejemplo, generados en la vanguardia superrealista francesa y a la vez insertos en la realidad local.

Esa mutua fecundación, que podríamos reconocer en un examen detallado de la historia cultural americana, ha sido juzgada beneficiosa por Mannheim, para oponerla a las peligrosas tendencias autárquicas del presente que reclaman ruptura entre ambos tipos de élites: «*El tipo de hombre movible impidió la provincialización del vinculado al suelo, así como que se hicieran más permanentes y a la vez más cómodos, propiedad, solar y un destino vital asegurado de antemano; éste, a su vez, obligó a los abstractos a considerar las situaciones y tradiciones concretas de su entorno y elaborarlas espiritualmente*». *(El hombre y la sociedad en la época de crisis).*

Las tendencias disociativas están presentes también en la América Latina actual. Las élites de implantación local y nacional tienden a ser conservadoras (en todo el significado de la palabra) con respecto a las élites de implantación universalista; y estas, a su vez, tienden a ser meramente mimé-

ticas y esquemáticas, con ignorancia de las realidades concretas. Sin una mutua fecundación —muy obligada en el momento actual de intensa conjunción de los distintos valores culturales universales— se desfigura el fenómeno creador. Es normal que los jóvenes novelistas se plieguen a una de ellas de modo extremista, sobre todo a las tendencias universalistas de las élites movibles que en tierras americanas operan basándose en el prestigio consagrado de los centros culturales de occidente, y eso lo volveremos a ver al tratar el tema de las formas. Es también normal que en una mayor edad se tienda a recuperar y conservar una tradición local, cuyos valores resultan a esa altura más propios y veraces.

La toma de conciencia de este problema comienza con la élite romántica, dentro de una tonalidad regresiva que explica el nacimiento de la prosa narrativa en América *(El matadero,* de Echeverría); y es nuevamente visible, ya en otro plano de desarrollo y de concepción progresiva en la élite regionalista del siglo XX *(La Vorágine,* de E. Rivera). Creo que vuelve a señalarse una toma de conciencia de ese equilibrio de las respectivas tendencias de élites, en la narrativa de Carlos Fuentes, representativa de la actitud de la generación latinoamericana del medio siglo, actualmente en funciones.

3. *El novelista y su público.*

Es conocido el implícito manifiesto con que en 1896, Darío estableció la posición del escritor modernista con respecto al público lector, en el pró-

logo de sus *Prosas profanas: «La gritería de trescientas ocas no te impedirá, Silvano, tocar tu encantadora flauta, con tal de que tu amigo el ruiseñor esté contento con tu melodía. Cuando él no esté para escucharte, cierra los ojos y toca para los habitantes de tu reino interior».* El texto marca el retraimiento extremo del escritor respecto a su público. Aunque no se puede afirmar que los novelistas del modernismo (Larreta, Reyles) lo hicieran suyo, tampoco militaron contra él.

Es la apoteosis de la minoría letrada y la autojustificación inmanente de la creación, pero es también evidente que Darío reiteraba la lección romántica del creador que en definitiva trabaja para sus «alter egos» presentes o futuros, subjetivizando a fondo el arte. En la fecha en que escribe, su público es casi inexistente: está formado por esa élite de que hablamos y que hacía las veces de productor y consumidor *(tu amigo el ruiseñor)* y por aquella nueva, ociosa, que había generado la oligarquía urbana de fines del XIX. Pero aquel escritor que dice rehusar más el público, simplemente está ambicionando un futuro, semejante, familiar, a la vez que exalta el encono del público virtual presente *(«Celui qui ne comprend pas»)* para transformar la relación positiva inexistente, en una relación como, desde Baudelaire, intentarán los poetas malditos y los decadentes.

En este soberano —pueril, triste— desprecio del modernismo por el público, ya estaba implícito el público como necesidad, como desesperación incluso, y es esa la primera tarea que encara la generación subsiguiente, cuando, por la irrupción creciente de las clases medias, el escritor toma conciencia y

escribe sobre la toma de conciencia de que existe un público real, inmediato, y no uno potencial, futuro. Es lo que va de los cuentos de Gutiérrez Nájera y los de Nervo a la serie de libros que inicia en la misma tierra mexicana. *Los de abajo* (1915) de Azuela. Más que encarar la diferencia estilística, temática, artística, quizás conviniera buscar por un lado menos obvio, en la actitud del autor respecto al público, previa a la creación literaria. Esa transformación podría rastrearse dentro de la obra de un mismo novelista: ya se lo ha intentado con respecto a Manuel Gálvez.

Desde la segunda década de este siglo se acentúa la conciencia de la comunicación entre el escritor y su público, coincidiendo con la transformación social que la explica, a saber la ascensión de los sectores medios a la conducción de sus respectivos países, procediendo a una mayor industrialización, un urbanismo creciente, una ampliación educativa concomitante, que se efectúa de modo preferente en algunos países latinoamericanos (México, Chile, Argentina, Uruguay) tal como mostrara John Johnson en su conocido ensayo *(Political Change in Latin America)*, pero que se extiende, en todos los restantes de habla española, a los conjuntos ciudadanos. Esta ampliación de público tuvo consecuencias culturales todavía inexploradas. Desde luego en los renglones de la culturización general, pero también sobre el propio creador literario y sobre su obra creadora. A cuenta de un examen más prolijo que me propongo hacer del período, conviene traer aquí un solo ejemplo, que es categórico a los efectos de nuestro tema: a pesar de la importancia que puede concederse a los novelistas del siglo XIX his-

panoamericano, a los que se llama fundadores, la verdad estricta es que el género novelístico adquiere cabal importancia recién ahora, en este momento del XX, no sólo por lo nutrido de la producción novelística, sino también por sus variados planos de excelencia artística.

Dicho de otro modo: la novela hispanoamericana nace y progresa por obra de la acción de un público real, que procede de esos sectores intersticiales de la sociedad, que se llaman clases medias. Inútil reabrir aquí la polémica sobre el erróneo planteo de Luis Alberto Sánchez (que él mismo enmendara) acerca de América, novela sin novelistas, ya que han sido justamente las obras escritas antes de 1930 —fecha de su planteamiento— las que alcanzaron más amplia difusión, dentro y fuera de América. Por lo tanto, y más que otros géneros, la novela latinoamericana ha venido encabalgada en el público —un público de pequeña burguesía—, quedando estrechamente vinculada a su ampliación numérica, a su mayor desarrollo intelectual.

Dicho esto conviene, sin embargo, precisar en números que no estamos, ni mucho menos, en la obtención de un público real importante, tal como para permitir al escritor una acción fecunda en el medio social y como para permitirle una dedicación a su oficio. Toda la revolución mexicana, toda la renovación alessandrista del Chile del 20, no le ha permitido asegurar al novelista una edición normal superior a los cinco mil ejemplares. Esa es una cifra promedio «óptima» para todo un continente que cuenta con doscientos millones de habitantes. Las grandes colecciones populares se atreven a lanzar ediciones de quince mil ejemplares, contando

con la distribución en el mercado continental, y con volúmenes de bajo precio (ejemplo, *Fondo de Cultura Económica)*. Algunos intentos más voluminosos como los festivales populares organizados en Perú, Colombia, Venezuela y Cuba, y como algunas colecciones muy populares de la Universidad de Buenos Aires, se han hecho utilizando nombres muy consagrados o apelando a sistemas publicitarios muy resonantes. Ninguno de estos casos, en los cuales se logró que algunas novelas se tiraran y vendieran en ediciones de cincuenta mil ejemplares (a veces de cien mil), probó que se creara por su acción un público real, continuado, que siguiera leyendo, tanto vale decir que no se probó que los adquirentes leyeran lo que compraban.

En conclusión, los distintos países del continente se mueven con públicos lectores muy reducidos, de pocos miles, que en los hechos corresponden a la estructura de los mismos transmisores de la cultura: profesores, maestros, algunos funcionarios y algunos profesionales. En un país de treinta y cinco millones de habitantes (México) un público de cinco o de quince mil compradores es insignificante, y, como indicamos, corresponde al ambiente educativo que rodea el fenómeno literario. Aunque parezca excesivo, estamos en presencia de grupos sociales ampliados, no más, que en su mayoría son transmisores de cultura (profesionales, docentes, periodistas) y que, habida cuenta de las variaciones que en la distribución social se opera en las actuales sociedades de masas, cumplen las funciones de las élites antiguas y sus diversas tareas de custodios y transmisores. La acción refleja que este público tiene sobre el creador es evidente; el nove-

lista podrá engañarse sobre la ilusoria universalidad de esta situación, pero ello no altera la verdad: escribe para su grado social, algo ampliado. De ningún modo escribe para la sociedad entera de su país, y, menos aún, para la de la comarca hispanoparlante.

Ello se patentiza comprobando que: no hay lectores campesinos; no hay, prácticamente, lectores obreros, salvo algunos cuadros chilenos y, ahora, algunos cuadros cubanos; no hay lectores de la baja clase media. Entre los sectores medio y alto de esta última clase se mueve el escritor, el novelista latinoamericano, o sea entre quienes son, por lo general, de su misma extracción social, de su mismo o parecido nivel de formación intelectual, de su misma o similar situación económica. Como quien dice, dentro de su familia, aunque esté integrada por miles de personas.

Sin embargo, cuando recientemente Sartre desencadenaba su polémica sobre las obligaciones inmediatas del escritor en el mundo actual, tomaba como punto de partida un pensamiento que, a pesar de todos los ataques es, prácticamente, irrebatible: la literatura existe por una vocación universalista, y sin ella, diríamos que no hay actitud creativa plena. La creación es instauración de absolutos (desde el ángulo de la psicología de la creación) que deben regir un mundo entero cuya pluralidad es reducida a unidad. El novelista hispanoamericano ha manifestado, en esta zona de la psicología creativa, una oscilación curiosa, digna de análisis más detallado del que aquí podemos consagrarle: en un extremo se ha entregado a una fabulación que postula su público restricto, y en la misma medida ha ido hacia

el escepticismo y hacia el artificio (Borges), o, en el otro extremo el afán de ingresar a un público regional no ilustrado le ha llevado a un esquematismo y a una visión maniqueísta del mundo en trazos muy directos (Icaza). Toda solución por el «aurco» término medio es aquí muy difícil, porque en este proceso no existe una composición mecánica de fuerzas, sino una verdadera dinámica regida por el impulso real hacia el público real y, por encima suyo, hacia el público universal, y las distintas urgencias por participar de sus necesidades perentorias. Algunas de ellas, como ha sospechado Sartre, equivocándose, llevarían al escritor a abandonar su tarea específica.

4. *El Novelista y la Literatura Nacional.*

Un novelista no se parece nada a Adán; no es aquel que, como imaginó el poeta romántico, despertó y fue nombrando las cosas, haciendo palabras vírgenes para las cosas vírgenes. El novelista existe dentro de una literatura; si hablamos, en abstracto, diríamos que nace dentro de ella, en ella se forma y desarrolla, con ella y contra ella hace su creación. Y por lo mismo es heredero de una tradición y creador de tradiciones. Al menos en los países donde existen literaturas nacionales.

Porque otro rasgo curioso del continente al sur de Río Bravo es que, si en líneas generales ya es posible hablar de una cultura latinoamericana (o hispanoamericana) con direcciones y valores propios, tónicas y medios característicos, parece bastante más difícil registrar la autonomía y la mera

existencia de las literaturas nacionales. La observación puede sonar a paradoja: parte de la comprobación de que, salvo el caso explícito, concreto, del Brasil, y salvo atisbos en México y en Buenos Aires, no se registra la existencia de una literatura nacional nítidamente diferenciable, con su estructura interna propia, su constelación temática, su sucesión estilística, sus peculiares operaciones intelectuales, históricamente reconocibles.

Existen, claro está, historias nacionales de la literatura, en cada uno de los países, y sus autores comienzan por no plantearse los presupuestos que basamentan sus tareas, a saber: la previa existencia de una nacionalidad. El problema nos remite a la balcanización política de América Latina por obra de los imperialismos, las oligarquías locales y las falsas estructuras administrativas del coloniaje, con lo cual se han creado precarias y, muchas veces, arbitrarias estructuras seudonacionales (América Central sirva de ejemplo). Ello ha dificultado la natural expansión y desarrollo de las comarcas semejantes donde los elementos étnicos, la naturaleza, las formas espontáneas de la sociabilidad, las tradiciones de la cultura popular, convergen en parecidas formas de creación literaria: así podría hablarse del Tahuantisuyo, por la presencia indígena y sus tradiciones culturales propias, por sus idénticos conflictos con la sociedad blanca; así podría hablarse de la comarca pampeana, asociando vastos territorios argentinos, el Uruguay y Río Grande do Sur, donde se ha generado el «gaucho» con su característica cosmovisión y literatura; así podría hablarse del Caribe, donde el mar, las islas, la mezcla racial, tan intensamente productiva de cultura, ya ha sido

reconocido integrado en un solo ciclo cultural por obra de un novelista (Carpentier). Estas comarcas —no sólo naturales sino también culturales— son desfiguradas por la balcanización política, pero sin embargo debe reconocerse en ellas elementos de suyo tan poderosos como para que hayan sobrevivido, otorgándoles unidad característica, en este siglo y medio de vida independiente, dividida, de América Latina. Más aún: si han continuado siendo notorias y notables las aproximaciones de un país con otro dentro de la misma comarca, ello se debe en primer término a la literatura, sobre todo a aquella —novela o poesía—, más embebida en las fuentes populares.

Pero aun si aceptáramos la existencia de una comarca cultural en funcionamiento, nos costaría mucho reconocer dentro de ella la existencia y el funcionamiento normal de una literatura. Damos aquí a la palabra «literatura» el significado estructuralista que le confiere el excelente crítico brasileño Antonio Cándido *(Formaçao da literatura brasileira.* Momentos decisivos), cuando comienza por distinguir entre *«manifestaciones literarias»* y *«literatura propiamente dicha».* Las primeras son simplemente obras, en tanto que la segunda es *«un sistema de obras ligadas por denominadores comunes, que permiten reconocer las notas dominantes de una fase. Estos denominadores son, aparte de las características internas (lengua, temas, imágenes), ciertos elementos de naturaleza social y psíquica, aunque literariamente organizados, que se manifiestan históricamente y hacen de la literatura un aspecto orgánico de la civilización. Entre ellos distínguese: la existencia de un conjunto de productores literarios,*

más o menos conscientes de su papel; un conjunto de receptores, formando los diferentes tipos de público, sin los cuales la obra no vive; un mecanismo transmisor (de modo general un lenguaje traducido en estilos) que liga unos y otros. El conjunto de los tres elementos da lugar a un tipo de comunicación interhumana, la literatura, que aparece, bajo este ángulo, como un sistema simbólico, por medio del cual las veleidades más profundas del individuo se transforman en elementos de contacto entre los hombres y de interpretación de las diferentes esferas de la realidad».

Para medir mejor la distancia de las variadas «*manifestaciones literarias*» que se dan en cualquier país americano a una literatura nacional autónoma, bastaría observar que sólo podríamos afirmar la existencia de una lírica nicaragüense, en la medida en que pudiera engranarse dentro de un sistema cerrado y único la poesía de Darío y la de los escritores que integran la antología de Ernesto Cardenal. En países de la misma lengua, de semejantes actitudes imitativas para los centros mundiales, de subdesarrollo compartido, es difícil establecer estos compartimientos estancos.

La excepción es Brasil. El hecho de que prácticamente sea un continente aparte que disponga de una lengua propia, más la decadencia larga de Portugal, la conmixtión racial original del país, ha contribuido fuertemente a desarrollar los rasgos nacionales, instaurando una literatura de las más diferenciables, autónomas, «nacionales» que haya dado el continente. En el caso concreto de sus narradores, la sucesión de creadores que incluye los nombres de Machado de Assis, Cyro dos Anjos, Lins do Rego, Jorge Ama-

do, Clarice Lispector, el admirable Graciliano Ramos, y un creador cuya especificidad lingüística lo ha hecho casi desconocido fuera del país: Joao Guimaraes Rosa, da prueba de una robusta escuela novelesca que es el de los buenos soportes de esta literatura nacional. En la obra máxima de Guimaraes Rosa, su monumental *Grande Sertaos: Veredas,* obra cuya estructura y refinamiento ha hecho que la crítica brasileña la parangonara al *Ulyses* de Joyce, lo que encontramos realmente es un profundo adentramiento nacional, tanto por los temas como por las formas narrativas, y, sobre todo —desde un ángulo muy distinto al que practicara el gran gustador del idioma, Graciliano Ramos— por su sabiduría lingüística y su operación de revitalización del habla popular, ascendida a estructuras cultas.

Junto a la excepción brasileña habría que considerar algunos atisbos de organización autónoma y nacional de las literaturas, que se puede observar en el caso de México (porque aquí el indígena ha alcanzado, por sendas indirectas, una influencia cultural —o más bien antropológica— que podrá resultar enteramente insospechada para el propio mexicano que vive dentro de ella considerándose, como es habitual, el mejor exponente del pensamiento universalista dentro de las tierras hispanoamericanas) y también en el caso, no de la Argentina, sino de Buenos Aires, en particular, que es un país distinto, y que ya ha dado, en lo que va del siglo, una literatura característica, con rasgos prototípicos que parecen nacer de la vivencia monstruosa de la ciudad y que permiten envolver en una misma red a orientaciones narrativas que se presentan como opuestas y enemigas en la vida literaria de la ciudad. Son sus

ejemplos: las novelas de Roberto Arlt y los cuentos de Jorge Luis Borges, o la obra de Leopoldo Marechal, o las fantasmagorías de Cortazar o las violencias sexuales de Viñas, todos distintas expresiones de un mismo mundo alienado.

Sobre este mismo universo bonaerense, y habida cuenta de la enorme producción de una prosa fantástica o artificiosa, junto a una prosa brutalmente realista, ambas obsesivamente vinculadas a estructuras mentales y no a vivencias intuitivas, ambas insertas en campos de problematización constante, ambas muy atentas a la lección europea (venga de Kafka, de Mann o de Sartre), recuérdese, de nuevo, la frase de Darío: *«Buenos Aires, cosmópolis».* Ella resumía, en 1896, la mayor ambición que podía proponerse un hispanoamericano ansioso de devenir un cabal europeo, y quizás siga persistiendo a pesar de los avances de otras ciudades en la misma dirección (México, Caracas, dentro de la zona hispanoparlante). Y bien: forzoso es aceptar esta situación, como típicamente americana: al menos una modulación regional americana que consiste en la reelaboración refinadísima, llevando intelectivamente a sus últimas consecuencias, los productos estéticos de la cultura europea. Eso fue Darío en la cosmópolis porteña, como lo fue Borges en la misma, cuarenta años después, escribiendo sus *Ficciones.*

(Permítaseme decir, en un paréntesis, que hay aquí una curiosa constante histórica que ya ha alcanzado su más alta culminación, y es útil que así haya sido, para que la realización de este largo sueño fantasmagórico permita poner fin a una empresa desmesurada, admirable y absurda en partes igua-

les. Se trata de ingente esfuerzo de un continente colonizado, por alcanzar la comprensión y la creación literarias en el mismo nivel de la metrópoli. Esta pasión ha movido a las élites hispanoamericanas desde hace cuatro siglos, y ellas se han comportado de modo bastante parejo a lo largo de este período extenso: han sido «noveleras», o sea recogedoras de la última novedad de la metrópoli con mayor ahinco que ella misma, y han sido «extremistas» porque han desarrollado esa novedad como puras formas que se desenvolvieran en un vacío humano y obviamente cultural, es decir, que también han sido subrepticiamente «esteticistas», siendo ésta la verdadera carta de triunfo a la cual se han confiado para su competencia soterrada con Europa. El primer gran ejemplo lo da el barroco americano, no sólo por la delirante extremación de los altares churrigueresco, sino por el arte de sor Juana, o por el increíble *Apologético* del Lunarejo limeño al cual bien puede reconocérsele la exactitud con que Menéndez Pelayo lo definiera —*«perla caída en el muladar de la poética culterana»—;* estos productos no podían reexportarse, porque integraban un todo, y la metrópoli no estaba demasiado dispuesta a enterarse de lo que producían, culturalmente, las colonias. El segundo período está situado a fines del XIX y le llamamos, definitoriamente, «modernismo». El mejor lector e intérprete que tuvo, en el mundo todo, la lírica francesa del XIX, o sea Rubén Darío, estuvo allí, en París, «y no fue reconocido». Si no fuera porque se trataba de un poeta y sus calidades más sutiles se hubieran perdido en la transposición idiomática y —razón del artillero— si lo hubieran traducido de cualquier modo, cosa que

tampoco estaba dispuesta a hacer esa metrópoli nueva con respecto a los coloniales de un continente que ella había pasado a denominar «latinoamericana», sustituyendo su viejo nombre hispano, hubiera descubierto entonces que era posible, y en español, expresar aún con mayor intensidad y extremación lírica, el universo poético por ellos descubierto, en esa frase que va de Hugo a Verlaine. Pero con todo, en este período, algunas novelas americanas se incorporaron a las letras españolas: *La gloria de don Ramiro* o *El embrujo de Sevilla* son el ejemplo, en la narrativa, de ese mismo afán de recoger la última novedad ajena y extremarla como pura forma, para que reingrese al mundo de donde procedía. El tercer período de que hablamos es el nuestro, y creo que nadie lo expresa mejor que Jorge Luis Borges. Aquí, al fin, se ha cerrado la ambiciosa empresa que iniciaran las élites virreinales mexicanas del XVIII, y el producto obtenido en tierra americana por elaboración extremada, formal, sutil, ha sido reintegrado exitosamente a la gran cultura occidental europea. Hace años que Borges ha dejado de ser orientador cultural en el Río de la Plata y ha pasado a esa extraña situación del clásico de época pretérita que aún sigue vivo; ya no representa la cultura de su país que ha seguido caminos no sólo distintos sino contrarios a su magisterio. En ese mismo momento se reintegra al mundo europeo con el entusiasmo de la crítica y el lector, francés, alemán, inglés, etc. Un ciclo ha concluido, y él mide el progreso de las letras latinoamericanas, es verdad, pero mide también las más sutiles artes miméticas de nuestro continente. Podrá pensarse que esta competencia desesperada —o

este «diálogo» como preferirán llamarlo más discretamente otros— era indispensable, como parte del proceso de desarrollo, aunque también deberá reconocerse que en buena parte, operó como desquiciamiento de las tradiciones nacionales).

Si retomamos nuestro planteo inicial acerca del novelista y la literatura nacional una vez señalada la precariedad del concepto en Hispanoamérica —salvo las excepciones apuntadas— y simultáneamente el uso constante de la tradición literaria occidental como haciendo las veces de tradición nacional y la subrepticia estructuración como literatura autónoma, de una literatura hispanoamericana que también hace las veces de tradición nacional, tendríamos que plantearnos los dos problemas que corresponden a este capitulillo: uno, general, sobre la importancia para el novelista, de su inserción en una literatura nacional propia; otro, particular, circunstancial, acerca de los problemas que al novelista americano plantea la especial situación en que se encuentra, según la hemos definido.

No podemos abundar, aquí, en los aspectos generales, doctrinarios, y nos limitamos a algunas precisiones indispensables para el razonamiento subsiguiente. Las nacionalidades han sobrevivido a muchas pruebas y en especial a muchas teorías que las condenaban; hemos visto sucederse varias filosofías dentro de una nacionalidad que ha continuado más allá y por encima de ellas. A su vez estas nacionalidades mantienen una relación dialéctica con las ideologías universalistas, inflexionándolas y modificándolas merced a tradiciones propias, y, por esta misma acción, permitiéndoles triunfar y desarrollarse dentro del organismo cultural nacional

como elementos que lo robustecen sin sustituirlo. Parecería que en la actualidad las tendencias ecuménicas han puesto el más duro sitio a los nacionalismos, lo que de rebote ha causado su exacerbación. En el repertorio temático y, más claramente, en el repertorio metodológico de una literatura nacional, el novelista reencuentra, ya trascendidas al campo cultural, las manifestaciones del pueblo que integra: permanente lección de arte viviente. El desarrollo superior que, obviamente, se reconoce en una literatura europea, responde a esta acumulación estructurada a lo largo de siglos, a este diálogo interno y secular que sirve para el reconocimiento de sí mismo de un escritor, para su ubicación en la sociedad a que pertenece, y, digamos, como plataforma de lanzamiento.

El novelista hispanoamericano sufre de un desamparo cultural nacional, del que a veces puede recuperarse por el lado del folklorismo (lo que fácilmente le impone una línea conservadora —la imitación de los estereotipos tradicionales de este inmóvil venero literario—, compensada con un evidente respaldo populista por la inserción histórica en su cuerpo socio-cultural) y del que normalmente trata de liberarse mediante su incorporación a la cultura universal de ese momento, que le presta la familia cultural necesaria aun a costa de evidentes falsificaciones. La huella de numerosos pies forman un camino en el bosque; mucho más si ya no se trata de huellas sino de creaciones artísticas que se encadenan y suceden. Pero para que ese encadenamiento, que es el fructífero, se produzca, debemos ratificar que el diálogo más auténticamente fecundo para un novelista, es el que entabla con otro

novelista de su propia tierra o comarca. Y por diálogo entiende aquí, lucha, combate, enfrentamiento, afán ardiente de destrucción mediante la aportación de obras de arte, nuevas, originales, y a la vez capaces de diálogo porque pertenecen a la misma familia.

5. *El Novelista y la Lengua.*

Entre los asuntos menos atendidos por la crítica y por los escritores hispanoamericanos está el del idioma, a pesar de que se trata del primero y más complejo con que tropieza un creador en su tarea: toda obra se elabora en el cauce viviente del idioma. Se diría que los escritores del continente sienten que trabajan con un instrumento prestado y al que muchas veces encaran como ajeno. Y algo de eso hay, según los casos; más entre novelistas que entre poetas.

El fenómeno lingüístico es el que nos permite delimitar en forma valedera la comunidad literaria estricta. Por obra suya comenzamos por establecer un recorte en el cuerpo americano, que no sólo exceptúa los países de habla inglesa, sino también las restantes hablas latinas (francés, portugués), determinando el núcleo básico integrador: lo hispanoamericano. Si existen orígenes comunes, historia en buena parte común, nutridos problemas comunes, aquello que con mayor inmediatez y tangibilidad estatuye la aproximación, instaura la comunidad, no está en ninguno de esos elementos, por importantes que sean, sino en el uso de la lengua, y en la comprobación que es la misma, idéntica, en todas par-

tes. Es rasgo definidor de una literatura, pues sólo la lengua es capaz de fijarle un límite preciso, que engloba al complejo conjunto de materiales con total precisión. La comunidad de la lengua es la que autoriza una literatura hispanoamericana, aunque es ésta una concepción todavía provisora, previa a otra definitiva: la literatura general de lengua española, desde sus orígenes medievales hasta su expansión actual, en distintas regiones del mundo.

Hay una sensación que parece indesarraigable del hombre culto americano: la de que habla, aplica, se manifiesta, existe, en un lenguaje que no ha inventado, y que, por lo mismo, no le pertenece íntegramente. Esa sensación no rige, en cambio, en el hombre común, especialmente en el hombre analfabeto cuyo único bien cultural es, justamente, el habla, lo que quizás nos permitiera retomar algunas de las paradójicas, y por lo mismo, veraces afirmaciones de José Bergamín en su defensa del analfabeto. El hombre culto sabe de la existencia de España, de la literatura española, sobre todo de la existencia de la Real Academia, conoce desde la escuela la imposición de las normas de prosodia y sintaxis determinadas, en última instancia, por esa Real Academia, y a la vez tiene clara conciencia de que él es, idiomáticamente, un ser híbrido: tiene una expresión propia, íntima, familiar —la de la infancia, la del amor, la de la amistad—, que es distinta, a veces mucho, de la expresión pública —del aula, del tratamiento ceremonioso, de la escritura, del periódico—. Desde luego que toda lengua acepta distintos grados de intimidad y complicidad, y en todas ellas hay un gradual pasaje de lo socializado a lo privado, pero en el caso concreto del hombre culto

americano, hispanoparlante, tenemos dos personalidades idiomáticas simultáneas y no siempre armónicas. Como no existe en América una importante línea de novela popular (la prosa popular, tan mal reconocida y coleccionada, se ha aplicado preferentemente al costumbrismo), como el género es obra de hombres cultos, este problema de la doble expresión lingüística se traslada sin alteración sensible a la novela.

Escila y Caribdis idiomáticos de la novelística hispanoamericana —y es éste un problema típico de la novela y del teatro, al que hasta hace muy poco tiempo estuvo ajena la lírica— escollos que se traducen así: o utilizar un idioma escrito, o utilizar un habla. Y este planteo dicotómico, cuando es llevado a su extremación mayor, se transforma en este otro: utilizar un ajeno lenguaje académico o utilizar una jerga popular provinciana. Los ejemplos son numerosos y no se puede decir que correspondan estrictamente a épocas determinadas. Es cierto que en el período modernista, en la misma medida en que se intensifica la preocupación estilística preciosista, se atiende a un lenguaje rico, culto, de corte académico a veces *(La gloria de don Ramiro)* o de ágil ritmo moderno en otros (los relatos de Augusto d'Halmar); es cierto también que el período vanguardista del 30, bajo el impacto surrealista, intentará una nueva modulación de una escritura cuidada (las *Leyendas de Guatemala* de Asturias) de la que es buen ejemplo la cuidada prosa de las novelas históricas (colonialismo) de Uslar Pietri y su progresiva evolución hacia el cuento popular de sabrosa «habla» reelaborada. Pero el fenómeno no puede adscribirse a períodos determinados en forma exclusi-

va: es una tendencia general, como lo es también la que concurre hacia el uso del habla y aun del dialecto popular, aunque esta última haya tenido sus momentos más intensos en el naturalismo finisecular y en el regionalismo (o criollismo) de este siglo.

Mallea es un ejemplo paradigmático de escritura culta, lo que en sus novelas se traduce por la delectación de la exploración psicológica o la descripción, contrastadas a la impericia de los diálogos. Si ello es así desde *La bahia del silencio,* los últimos años han acusado hasta la caricatura esta posición cultista de devoción por la letra escrita, por el diccionario de la Academia, como lo revelan libros del tipo de *Los enemigos del alma o todas las Travesías.* Si bien esta actitud ante el idioma es una tendencia general, no específica de un determinado período histórico, corresponde en cambio a una posición del escritor respecto a la literatura, y, en modo más vasto, la cultura: respeto por los valores establecidos, reverencia por la tradición libresca, inclinación por una cultura de élite, gusto por las didascalias explícitas dentro de la creación literaria, concepción del estilo como decoración aplicada a la escritura, etcétera. Sería fácil criticar todos estos elementos, y mostrar sus insuficiencias. Por eso es más eficaz, ahora, apuntar algunos de sus elementos positivos.

En la renovación idiomática literaria, como es sabido, no siempre es la aportación popular, creativa, la más fecunda. También lo es el cultismo. En la prosa americana, tanto el galicismo modernista, como el anglicismo vanguardista, fueron buenos aportes rítmicos, expresivos, transformadores. Ayudaron a enriquecer el caudal de la lengua y de la literatura, y, sobre todo, se desarrollaron encabalgados en

una concepción supranacional —y por lo tanto hispanoamericana o meramente hispánica— de la cultura. La famosa polémica sobre los idiomas nacionales americanos permitió comprender en su tiempo, que en América no se estaba repitiendo el caso de las transformaciones regionales, independientes, habidas en el latín vulgar durante la Edad Media, por lo mismo que las circunstancias histórico-culturales eran radicalmente distintas. Existían poderosos instrumentos de comunicación —la escuela, los congresos de educadores, las editoriales de amplio radio, los periódicos, las radios, el cine— que concurrían a restablecer la comunicación, a edificar normas comunes. El mantenimiento de esta vinculación idiomática —más allá o más acá, como se quiera, del uso de los regionalismos— significaba, en la órbita de la cultura, un tenaz esfuerzo para detener los efectos deletéreos de la partición política arbitraria del continente hispanoamericano, por restablecer la cohesión cultural original que es, simultáneamente, cohesión ideológica (histórica, filosófica), y conjunción voluntaria dirigida al futuro.

El peligro mayor de la tendencia universalista a resguardar las formas de la lengua es, obviamente, que, para encontrar un punto de apoyo seguro, debe volver hacia atrás, retornar a las fuentes españolas, y por lo tanto caer en la desdichada trampa del arcaísmo. Es bien significativo que en aquellos momentos en que los novelistas se sintieron sumergidos por la ola intensa de los sucesos vivos que estaban produciéndose a su alrededor y transformaban de cuajo la realidad segura en que habían vivido, cuando tuvieron miedo ante esta irrupción dinámica, se aferraron a las reconstrucciones arqueológicas

más o menos regidas por el afán lingüístico arcaísta. Concretamente es el caso del llamado *«colonialismo»* que triunfó en la narrativa mexicana en los años primeros de la revolución (entre 1916 y 1926 dice José Rojas Garcidueñas) y que José Luis Martínez explicó como *«un movimiento de huida hacia el pasado, determinado por la angustia de la Revolución»*, aunque reconociendo que fue parte de un fenómeno más vasto, americano, *«si se recuerda que movimientos similares ocurrieron en España y en la Argentina, hacia los mismos años». (Literatura mexicana siglo XX)*. Para el caso uruguayo podría citarse la inacabable serie de novelas de Horacio Maldonado, carentes de todo interés literario y que reconstruyen en vano un mundo pasado ayudándose con un lenguaje escrito no hablado, y también pasado. Y también podría incluirse el *Alsino* de Pedro Prado (a quien Alone incorpora a *Los cuatro grandes de la literatura chilena)* dentro del otro aspecto de la misma tendencia lingüística universalista y arcaizante, la que concurre hacia lo poemático.

Colonialismo o simbolismo poemático son las dos formas más comunes de la expresión narrativa de esta tendencia purista. Más adelante, a partir del año 1930, compartirá esta orientación un tipo de narrativa intelectual, especialmente afecta a las invenciones fantásticas. Cabe destacar que en la gran mayoría de estos casos se desvanece el andar puramente narrativo de la novela, y que sus productos se aproximan más al poema en prosa, a la página fragmentaria, al cuento breve y elíptico. Un tratamiento lingüístico cuidado, un idioma elaborado no parecen los más fieles andadores de la novela. Habría que citar aquí el caso magistral de Jorge Luis

Borges, quien nunca intentó la novela, permaneció en el cuento —y aun en sus lindes más escurridizos— e incluso dijo alguna vez que era preferible dar por hecho un argumento y dedicarse a comentarlo, a anotarlo con escolios. Quizás por el mismo terror que a Valery producía tener que escribir *«La marquise sortait a cinq heures»*. Toda vez que el narrador se aproximó a las elaboraciones idiomáticas más complejas se produjo un desvanecimiento de las formas novelescas, al menos en lo referente a los modelos estatuidos por la gran época del género, el siglo XIX. Y en esos mismos períodos el triunfo correspondió a la poesía: el caso español de la generación del 27 (o 26) dominada por los poetas, atravesada por las páginas elaboradas como turrones de Jijona de Gabriel Miró, en contraposición al libre, tosco andar narrativo del viejo don Pío Baroja, así lo evidencia. Y en la Argentina el ejemplo de Güiraldes contrastado a la literatura de un Roberto Arlt.

Contra este panorama —donde alternan vicios y virtudes— veamos la respuesta del regionalismo del siglo presente. En la oposición al modernismo, los novelistas que no se retraen ante el empuje dinámico que sacude las sociedades americanas y que puede datarse en la revolución mexicana, los que aceptan el contorno real en que existen, lo que deciden dignificar la oscura y hasta mezquina vida que los envuelve, adoptan de lleno el habla regional y aun hacen de ello una bandera. Se afirma implícita o explícitamente, la existencia de lenguas vernáculas, y se inicia una verdadera carrera a la búsqueda del término popular o arrabalero característico, distinto, no registrado ni en el diccionario de la Academia ni tampoco en el de Malaret. Las novelas que

entonces aparecen vienen siempre acompañadas de largos apéndices donde se explican las palabras usadas en el texto, y parecería que se ha roto la unidad idiomática del continente. La lectura de algunas de ellas es un verdadero acertijo para los propios hispanoparlantes.

La posición, en su misma extremación suicida, está apuntando el error de que se parte, que más que idiomático es literario. Corresponde a una concepción del personaje, según la cual, éste es expresión de su habla, y, más exactamente, del número de palabras propias o regionales que utiliza. Quienes desarrollaron el sistema con amplitud fueron los criollistas chilenos y pienso en particular en el caso de Mariano Latorre. Recuerdo que en las acotaciones marginales que André Malraux puso al estudio crítico que le dedicó Gaetan Picon, cuando éste le reprocha que todos sus personajes tienen el mismo lenguaje, contesta: *«La autonomía de los personajes, el vocabulario particular concedido a cada uno de ellos, son poderosos medios de acción novelesca, pero no son necesidades. Son más notorios en 'Lo que el viento se llevó' que en 'Los demonios' y son nulos en el 'Adolfo'. No creo que el personaje deba crear personajes; debe crear un mundo coherente y particular como cualquier otro artista».* Y más adelante: *«La autonomía del lenguaje de los personajes balzacianos es muy relativa. El galimatías de Nucingen no sugiere ninguna voz. Los gritos shakespearianos que proporcionan a ciertas creaciones de Balzac una vida realmente arrancada de la arcilla expresan su pasión más profunda mediante un vocabulario común».*

Al margen de esta observación de Malraux —com-

partible en cuanto también él trataba de desembarazarse del regionalismo, Giono y Cía., que había regido su tiempo— es evidente que empedrar el lenguaje de los personajes novelescos con palabras típicas no ha resuelto el problema básico de la composición de personajes. Y que, al contrario, ha tendido a desvanecerlos en el pintoresquismo, transformándolos en islas idiomáticas, no en seres humanos, reales. Quizás deba verse en esta actitud creativa una teoría lingüística, ya superada, anterior a la enseñanza magistral de Ferdinand de Saussure *(Curso de lingüística general)* que entendía un idioma, o una lengua, como una serie corrida de palabras, no como una estructura de sentido. Si quisiera resumir lo que la enseñanza de Saussure ha aportado a una nueva concepción del lenguaje como elemento de creación literaria, creo que ninguna fórmula resultaría más explícita que una frase de Merleau-Ponty: *«Lo que hemos aprendido en Saussure es que los signos, uno a uno, no significan nada, que cada uno de ellos expresa menos un sentido que establece una distancia de sentido entre él y los otros». (Signes).*

Las novelas de este regionalismo establecían un curioso escalón entre el personaje que hablaba en un particular galimatías criollista, y el autor, quien se situaba por encima de sus criaturas y al describir, al comentar, al narrar, hablaba desde su cátedra más o menos purista. En los hechos asistíamos a una intensificación del diosecillo escritor que habían generado los naturalistas del siglo pasado, pues ese autor manejaba a sus criaturas como a los integrantes de su zoológico particular y los ponía a hacer las correspondientes pruebas circenses. El gran sal-

to que, en materia lingüística, en esta línea de la utilización del habla espontánea y popular, se ha producido —y que corresponde ya a nuestro juicio—, es aquel por el cual el escritor ha ingresado al mismo lenguaje de sus personajes. Los ha asumido y es desde ellos que habla (piénsese en algunas criaturas de Juan Rulfo, piénsese en algunos pasajes de Vargas Llosa). La inolvidable enseñanza de Faulkner (el segundo capítulo de *El sonido y la furia)* parece regir este esfuerzo tenaz en la línea de la creación lingüística regional. Pero el novelista —artífice al fin, supremo ilusionista y engañador— no sólo se confía en la expresividad particular de las criaturas narrativas, sino que dosifica sus regionalismos, establece un pacto más sabio que autoriza una comunicación posible con un lector, no sólo nacional, sino también universal (y por universal entiendo hispanoparlante). Para ello ha debido abandonar la concepción de que la palabra, aislada, es la clave de la creación automática de la narrativa, y ha desplazado su interés a la sintaxis, a las estructuras rítmicas, ha debido concebir la lengua como devenir articulado en el tiempo, trabajando en definitiva con un criterio semántico más estricto. (Conviene recordar aquí un intento de superación lingüística de lo criollista: la obra de Enrique Labrador Ruiz, cuya pirotecnia verbal, su fabuloso «invencionismo», se sostiene sobre la creación de una lengua literaria que obedece secretamente a las leyes de un habla popular, sabiamente regustada).

En esto está la narrativa americana actual, y quienes mejor puedan servirnos de índice de la transformación son aquellos narradores que han debido ingresar al idioma español procedentes de las lenguas

indígenas. Conozco, por referencia directa, los problemas que tuvo Augusto Roa Bastos para encontrar una equivalencia idiomática española que pudiera traducir su vivencia íntima que se hacía en lengua guaraní. Tanto en sus cuentos, como sobre todo en *Hijo de Hombre* apeló todavía al viejo sistema de alternar una lengua con otra, de salpicar un texto español con palabras guaraníes, tratando de que se injertaran en un fluir narrativo. Pero más agudamente el problema se le planteó a un novelista que es al mismo tiempo un destacado etnólogo: José María Arguedas: *«¿Cómo describir esas aldeas, pueblos y campos; en qué idioma narra su vida? ¿En castellano? ¿Después de haberlos aprendido, amado y vivido a través del dulce y palpitante quechua? Fue aquel un trance al parecer insoluble».* Trance, digamos, al que un día se vio enfrentado Unamuno y que resolvió drásticamente adaptando el español pero sin poder, como alguna vez le observara sutilmente Ortega y Gasset, dejar de ver las palabras como entes extraños, propicios a un análisis (etimológico, semántico, estético) y no integradas en el discurso vivo de quien las ha aprendido de niño y no sabe que pueden serle ajenas.

José María Arguedas ha contado (prólogo a *Diamantes y pedernales)* el drama de su iniciación como narrador en lengua española: *«Existía y existe, frente a la solución de estos especialísimos trances de la expresión el problema de la universalidad, el peligro del regionalismo que contamina la obra y la cerca. El peligro que contiene siempre la inclusión de materias extrañas en un instrumento ya de sí perfecto. Pero en tales casos la angustia primaria ya no es por la universalidad sino por la simple realización.*

Realizarse, traducirse, convertir en un instrumento legítimo el idioma que parece ajeno; comunicar a la lengua casi extranjera la materia de nuestro espíritu. Esa es la dura, la difícil cuestión. La universalidad de este raro equilibrio de contenido y forma, equilibrio alcanzado tras intensas noches de increíble trabajo, es cosa que vendrá en función de la perfección humana lograda en el transcurso de tan extraño esfuerzo» ... Todo el arte de Arguedas parte de esta lucha y este dilema. Fracasa cuando escribe su *Warma Kuyay* que en los hechos es un ejemplo del relato criollista con obligado glosario, porque la sintaxis del español no fue allí alterada. Su triunfo está en ese admirable relato que es *Agua: «Sumergido en la profunda morada de la comunidad no podía emplear con semejante dominio, con natural propiedad, el castellano. Muchas esencias, que sentía como las mejores y legítimas, no se diluían en los términos castellanos construidos en la forma ya conocida. Era necesario encontrar los sutiles desordenamientos que harían del castellano el molde justo, el instrumento adecuado. Y como se trataba de un hallazgo estético, él fue alcanzado como en los sueños, de manera imprecisa».* El aire extraño del relato, el ritmo esquivo, el movimiento idiomático fluido, el hablar casi eclíptico de esos indios con los cuales Arguedas convivió y a quienes amó profundamente, ha enriquecido al idioma español sin destruir sus leyes centrales. Esta experiencia es ejemplar, sobre todo porque es la más difícil que ha intentado un novelista en América.

Pero atendiendo a ella como atendiendo a las novelas recientes (pongamos una página de Fernando Alegría, una de Carlos Fuentes, una de Alvaro Ce-

peda Zamudio, una de Casey, una de Viñas, una de Beneddeti), y desdeñando los ocasionales términos regionales que tantas veces somos capaces de desentrañar sin glosario, hay algo nuevo y evidente: que existe una sintaxis del idioma en América Hispana que poco, o nada, tiene que ver con la de España. Una prueba nos la ha proporcionado, sin querer, Juan Goytisolo, al concluir su hermoso libro *Pueblo en marcha,* con un léxico cubano. Sí, cubano, pero más que cubano, hispanoamericano, pues para nosotros, hispanoparlantes de América, la gran mayoría de explicaciones de ese léxico resultan innecesarias. Es verdad que conozco Cuba, pero aun sin conocerla, ese léxico me es secretamente afín, y más que el léxico propiamente dicho, la estructuración del habla, la articulación lingüística de un país latinoamericano. Y no estoy hablando de las formas abundosas del decir español que pueden tipificarse en un novelista genial como Galdós (Cortazar ha hecho, en *Rayuela* una experiencia de contraste que no es estrictamente entre lo hispano y lo rioplatense; podía haberla hecho Sánchez Ferlosio o Goytisolo, quienes incluso podrían haber reconocido en ello un contraste nacional en la medida en que España ha opuesto al lenguaje alto, barroco y refinado de Cervantes, la sequedad expresiva del anónimo *Lazarillo de Tormes)* sino que estoy hablando de un modo de *decir,* y no de escribir. Habría que intentar la experiencia de *Zazie dans le metro* o la del *Pasticciaccio* para comprobar agudamente que este decir no es estrictamente comarcal, pero sí es propio de un desarrollo cada vez más independiente del habla en la América Latina. (La discusión de algunas peculiaridades lingüísticas a que me sentiría tentado aquí,

empezando por Américo Castro y sus detractores, resultaría dispersiva por demás de los temas concretos, literario-novelesco, que me he planteado de antemano).

6. *Los maestros literarios.*

Hay una concepción «primaria» de la creación literaria, según la cual es el producto —escrito— de una serie de observaciones o ensoñaciones que tiene un hombre, cuyo secreto vicio o secreta lujuria son las palabras, a partir de propias y directas experiencias. «Esto yo lo viví, es verdad» sería la insignia justificativa que muy a menudo pretende cubrir los peores productos. Y hay también una concepción «secundaria» de la creación, según la cual la obra de los escritores mayores del país es la que sirve para orientar a los nuevos y marcarles los derroteros que deban seguir. Creo que era Spranger quien decía que si la experiencia de vida pudiera enseñarse, ya existirían cátedras de la materia en todas las Universidades. Tratemos de no engañarnos ni con las concepciones «primarias» ni con las «secundarias».

No cabe entrar aquí a dilucidar un tema apasionante, y sobre el cual se han precipitado tanto los psicoanalistas (Bergler) como los sociólogos (Hauser) a saber, por qué un hombre elige o es elegido ser escritor. Aceptemos el hecho consumado, la misteriosa v o c a c i ó n. Ella, potencialmente, no existe, como no existe potencialmente nada en la conciencia humana: ocurre, simplemente, que un hombre escribe, bien, mal, regular; escribe y sigue escribiendo, y en la misma medida de esta continuidad puede de-

venir escritor. No hay recetas para ello, como no las hay para la experiencia de vida. El escritor vive por su creación, existe en ella, y ella es el acto de su constante ejercicio de la libertad, o, para utilizar una frase escondida en el fárrago de Menéndez y Pelayo, de su capacidad de improvisar. Esa improvisación creadora es la vida misma, la misma literatura, pero no ocurre en el vacío, ni a partir de la pura experiencia. Robinson Crusoe no es un mito representativo del escrior.

Un escritor vive dentro de la corriente mayor de la cultura literaria, en ella se forma o se deforma, en ella, contra ella, por ella se va creando a la vez que crea la corriente que lo lleva. El arte no sale de la nada: sale de otro arte. Sobre esta concepción Malraux edificó parte de su *Psychologie de l'art,* y si ésta, toda, puede ser discutible, aquella es una piedra sobre la cual se puede edificar una iglesia. Del mismo modo que un escritor acarrea desde la infancia un determinado mundo socio-cultural, está dentro de la pecera, del mismo modo un escritor se va formando en una literatura anterior. Buena o mala, eso es lo de menos. Porque el material de incitación no está en relación directa con el nuevo producto, por dos razones: por la inserción entre ambos de una personalidad en una determinada circunstancia nueva; por el devenir de historia y sociedad en que un escritor existe. Sabemos que Roberto Arlt leía con pasión las novelas de Rocambole y también de Dostoiewski, pero el producto nuevo no es parangonable. Sabemos que Mariano Azuela leía con pasión a Emile Zola, pero *Los de abajo* le deben menos al francés que a los sucesos de la revolución. Sabemos que la cultura literaria de Manuel Rojas se ha hecho a tro-

pezones, se ha ido elaborando mientras ya escribía sus primeros admirables cuentos, y sabemos por relato directo, sabroso, de cómo José Santos González Vera devino autodidacta y escritor. Pero aunque el material incitante sea malo, existe; un escritor aprende en otro escritor, e incluso vive sometido a él hasta que logra asesinarlo. No me interesa aquí si es una constante biológica: es, seguramente, una constante literaria.

En cuanto a la otra concepción —que decimos «secundaria»—, una aclaración. Creo ya haber dicho que el proceso general de la creación literaria americana se rigió por una ley «especular» —imitación de las corrientes europeas—, y que eso en buena parte establece los curiosos sobresaltos que se registran en las historias nacionales de la literatura. Pero creo haber dicho que hay un momento especial, aquel de la oposición regionalista al modernismo que va abriéndose paso desde la segunda década del siglo veinte, donde comienza a generarse una continuidad —aunque sea por oposición— entre padres e hijos de una misma comarca. Tan importante me parece ese fenómeno de oposición *de entre casa,* que es ahí, en esas fechas, donde encuentro el germen de la futura autonomía interna, que no es filiable en la influencia exterior, aunque es simultánea a sucesos parecidos que ocurren en el continente europeo y en los Estados Unidos. Pero aunque en este caso se establezca un atisbo de literatura nacional, de transmisión, por oposición y enfrentamiento (considérese todo lo que el venezolano José Rafael Pocaterra debe al modernismo de su conterráneo Manuel Díaz Rodríguez, a pesar de la distancia que marca las dos generaciones enfrentadas) de una lección, esto no

ha podido resolver el magisterio literario dentro de las fronteras de América. Los novelistas posteriores al 30 parecen deber poco —o parecen querer deber poco— a sus antecesores, y para citar cubanos, basta recordar la impregnación faulkneriana de Lino Novas Calvo o la surrealista francesa de Alejo Carpentier. Es éste, justamente, quien mejor ha dicho, cómo la incorporación de la música de Stravinsky permitió re-descubrir los ritmos similares que podían oírse cruzando la bahía de La Habana, pero que sólo por el magisterio exterior se alcanzaron a jerarquizar, librándose de su «indignidad» populachera.

Es normal en la América actual, que el joven novelista lea de preferencia a Cesare Pavese, a Michel Butor, a Sillitoe, a Carson Mac Cullers o James Baldwin. En cambio es difícil que atienda, con el mismo fervor, a los escritores mayores de su propia casa. ¿Por qué? Desde luego está de por medio —explicación psicólogo-social— el habitual conflicto generacional, en la medida en que la realización del servicio es su posibilidad creadora y ésta debe hacerse enriqueciendo o transformando la aportación de sus mayores. Desde luego hay una cuota de juvenil snobismo no desdeñable y una dificultad, mayor en los años primeros de la vida, para reconocer, respetar, dignificar, el aporte puramente nacional. Esto, con todo, me parece poco grave, porque está probado que se recupera en otro plano con los años. Me parece más importante, más grave, la comprobación que hace el joven novelista, de que un creador extranjero, perteneciente a un país de alto desarrollo intelectual, de tradición más nutrida y exigente, muestra un plano de eficiencia creadora superior.

Del mismo modo que ningún sistema filosófico

transformador de mundo ha salido de América Latina, del mismo modo que ninguna gran aportación tecnológica, científica o sociológica se ha generado en el continente todavía, del mismo modo ocurre que las grandes invenciones narrativas —no en tanto obras de alta calidad sino en cuanto sistemas, métodos, fórmulas— no han surgido de tierras americanas. Esta comprobación no está destinada a r e s t a r n o s energías, sino, al contrario a incentivar el esfuerzo pero sin que realísticamente se la registre y mida, no haremos otra cosa que engañarnos. Conviene examinarla y buscar sus puntos flacos.

Quien abandone por su instante las cumbres novelescas americanas y trate de deambular por todo el panorama, encontrará muy pronto materiales tan desdeñables, invenciones tan torpes y pueriles, que no podrá menos que desconsolarse. Sin aspirar a grandes obras creativas, grandes construcciones armónicas, limitándonos simplemente a las obligaciones propias del oficio del narrador —en tanto artesano, productor de determinados trabajos— comprobamos que muchas, muchísimas veces, no se llega a ese mero plano de eficiencia, a partir del cual se está en la literatura. Ese plano incluye grandes obras y obras malas; pero una simple policial de Dashell Hammet, que está muy lejos de ser autor de obras maestras, cumple con esas exigencias en una medida mucho más elevada que la medida promedial novelística latinoamericana.

Estas carencias explican muchas cosas: no sólo el hipnotismo que los creadores extranjeros ejercen sobre los novelistas americanos, sino asimismo la devoción más confiada que el público muestra por los productos extranjeros (aunque en esto también

intervienen elementos distorsivos de carácter político-cultural que nada tienen que ver con la pura apreciación artística). Explica también el uso constante, al nivel popular, de esta literatura que los franceses llaman de *colportage* y que creo, con Gramsci, que merece una atención mayor de la que comúnmente le prestamos. (Su crítica a la incapacidad italiana para proveer de ese material popular en niveles similares a los franceses tiene que ver no sólo con las interferencias socio-religiosas sino también con una ineficacia para generar obras del tipo de las novelas burguesas de Julio Verne).

No encuentro nada reprobable en esta actitud de interés crecido por las invenciones narrativas de los autores extranjeros, y, al revés, encuentro peligrosa la censura de tipo estrechamente nacionalista que pretende establecer un cerco en cada país para que la nutrición y formación de los escritores se haga de entrecasa, en un sistema autárquico. Eso no ocurrió nunca en la historia de la cultura, y es afirmación probada por millares de ejemplos, que toda gran creación literaria se sitúa en la encrucijada de una tradición nacional y una influencia extranjera. Más aún, la más reciente, la más promisoria forma de la crítica literaria, la *literatura comprada,* que desde los especialistas soviéticos hasta el «enfant terrible» Etiemble, está proporcionando una renovación prodigiosa de estos enfoques culturales, y que ya ha dado seguros frutos en las obras de Wellek, se sostiene justamente sobre este comprobado, reiterado fenómeno de la interacción cultural. Agregaría yo aquí que en un coloquio internacional en Chile sobre integración cultural americana, debimos varios de los participantes, defender muy férreamente el derecho de Améri-

ca (Latina) a establecer lazos con todas las culturas del mundo, y a utilizar los sistemas filosóficos que prefiriera, así fueran esos «foráneos» como se llama ahora al marxismo (olvidando que igualmente «foráneo» fue el liberalismo que nos dio la independencia política) como para no adoptar una posición drástica, sin concesiones, en este punto de la apertura al mundo total de la cultura.

Pero dijimos que hay puntos flacos, y conviene examinarlos. El novelista que busca sus maestros y los encuentra en los grandes escritores, antiguos o, sobre todo, modernos, de los países más desarrollados, tropieza con el elemento seductor que en ellos más atrae: las técnicas literarias. Lo que descubre no es una materia (y esta distinción la hacemos por vía de mera explicación pedagógica) sino una determinada forma que otorga estructura, significado y valor a una novela, porque ella es, en definitiva, la clave de bóveda que la sustenta. Obviamente una novela no es un sucederse de diversas peripecias y personajes metidos dentro de ellas, sino una estructura de sentido, y por lo tanto concluye en el establecimiento, la invención, de una forma significante, lo que hace muy difícil separar una técnica de un contenido. Es a partir de aquí que se producen curiosas imitaciones y curiosos desencuentros entre los escritores americanos que se esfuerzan por recoger la lección extranjera.

Algún ejemplo puede ilustrar la situación. El gran período europeo de entre las dos guerras aportó una renovación literaria notable en todas las artes. Las explicaciones son variadas y encontradas; podríamos utilizar como polos opuestos de entendimiento la lección de Lukács (hoy tan discutida en el marxismo

italiano) y la de Adorno, pero quizás para entender las creaciones narrativas sorprendentes de un Joyce, un Kafka, un Hemingway, un Faulkner, un Musil, convendría manejar dos series de coordenadas que tanto pueden conjugarse como contraponerse: por un lado un poderosísimo desarrollo técnico de una sociedad que ha alcanzado niveles altísimos derivados del enriquecimiento científico, transformando —en términos nunca vistos en el planeta— las condiciones de la vida urbana y en parte agraria; por otra parte un agudizamiento de los regímenes de la propiedad y una nueva modulación de la lucha de clases. Sobre este doble *background* se edifica un conjunto de invenciones técnicas que transforman la literatura, pero que a pesar de estar muy íntimamente unidas, en muchos casos, a pesar de la unidad esencial de la obra del arte, permiten traspasos curiosos y transformaciones aleccionantes. Es Hemingway, un buen representante de la *«lost generation»,* quien genera, a partir de *The Sun also rises* una técnica objetiva, casi behaviorista, para pintar una sociedad en superficie. Buena parte de su instrumental técnico pasa a Cesare Pavese, quien lo somete a una reelaboración, más visible en *La luna e i faló* que en sus cuentos o en *La spiaggia.* Ese instrumental nacionalizado por Pavese es incorporado como sustrato creativo por Italo Calvino para sus cuentos de la resistencia. Ultimamente hemos visto la invasión de estas formas en América Latina, en la joven generación de las grandes ciudades.

Sería ése el caso de un proceso lento de adaptación, que sin embargo transcurre dentro de una misma comarca desarrollada, e incluso podría estudiarse el escalonamiento cronológico de sus distintos mo-

mentos, estudiando simultáneamente las transformaciones de la base económica que se han producido en los distintos países y distintos momentos que jalonan el largo del viaje cumplido por esas técnicas narrativas. Más difícil se presenta el problema cuando se trata de incorporar, sin más, un método de composición, trasladándolo de una determinada comarca de alto desarrollo intelectual (y económico) a otra en distinto nivel. Recientemente Goytisolo ha tenido un sobresalto con respecto a la escuela del *«nouveau roman»* que ha comenzado a expandirse por el mundo, él a quien se ha filiado dentro de ella, y ha tratado de deslindar lo que cabe a los escritores que viven dentro de las imposiciones de la sociedad francesa y lo que cabe a un escritor español que, aunque viva en París, escribe en definitiva para los españoles. Afirmaba Goytisolo que podía entenderse perfectamente el funcionamiento del método de Robbe Grillet en el plano de desarrollo económico social francés, pero de ninguna manera en la comarca española (aunque sí es comprensible en las grandes ciudades tipo Madrid o Barcelona).

Con más precisión, Italo Calvino *(L'antitesi operaria)* ha tratado de explicar el funcionamiento de dos soluciones modernas de la literatura, en relación con las características de la *«affluent society»* en que surgen. Dice: *«la beat generation», rebelión de los jóvenes contra la civilización de la producción y del consumo, tiene como sustrato una tranquila seguridad en el mundo contra el cual se rebelan; sentirse al resguardo de las necesidades dentro de un mecanismo que puede no aceptarse sin que por eso deje de funcionar. Sólo un nivel elevado de economía, una sociedad con márgenes para el gasto improductivo*

y la inutilización de la energía puede conceder a la «beat generation» la base práctica para expresar la prioridad de lo humano sobre la producción... Para el «nouveau roman» el discurso es paralelo y de sentido contrario, aunque más complejo. Basta destacar que la impasibilidad lingüística del «nouveau roman», su suspensión de todo enjuiciamiento del mundo, sólo tienen sentido en un mundo eternamente problematizado, que chorrea significados, que está a punto de ser la alegoría de sí mismo. No es que el «nouveau roman» se desarrolle en una situación de estancamiento histórico, sino contemporáneamente y casi diré codo a codo con una situación histórica de lucha evidente, desencadenada, feroz, en la cual parece que están marcados y separados claramente los diversos campos operacionales de los diversos lenguajes y de las diversas metodologías».

Observaciones similares podrían hacerse sobre el llamado realismo socialista, en cuanto éste ha comportado la suma de elementos discordes, ya se trate de la asunción de un neoclásico (como opina el *Anónimo Soviético)*, ya de la superposición de fórmulas realistas con elementos románticos que funcionan sin campo de prueba (Lukács, *Significación actual del realismo crítico)*.

La asunción de una actitud adulta por parte del novelista latinoamericano radicaría en la distinción sutil entre los valores propios, independientes, de las técnicas o sistemas, como expresión de determinadas situaciones histórico-culturales, y por ende económico-sociales, de países en un determinado nivel de desarrollo y de complejidad del cuerpo social, y la posibilidad de adaptación de los elementos de esas técnicas que resulten vehiculares de situacio-

nes propias, lo que no quiere decir particulares, privativas, sino propias de una inserción del escritor en un determinado contexto social.

Con un agregado útil: los sistemas formales dependientes de las estructuras mentales y sociales que los han parido, tienen un determinado período de vida, y se agotan en la medida en que se transforman las fuentes nutricias generadoras. Existe un momento en que se devienen rectas, formas esclerosadas, dentro de las propias sociedades que los han creado, y, desde luego, mucho más intensamente, en aquellas otras donde simplemente han sido imitados pasivamente sin proceder al artilugio de su adaptación o nacionalización. En ambos casos, los magisterios literarios devienen vanos y aun contraproducentes. No hay ninguna posibilidad real de continuar por esos caminos, ni siquiera bajo la forma de oposiciones o polémicas. Se hace imperiosa la necesidad de una experiencia de otra índole, que no puede ser literaria, sino moral. Puede parecer curioso encontrar una justificación de esta actitud de ruptura revolucionaria, de este salirse del cauce estrictamente literario (cultural) en que se genera la obra de arte, en un texto de Benedetto Croce, quien dice (en *Cultura e vita morale)* que en esos casos *«la poesía no genera poesía, aquí no hay partenogénesis; se quiere la intervención del elemento fecundante, de aquello que es real, pasional, práctico, moral. Los más grandes críticos de poesía invitan, en este caso, a no recurrir a las recetas literarias. Es necesario, dicen, «rehacer el hombre». Si se rehace el hombre y se devuelve al espíritu su frescura, haciendo nacer una nueva vida efectiva, entonces, sí, surgirá, si debe surgir, una nueva poesía».*

Es una lección moral, una corrección oportuna, que en tiempos más antiguos se expresó diciendo que «la letra mata», y un escritor, que es un creador de letras, vive acechado por el peligro de esa esclerosis, sobre todo en la medida en que, su afán imitativo de las más ricas, más sorprendentes, más originales estructuras formales que le vienen de países desarrollados, lo conduce fácilmente al trillo de las letras, cuando éstas han perdido su temperatura vital.

Por lo tanto: es legítimo el magisterio extranjero, universal, y no hay cotos privados para la cultura; todo sistema formal es válido en conexión con un determinado estado de la sociedad en que nace, pero es posible de adaptación (nacionalización) a las formas y circunstancias propias de una cultura, sin lo cual carece de valor, y es mera *mímesis* pasiva. Existe un «decalage» que un novelista debe saber salvar entre los distintos grados de desarrollo socio-cultural en que se despliegan las formas artísticas, y, obviamente, éstas no son meras consolidaciones artísticas de un contenido y un nivel de desarrollo, sino que en ellas está también postulado (incluido) el público al cual se dirigen sus autores. Por último, las renovaciones correspondientes a un agotamiento estilístico, ya no nacen meramente dentro del campo de la cultura, sino que sugieren su fecundación por obra de elementos procedentes del campo de la vida moral. Pero ellos, no volvamos a las posiciones «primarias», siempre actuarán dentro de una cultura: aun en su mayor grado de invención, son modificantes, y, al menos en los siglos de cultura que van de la baja Edad Media hasta aquí, nadie ha podido certificar la «no existencia» de eslabones perdidos.

7. *La novela, género objetivo.*

Lo primero que se nos revela como hecho real, dicen los psicólogos, es nuestra existencia, como manantial de refracciones, de sentimientos e ideas, y aunque nada exista dentro de nosotros que no haya sido puesto previamente desde fuera en la conciencia, la primera toma de contacto es esa conciencia en que las cosas existen y el mundo se arma y se entiende. Lo primero es la subjetividad (desde luego no hablo con criterio histórico, sino a partir de los ya establecidos planos de la cultura urbana moderna), y quizás por eso se ha dicho y repetido que es la lírica la expresión más característica de la adolescencia, y que en esos años inexperientes y torpes puede germinar una obra poética duradera dentro del género.

Pero el esfuerzo tenaz de un creador, fundamentalmente un novelista, es no quedarse en la vida interior, sino encontrar el modo por el cual sus tendencias animan y consolidan formas objetivas (y no hablo para nada, del nuevo objetivismo francés del «nouveau roman»): ese pasaje, que toda la moderna psicología social nos ha enseñado, es hallazgo de la objetividad como descubrimiento de un mundo, de un universo que pueda ser compartible. No propio, restrictamente, del creador, sino comunicable, convivible con los demás hombres. Es en el género novelesco donde se ha hecho más notorio este traspaso que no es nada fácil, que se produce siempre acompañando el proceso de la adultez. Se llega a adulto —en arte— cuando nuestras imaginaciones, cuando la libertad y aun el libertinaje de lo que es simple posibilidad incomprobada, ingresa en una rea-

lidad limitada y limitable. El criterio del perspectivismo, a que ya nos referimos, es de los más aceptables: es el fin al que concurre la obra el que previamente la determina, pero ese fin, que es principio, existe y se expande ricamente, en la medida en que supone un verdadero abordaje del mundo.

Se podría decir que también es el problema de la poesía. O al menos así lo he sentido al encontrar en esos inagotables diálogos de Goethe con Eckermann, esta observación de quien, en su ancianidad, había recorrido los múltiples caminos de la creación juvenil y de la correspondiente a la madurez: «*Mientras expresa sólo estas pocas frases subjetivas, no puede ser llamado todavía un poeta, pero en cuanto sabe cómo apropiarse el mundo y expresarlo es un poeta. Entonces es inagotable y puede ser siempre nuevo, mientras que su naturaleza puramente subjetiva se ha agotado pronto y deja de tener algo que decir*». (A Eckermann, 29/I/1826).

El planteo parecería conducirnos a un examen previo de la psicología social pero ello nos desviaría de nuestro esfuerzo más estrictamente literario. Una de las tesis que ha defendido más ahincadamente la simple transmisión de una experiencia subjetiva, se fundamenta en la obvia similitud de los distintos seres humanos con sus épocas, y en el endiosamiento del mundo de lo sensible, privado. Pero ya sea a través de la función del lenguaje —que pertenece a la zona de la socialización intensiva— ya sea a través de la culturización colectiva que experimenta todo ser humano (véase el hermoso planteamiento de Jean Stoetzel, *La psychologie social)* se trata frecuentemente de un ilusionismo individualista, romántico aún, que no merece ver la inserción

real y social de las llamadas experiencias personales. Los nuevos aproximamientos a Kafka, el análisis existencial de su obra, permiten, incluso en ese caso límite, recuperar esta orientación que lleva hacia la necesaria objetivación de las experiencias.

La posición contraria extremada fue expresada en forma precisa por el gran novelista norteamericano Thomas Wolfe: «*Mi sentimiento de la vida reposa sobre la firme convicción de que la soledad no es una experiencia rara y extraña, una singularidad que yo compartiría con un reducido número de seres aislados, sino la realidad ineluctable que está en el corazón mismo de la existencia humana*». Todo lo verdadero que pueda haber en esta confesión de Wolfe no debería alejarnos de la comprensión de que, si su experiencia es colectizable, es también en la medida en que se refiere a otros elementos de la «*affluent society*» en la cual él creó su obra fulgurante. Pero esta tendencia ha tendido a las formas poemáticas o rapsódicas, y en la mayoría de los casos —de los que *El tiempo y el río* es parcialmente un ejemplo— el fenómeno narrativo propiamente dicho se disuelve.

La objetivación del novelista es, ante todo, la elección de su tema, o, si pudiéramos ser más precisos, el ajuste germinal que se produce entre su vivencia personal obsesiva y una estructura que pueden compartir otros hombres. Esto debe entenderse como el establecimiento de la libertad de opción temática del escritor, por cuanto nada hay más desdeñable que ese repertorio de temas que normalmente les ofrecen los críticos a los novelistas, asegurándoles que con ellos expresarán auténticamente la sociedad, quizás lleguen a genios.

Aquí entran las distintas jerarquías de temas, los cartabones contradictorios que se manejan para establecer aquello de que se debe hablar y aquello que no se es tan útil, tan eficaz, tan artístico. Creo que nada es más pernicioso para un novelista que la convicción de que la verdad objetiva a que debe aspirar, el dominio del mundo real que es condición de su creación mayor, debe hacerse utilizando el repertorio de los llamados temas importantes, en especial por los críticos. Aparece así la convicción de que la expoliación de los hombres en las bananeras es, *de por sí,* un tema importante, mientras que no lo es una historia de amor suburbano, por cuanto ésta revertiría a la subjetividad y la otra a la objetividad. El error está simplemente en el criterio valorativo de los asuntos, dado que en ambos el fenómeno de la objetivación y del apropiamiento del mundo se puede producir de igual manera. *El Noventa y Tres o Napoleón el pequeño,* de Víctor Hugo, encarando asuntos que están en la primera plana de la atención periodística y aun de la sociedad entera, no son comparables a *Madame Bovary,* historia de una pobre mujer provinciana con ambiciones y amores complicados, casi grotescos. Esta última define enteramente una sociedad, penetra en ella, y aquí Lukács, como ya ha apuntado Della Volpe, se equivoca en la valoración.

La importancia de *Madame Bovary* en este caso —como, manifiestamente, en algún Balzac, *El padre Goriot o Las ilusiones perdidas*— radica en que el autor aborda historias restrictas, personajes particulares, situaciones detallistas dentro del gran conglomerado político o social más estruendoso que ocupa los primeros titulares de la prensa, pero en estas

historias pequeñas se ha producido el fenómeno de la objetividad, del apropiamiento del mundo, y es la sociedad entera la que, al nivel de su comportamiento y realidad inmediata, queda implicada por el desarrollo literario.

Ese es el triunfo de la objetivación que debe buscar el novelista: el funcionamiento de los personajes, sus situaciones, por privadas que sean, están sutilmente implicadas en el proceso de la sociedad íntegra, responden a ella no como meros elementos determinados, como meras consecuencias esquemáticas, sino en el diálogo vivo que todo hombre establece con su tiempo, haciendo que éste exista porque él previamente existe. La función de la novela no es sustituir los tratados de sociología, sino la de proveer de estructuras de sentido que ubiquen artísticamente al hombre en el mundo, pero aun pensándolas, como tanta crítica abusivamente sociologista lo ha hecho, como tales materiales complementarios del historiador, no dejan de ser mejores y más hondos testimonios estas entradas particulares a una sociedad, que las novelas consagradas explícitamente al tratamiento de los temas importantes. Quizás por lo mismo de que —por ahora— es en ese nivel cercano donde los lectores las hacen suyas.

El fracaso de una novela como *El tungsteno* no sólo puede deberse a que su autor —César Vallejo— fuera un genial poeta y un mediocre narrador, sino a esa convicción de que la necesaria objetivación de la novela debía hacerse a través del tema importante —el tratamiento a los mineros peruanos por parte de las compañías explotadoras norteamericanas— y a ella pueden oponérsele los relatos, entre realistas y fantásticos de un joven escritor colombiano de

otra generación: Gabriel García Márquez: *La hojarasca, Los funerales de la Mamá Grande, La mala hora,* y sobre todo la que es, para mí, su creación más perfecta, *El coronel no tiene quien le escriba.* En todos ellos se nos cuenta un mismo, repetido, obsesivo tema: la vida en un pequeño pueblecito colombiano, Macomdo (que viene, claro está, de Yoknapatawpha), con su repertorio de vecinos humildes, alucinados, miserables, esperanzados, entregados todos a las menudas esperanzas de la vida pueblerina. Ningún asunto grande, ningún problema de estado, ningún fenómeno revolucionario: y sin embargo, nadie ha penetrado mejor —más objetivamente— en la totalidad de la realidad colombiana de nuestro tiempo, nadie ha sido capaz de ofrecer con sutileza mayor el rostro trágico de la violencia colombiana que ha sembrado de millares de muertos el país en estos últimos diez años. La pequeñez, la debilidad de las criaturas, su falta de heroísmo pregonado, no disimulan la hondura veraz, pero a la vez esas condiciones están situadas en el centro mismo de la sociedad: en su comportamiento vemos la presencia sutil, soterrada, contradictoria, hasta equívoca, de las grandes fuerzas que están moviendo la historia de un determinado tiempo. Y cuando el autor se entrega a la fantasmagoría de la Mamá Grande ello se hace aún más visible, hasta desembocar en el grotesco, porque sólo la risa en forma de mueca es capaz de expresar simultáneamente la realidad recorrida verazmente y el desesperante padecimiento que engendra.

Apropiarse del mundo es apropiarse de la realidad, pero es, más que nada, descubrirla. El novelista es un aventurero, un explorador de la realidad: no la

recibe consolidada y explicada, no la recibe interpretada; a él cabe hallarla, y la halla en los lugares menos publicitados, muchas veces en los más esquivos. Y encontrarla es lo mismo que explicarla, ambas funciones corren paralelas, y ellas a su vez deben entroncar con las raíces subjetivas. Se busca lo que se ha de encontrar. Desde luego, se recordará que existió una literatura confesional, romántica, en América Latina. Sí, aunque mucho menor, mucho más disimulada, de lo que generalmente se pretende y piensa. La novela romántica fue una novela que abrió sendas en una realidad exterior —aunque lo hiciera copiando el modelo de mundo americano que le habían fabricado los franceses e ingleses— y si dentro de las novelas debe citarse al *Facundo,* de Sarmiento, es obvio que es difícil hablar de un extremado subjetivismo, que no supo encontrar las vías de acceso a la realidad objetiva.

Quizás este somero planteamiento debiera completarse con la discusión de las tesis antihegelianas de Cernyscevski *(Arte y realidad)* porque si ellas son positivas en cuanto afirman la belleza *«auténtica y sublime, como la belleza descubierta por el hombre en el mundo de la realidad»,* el crítico se limita absurdamente al no comprender que ésa es también *«belleza creada por el arte»* y que éste sólo puede admitir la riesgosa peripecia del artista puesto a la tarea de integrarse —o si se quiere re-integrarse— en el mundo donde ha sido forjado.

8. *Las filosofías en la novela.*

Atendemos a una pregunta habitual: ¿cuál es la filosofía que corresponde a la creación estética? o

también, ¿una novela debe tener una filosofía sustentadora? No hay creación de arte que explícita o implícitamente no postule una determinada filosofía, pero al mismo tiempo, como la historia ha demostrado, cualquier filosofía ha posibilitado la creación estética. Es conocida la carta de Lenin a Gorki en que llega a admitir la posibilidad de que incluso una filosofía idealista permita una invención novelesca, aceptable dentro de un mundo regido por una filosofía materialista, y en el mismo sentido pueden recordarse los dos textos paralelos, la carta de Engels a Miss Harkness sobre Balzac y el de Lenin sobre Tolstoi, porque ambos muestran la discrepancia con la filosofía que mueve al autor, contradiciéndose con el contacto veraz con la realidad que en sus obras se alcanza.

En una discusión de sus últimos años Cesare Pavese afirmaba explícitamente, en polémica con sus camaradas, esta posibilidad creadora que está en el fondo de toda filosofía. Ella presta un instrumental determinado, que sólo se valida en la medida en que permite la creación de un mundo coherente, regido por leyes propias, y permite el acceso a una realidad profunda. Ya habíamos citado el texto de Malraux, quien establece como primera y fundamental la ley de la creación, en particular novelesca, por la totalidad de mundo que implica, la instauración de un universo coherente, que desde luego sólo puede existir a partir de una invención poética auténtica.

La filosofía que se emplea es válida en cuanto conduce a esta coherencia artística, a este imbricamiento significante de los elementos del discurso literario, a esta estructuración armónica de los materiales en el plano de la exclusiva creación estética. Todos

recordamos el comienzo de *La metamorfosis* kafkiana: «*Al despertar Gregorio Samsa una mañana, tras un sueño intranquilo, encontróse en su cama convertido en un monstruoso insecto*». Esta es la ley decretada para todo el resto del relato: depende, obviamente, de una filosofía, y ésta sirve como un eficaz instrumento para diseñar el proceso de la alienación humana. Aceptada la ley, la novela existe en el plano de su inmanencia artística.

Pero sea cual fuere la filosofía que genera una obra de arte, y aceptado, porque la historia del arte lo prueba y comprueba, que todas ellas, puestas en el plano del arte, son generadoras, debe reconocerse que también la historia de la cultura muestra algo: que las obras que sobreviven más tenazmente al oleaje del tiempo son aquellas en las cuales se nos devela la naturaleza humana en una determinada circunstancia histórica que es, por lo mismo, circunstancia de una realidad concreta que «manifiesta» al hombre. Ya sea por el camino de la exploración real de un determinado mundo, ya sea por la interpretación simbólica por el uso del mito, estamos siempre en el enfrentamiento, en el descubrimiento, de lo real. Si no importaba la filosofía legitimista, católica, de Balzac era en la misma medida en que ella no había dificultado el contacto real con una situación histórica determinada, objetivamente resuelta y comprendida, y si este ejemplo nos remite a las formas literarias del ochocentismo, ya caducadas, podríamos encontrar equivalentes de estas situaciones en el mundo moderno.

Quizás la palabra que entorpezca más el entendimiento de este problema sea la palabra «realismo» por lo que ella acarrea de una determinada y preci-

sa concepción establecida en el siglo XIX y porque, en el más absoluto rigor (a pesar de la habilísima tarea mostrativa intentada por Auerbach en la *Mimesis)* es muy difícil desprender este concepto de los grandes escritores ochocentistas que construyeron la época gloriosa de la novela burguesa. Quizás sea mejor hablar meramente de «realidad», entendiendo que su reconocimiento, su hallazgo y exploración, puede hacerse a través de mil formas diferentes y que obligadamente cada época, en cuanto es distinta y corresponde a una etapa distinta del desarrollo social (y por ende económico, etc.) inventa un determinado tejido básico con el cual tejer la expresión de esa realidad (lo que deberíamos llamar el estilo, los sistemas formales) y que aun dentro de este tejido, que corresponde a la escuela, al tiempo, al movimiento, debe admitirse la más individual y original elaboración que propone el autor. Lo importante es que, desde el ángulo creador privado, desde el del estilo, desde la filosofía puesta en funcionamiento, se llegue a ese adentramiento en la realidad (insisto, como inflexión del hombre en una circunstancia determinada verazmente, originalmente) que hace el centro más duradero, el carozo resistente de la creación artística.

Galvano Della Volpe, corrigiendo las tendencias meramente «contenidistas» que durante muchos años rigieron en la estética marxista, de Plejanov a Lukács, apunta: *«Debe repetirse que allí donde hay poesía auténtica (pero desde luego hay que esforzarse en cantarla más allá de todo preconcepto de esquema «contenidista») hay siempre verdad sociológica y por lo tanto realismo, o sea representación polisensa simbólica —y de un modo u otro enjuiciado-*

ra— de una realidad histórica y social: realismo que por ejemplo tanto puede ser el realismo burgués, optimista y constructivo, de un Fielding y de un Balzac (como piensa Lukacs) como el realismo pesimista-constructivo de un Swift (como a f i r m a m o s con Brecht; y pensamos no sólo en el pueblo de los Houyhnhnms del Gulliver sino también, como se comprende, en la «modesta proposición para evitar que los niños irlandeses sean una carga para sus padres y su país»); o puede ser tanto el realismo variadamente pesimista apocalíptico de Eliot y Proust y Joyce y Kafka como el modesto realismo «inmanente» o sea «el hic et nunc» de Mann; o por fin el nuevo realismo optimista y constructivo que es el realismo socialista de Maiakovski y Brecht (o sea con sus hipérboles y parábolas). Porque, como se ha indicado, si no se hubiera asumido la poesía para una determinada idea o concepción del mundo, es obvio que tampoco se la habría asumido para una idea socialista (y no tendría fundamento el interés actual de los demócratas por una poética realístico-socialista); lo que significaría que la poesía, considerada filosóficamente, o sea en su generalidad, rechazaría orgánicamente las ideas, como opina la Estética burguesa romántica y postromántica y decadente. Creemos tener alguna razón para pensar que las cosas son de otro modo y en ello nos reconforta el ejemplo de un revolucionario como Lenin, que supo recoger la lección de verdad —instructiva incluso para los revolucionarios— que se desprendía de la representación artística tolstoiana —con base ideológica negativa, mística y reaccionaria—, sobre las condiciones de los campesinos rusos por 1905; y ¿exige un esfuerzo tan grande c o m o para ser imposible

(cosa que no es así) el comprender, hoy, por parte de los demócratas socialistas, la lección negativa, cierto, pero cuán instructiva (porque es verdadera de verdad artística, sociológica incluso) que nos proporciona sobre la crisis de este tiempo la gran literatura decadente de los Eliot, y Proust y Joyce y Kafka»?

El fragmento es algo extenso, pero dentro del estilo detallista de Della Volpe, eficaz para plantear el problema del lado de la crítica socialista. Del lado del socialismo independiente (Mannhein, Hauser) el problema casi no existe por cuanto se adopta la posición relativista que conduce a una descripción del funcionamiento de las filosofías en la creación del arte y en la recuperación de una imagen válida de la realidad, sin intentar un enjuiciamiento de índole ética o política, e incluso meramente artística. Del lado de la crítica formalista (para definirla de alguna manera) ni siquiera se plantea el problema que referimos, en cuanto se dan por válidas todas las filosofías, tal como aceptamos, pero no se aspira a que ellas vehiculen un hallazgo de la realidad, y se las justiprecien como meras formas de lo bello.

Lo que nos importa, y lo que siempre ha importado a la novelística latinoamericana, es este grande, avasallador descubrimiento de lo real en circunstancias determinadas. Desde los orígenes del género, con *El Periquillo Sarniento* de Lizardi, y quizás desde antes, en la medida en que la novela americana se va forjando a través de las crónicas, a través de los análisis documentados del mundo exterior (por ejemplo la rica producción del humanismo dieciochesco, tanto en la versión burguesa laicizante como en la religiosa de los jesuítas) la novela americana ha ido

enfrentándose a la realidad en los distintos modos y en los distintos sistemas de expresión formal correspondientes también a los distintos tiempos, y ha tratado de ofrecer imágenes coherentes de ella. Por lo mismo ha sido, con una perseverancia que le viene de sus orígenes burgueses revolucionarios un instrumento de combate, y ha cumplido una tarea de develamiento de las falsas apariencias en que podía complacerse en un determinado momento la sociedad para obligarla a enfrentarse a una imagen más real y por lo mismo más válida.

Instrumento de combate que estuvo al servicio de variadas filosofías, pero que siempre aspiró, más allá de ellas y de su labor enjuiciadora, a encontrar una apoyatura probatoria en lo real, que aguzara el género como arma. La novela fue arma a lo largo de todo el siglo XIX en modo evidente, y bastaría recordar el *Matadero*, las obras de Blest Gana, las de Acevedo Díaz, el *Facundo*, en una pléyade nutridísima. Pero incluso siguió siendo soterradamente elemento de combate tras la fachada modernista, en la medida en que fue creada como un modo de atacar al filisteísmo burgués y denunciar su falsa ubicación dentro del mundo de la cultura. No estoy hablando solamente de un combate de índole política y social, sino también de un combate moral (toda la novela del naturalismo), al punto de que muchas veces sus textos nos suenan a manifiestos, están creados como textos polémicos, detrás de ellos, enfrente, mejor dicho, hay alguien contra el cual se ha formulado. Y eso es lo que explica la extraña vitalidad que recorre incluso productos artísticamente deleznables.

Hace algunos años decía José Antonio Portuondo en un ensayo que titulaba beligeramente «*El rasgo*

predominante en la novela hispanoamericana»: «El carácter dominante en la tradición novelística hispanoamericana no es, pues, la presencia absorbente de la Naturaleza sino la preocupación social, la actitud criticista que manifiestan las obras, su función instrumental en el proceso histórico de las naciones respectivas. La novela ha sido entre nosotros documento denunciador, cartel de propaganda doctrinal, llamamiento de atención hacia los más graves y urgentes problemas sociales dirigido a las masas lectoras como excitante a la acción inmediata.» (La novela iberoamericana). Si coincido con Portuondo en el carácter polémico, combativo, de la novela, creo que él subraya en demasía la exclusiva tendencia social: uno de los problemas centrales que se planteó la novela naturalista (pienso en *Gaucha* de Javier de Viana, pienso en *Martín Rivas* de Blest Gana, pienso en *Santa* de Gamboa) fue una problemática moral, más que social. Se combatía —no la desigualdad de una sociedad— sino la hipocresía moral que habían asumido las clases dominantes, por lo mismo que se partía de una concepción ética liberal de los deberes sociales. La novela como elemento de denuncia social explícita, es posterior, puede encontrarse sobre los años treinta, asciende a lo largo del período de la lucha antifascista mundial, alcanza su plenitud en la lucha contra las dictaduras americanas, y aunque modernamente todavía tenga ejercitantes calificados (la trilogía de Miguel Angel Asturias) es evidente que sus formas expresivas han entrado en decadencia inevitable, y que son otras las que deberá adoptar en el futuro para sobrevivir. Mejor dicho, esas formas van descendiendo y manteniéndose en las capas menos ilustradas de una sociedad, mien-

tras que decaen en las superiores, como fue el destino de la novela romántica con su descendencia folletinesca. Cuando además se piensa que en América conviven las épocas históricas más remotas, desde sociedades que aún permanecen en el comienzo de la historia (ciertas tribus) hasta las élites más refinadas y exangües que juegan al snobismo europeo, se entiende que estos recursos que damos por concluidos puedan seguir siendo eficaces para muchos estratos de esta amplísima sucesión de un complejo cuerpo social, mientras dejan de tener efecto sobre los más desarrollados.

Este combate no se ha sustentado siempre en filosofías progresistas, claro está. Quizás no se haya visto con suficiente nitidez, la valoración anti-popular que alienta en el ya citado texto de Echeverría *El Matadero*, y los críticos modernos han observado agudamente la exaltación paternalista del patrón que sostiene a *Don Segundo Sombra*. Pero su verdad sociológica y su realismo —en el sentido volpiano— han estado asegurados a partir del plano de su virtualidad artística. Su ulterior valoración dependerá de la dirección que tome la sociedad, porque ella rehace sin cesar el pasado a la luz de sus convicciones presentes, y no se ha podido probar —a pesar de los sagaces planteos de Warren— que esa reelaboración sólo tenga en cuenta las formas artísticas y no los significados que esas formas concurren a explicitar. Los períodos seculares de oscurecimiento de aquellos que hoy estimamos grandes creadores, podrían aleccionarnos a imponernos cierta humildad, respecho a las coordenadas valorativas, utilitarias, con que se han manejado los distintos períodos históricos. Convendría cotejar el Parnaso de los últimos

tres siglos, a pesar de que ellos muestran una evolución bastante coordinada, para comprobar estas opciones de cada estado de la sociedad y cada período histórico.

El «Museo Universal» de que habla Malraux, donde todo deviene exclusiva forma artística, no pasa de un hábil artilugio académico. El hecho de que el siglo XX haya recogido voluntariamente *toda* la herencia artística universal es también producto de una determinada concepción de lo artístico por parte de una sociedad, cuya fijeza nada asegura y en cuyo eclecticismo hay elementos suficientes para no confiar en su permanencia y para encararlo más bien como un estado de equilibrio inestable. Además, una cosa es la colección del Museo, o la equivalente Biblioteca ecuménica, y otra la selección valorativa, viviente, que de ese todo establece cada sociedad. Nada comprueba que el arte sea la moneda de lo absoluto, si hablamos desde un campo externo, social; puede que lo sea en el campo de la psicología creativa y actúe como un «ersatz» de la religión y de su afán de absoluto, de vida eternamente preservada, sin muerte o destrucción posible. Aunque en este orden de cosas tampoco resulte enteramente satisfactorio el apunte de Marx acerca de la supervivencia de Homero y el arte del pasado (donde subrepticiamente se homologa la ontogenia y la filogenia) a pesar de los ríos de tinta de sus numerosos comentadores. No se trata simplemente de uno de los problemas más complejos de la estética marxista, sino en general de toda estética, y contra él hemos visto estrellarse analistas tan sutiles como Rocco Musolino, Lukács y el propio Della Volpe, sin hablar de la forma ingenua en que lo ha razonado La-

briola. Quienes más cerca han estado de su comprensión son los discípulos directos o indirectos de Max Weber porque en última instancia, y a pesar de las sutilezas de Mannheim, han debido relativizar enteramente la estética, y hacer depender el valor artístico de una fluctuante superestructura social (el punto lo ilustró ya Schucking, estudiando los modos variados del «gusto» literario, y Escarpit, que en definitiva sigue a Hennequin, encarando una sociología del público). A determinados estados de desarrollo de una sociedad corresponderían equivalentes estilos, con sus pertinentes formas de creación individual. Por otro camino volveríamos a la importancia de la infraestructura económica marxista.

9. *La novela, género burgués.*

El problema no está referido, exclusivamente, a la narrativa hispanoamericana, pero, como dijéramos al comienzo, América no es un continente estanco, pertenece al campo de la cultura occidental —y del mundo todo en la perspectiva histórica del presente—, y, aunque sea en grados diferentes, padece de los problemas que le plantean en ese ámbito grande de las letras.

La novela —el uso de la prosa para desarrollar fabulaciones, reales o ficticias— ha seguido en la historia el mismo proceso de la burguesía: aparece con ella y con ella alcanza su esplendor. Ya incluso cuando se alude a sus primeras formas en el período alejandrino y en la decadencia griega (cuyo modelo clásico es el *Dafnis y Cloe* de Longo) se establece su origen urbano (burgo) en una nueva utilización

de la prosa, hasta entonces casi exclusivo vehículo de la historia y de las más recientes formas del tratado filosófico, dentro de un ámbito social en que los grandes burócratas y comerciantes han sustituido a los señores feudales. Si no estamos ante una organización social burguesa, estamos ante modos de vida similares, que se repetirán en la vida imperial romana que da origen al arte de un Petronio.

Pero donde más claramente se pueden rastrear sus orígenes y su desarrollo, es en el mundo europeo que se genera en la Edad Media, tal como lo ha explanado Hauser refiriéndose a las primeras épocas del género, como lo ha mostrado Groethuysen para el XVIII. Los atisbos medievales, emergiendo del cuento folklórico y de los restos de la épica, así como del desarrollo creciente de la historia, se vinculan al nacimiento débil de la burguesía en las ciudades francesas y sobre todo italianas, donde, por razones obvias, tendrá la prosa de ficción su primera floración en los cuentos de los «novellieri» italianos. Allí también, extendiéndose luego a toda Europa adquirirá sus formas peculiares renacentistas, ese curioso encabalgamiento de métodos y formas que tipifica *El Quijote,* verdadero pacto del pasado y del presente, de la tradición cuentística y de la estructura novelística moderna, con la creación de los personajes como entidades independientes y animadoras del relato en el mismo plano —y a veces superando— el laberinto de la peripecia.

Por último es el XVIII el siglo donde irrumpe con un género al que arman, antes que nadie, los escritores ingleses, quienes ya le otorgan algunas de sus formas modernas, y lo hacen en el mismo momento en que la revolución agraria y la revolución maqui-

nista crean las condiciones propicias al triunfo de la burguesía. El género que cultivaran Fielding y Richardson, Swift y Defoe, estará dirigido a un nuevo público que ha abandonado definitivamente la cosmovisión artística de la aristrocracia, su gran poesía ornamental, su teatro cortesano. El siglo XIX es el de la apoteosis de la novela; aun dentro de esa interna distorsión que genera la Restauración y la Santa Alianza contra el progresismo democrático que dio la gran revolución burguesa de 1789, y en definitiva impone a tal punto un sistema expresivo, una articulación de recursos narrativos específicos, un uso del personaje, una implantación histórica —explícita (Stendhal) o subrepticia (Flaubert)— que se ha llegado a concebir la novela como inseparable de los modelos ochocentistas, y es en Balzac, en Tolstoi, en Dickens, donde se van a buscar sus formas prototípicas. Esto, unido a una soterrada nostalgia de la burguesía partera, que se ha deslizado en la cosmovisión proletaria (clase que engendró la buguesía con sus hallazgos económicos y sus métodos de explotación) explica la tendencia a deificar las formas ochocentistas de la novela como paradigmas insustituibles del género.

Pero también es cierto que a lo largo del proceso en que se desarrolla y triunfa la novela burguesa, también los restantes géneros sufren hondas transformaciones que los adaptan a la nueva mentalidad dominante. Ejemplo clásico es el teatro, con la creación, a partir de la lección diderotiana sobre la comedia de costumbres que ha de influir en todas partes, incluso en nuestro Moratín, de un sistema expresivo que parece cerrar, al cabo de siglo y medio, el consumado, refinadísimo arte naturalista de Che-

jov, aunque, por la exacerbación que Ibsen, y en particular Strindberg le inyectan continuará pariendo escritores hasta bien entrado el siglo XX: un sistema en que la acción depende directamente del personaje, y en que sus conflictos se instalan en la vinculación con un determinado medio, socialmente precisado. Son estas transformaciones las que nos permiten reconocer la posibilidad de sobrevivencia de aquellos géneros que la crítica sociologista ha concebido como estrechamente anejos a determinadas estructuras sociales, incluso cuando éstas han periclitado o se han transformado hondamente. Los géneros citados —el teatro, y también aunque más tardíamente, la poesía— se modifican como necesidad de sobrevivencia, respondiendo a la conocida competencia de las distintas disciplinas del arte (modernamente puede estudiarse la transformación de algunos en relación al cotejo con el cine). Diríamos que lo que ocurre, es no sólo un «aburguesamiento» de los géneros literarios, sino además un acercamiento a las formas propias de la novela: en el teatro del siglo XX lo tipifica el esfuerzo de Eugenio O'Neill en *Extraño interludio,* en *El largo viaje del dia hacia la noche* en *The iceman comet.* La poesía, que a partir de la toma de posición baudelairiana se retrae, rechazando el mundo burgués y negándose a entrar en él, ha concluido, en algunas de sus más notorias expresiones modernas, por «novelizarse» (piénsese en la lírica de Cesare Pavese, que tanto viene influyendo en América, sobre todo en el Plata; piénsese en la lírica de Maikovski y en su gran oratoria narrativa), adoptando recursos que había rechazado durante el período modernista.

O sea que, aun aceptando la evidente raigambre

burguesa del género, no es igualmente obligatorio decretar su defunción al entrar en quiebra la sociedad burguesa. El ejemplo de su permanencia dentro de un país socialista, la URSS, dejando al margen algunos enfoques teóricos erróneos y ateniéndonos solamente a la lección magistral de Sholojov, parecería una prueba de la supervivencia del género en la misma medida en que procede a una transformación de sus medios. La formación, lento despliegue y apogeo del género, ha llevado sus buenos cuatro siglos; no parece creíble que su defunción se produzca, en cambio, en plazos breves. Uno de los errores del socialismo vulgar es creer que su implantación significa comenzar todo de nuevo, y es radical alteración de la cultura. Contra tal ingenuidad, que puede ser perjudicial, militó Lenin, estableciendo la tesis de la continuidad, y esa ha sido una ley de la cultura literaria soviética, quizás promotora, por la fijeza con que se aplicó, de los errores artísticos de la época stalinista. Esa continuidad es transformación —única condición válida de auténtica vitalidad— y debe vincularse a la auténtica transformación que, desde las bases, se va produciendo lentamente en un cuerpo social, afectando los modos psicológicos y las concepciones filosóficas de sus integrantes.

La posibilidad de continuidad es posibilidad simultánea de transformación, o sea reconocimiento de la caducidad de determinadas formas de la novela (ya Unamuno había preferido el «nivola» para evadirse de las leyes restrictas del género ochocentista) y quienes aún las cultiven sólo ocuparán el lugar de epígonos. Justísima es la crítica que el citado Della Volpe dirige a Lukács, reprochándose la *«valoración inadecuada de la originalidad poética de un Proust, de*

un Joyce o de un Kafka, últimos grandes narradores decadentes burgueses, confrontándola con el arte burgués refinado, pero de segunda mano, de un Mann (epígono quizás genial del realismo ochocentista)».

El realismo decimonónico está concluido, aunque en América Latina haya conservado un predicamento que serviría para detectar ciertas subcorrientes arcaizantes que recorren su cultura. Del mismo modo que para los novelistas ingleses del XVIII, las formas del incipiente realismo narrativo italiano del XV habían pasado definitivamente, y ya no podían utilizarse como modelos, del mismo modo, para nosotros, ese gran fraseo narrativo que va de Balzac a Proust, pasando por un conjunto de creadores geniales —Dickens, Galdós, Tolstoi, Dostoiewski— ha concluido su magisterio. Nada mejor que enfrentar los personajes-pasión que inventara Balzac, aquellos que se proyectan como «balas de cañón» en el cuerpo social movidos por un frenesí poderoso, ávido, concupiscente, egoísta, que les permite triunfar, hacerse a sí mismo como tales seres vitales (y también destruirse) y que parecen responder al liberal *«Enriqueceos»* del rey-burgués, enfrentarlos, digo, con los personajes que creara ese gran lector de Balzac que se llamó Marcel Proust; conjunto de seres que se deslizan en el tiempo, son cambiantes, tornasolados, carecen de contextura unitaria, van moviéndose en sucesivas fases de refracción de una realidad que «los vive» para, por último, disgregarse en el tiempo. La reunión final en la casa de la nueva duquesa de Guermantes puede justificar que ya no sean los seres humanos la clase de una creación, sino que ésta se haya remitido al arte mismo, donde

radica la posibilidad de una supervivencia creativa, de un absoluto.

De Balzac a Proust es una sociedad entera la que ha cumplido un rápido ciclo de apoteosis y destrucción (ya previsto en el admirable análisis de Lukács de *Las ilusiones perdidas)* y con ella también los personajes, las formas expresivas, la construcción novelesca ha entrado en quiebra. Cuando Proust termina su novela ya están escribiendo los vanguardistas de la Europa Occidental y ya están creando su arte Babel, Sholojov.

Hay un tema al cual pienso dedicar más largo análisis y sobre el que vengo recogiendo materiales. Podría titularse: *«La literatura en los rápidos cambios sociales»*. No tienen por qué ser cambios revolucionarios, en sentido lato, porque lo que importa para calibrar el cambio es la visión interior que de él tienen los hombres que lo experimentan. En algunos ejemplos modernos —la revolución mexicana, la soviética, sólo en parte la cubana por sus pocos años— se observa la reiteración, en otros planos, de rasgos que pueden rastrearse en los ejemplos clásicos de la revolución americana, la francesa y la hispano-americana. En los momentos claves del sacudimiento no hay producción literaria considerable ni estimable, y sólo en esto puede concedérsele razón a E. Wilson. La explicación es obvia y está en la extraversión violenta que acompaña estas modificaciones bruscas y que traslada las energías vitales a la acción directa, a la calle. Curiosamente, quienes en esos momentos resultan más capaces de una creación, o están en situación más favorable para ella, son aquellos que se oponen al cambio, los derrotados que proporcionan una literatura de signo

romántico, marcada por una intensificación subjetiva, pero que es testimonio de una doble agonía: la personal y la del mundo que ven destruirse.

En cuanto a la literatura que acompaña y apoya el cambio, la que toma la delantera es la poesía, y tardíamente le sigue la prosa. Algunos rasgos son definitorios de estas aportaciones narrativas: en primer término, la implícita ampliación de un público que acarrea todo cambio social brusco, en la medida en que significa la irrupción de sectores o clases que hasta el presente estaban remitidos a un lugar marginal del conglomerado social —la burguesía mercantil en el XVIII y comienzos del XIX, las clases medias a comienzos del XX, el proletariado y el campesinado en las revoluciones socialistas— impone lo que llamaríamos *progresiva democratización* de la narrativa, visible en el lenguaje que empieza a usar, en el ingreso de temas antes desdeñados, postulando incluso lo que las clases cultas del momento llamarían un retroceso artístico, aunque en los hechos sea, más justamente, una reconversión más democrática y popular de la narrativa. Basta recordar los juicios de Tocqueville acerca de las letras en los Estados Unidos de 1830, fecha de la visita de este lúcido aristócrata francés, capaz de ver con perspicacia la destrucción de sus convicciones de clase. Basta recordar la simplicidad de recursos de los primeros cuentos de Manuel Rojas, contrastándolos con los modos estilísticos de D'Halmar en la revolución de las clases medias chilenas a partir de 1920.

Otro rasgo es una fuerte tendencia al documentalismo, a las formas del reportaje casi directo, en carne viva, a la literatura testimonial y a la autobiogra-

fía más o menos encubierta. La autobiografía de José Vasconcelos, el *Ulises criollo* al menos, ha podido ser computada, con legitimidad, entre las novelas de la revolución mexicana, y al género documental pertenece Martín Luis Guzmán y tantos otros novelistas del período, como bien ha precisado Antonio Castro Leal. Los ejemplos soviéticos son harto conocidos: la serie admirable de *Caballería roja,* de Isaac Babel, en el confuso período del veinte, y algunas obras centrales de la literatura posterior al treinta, como el *Poema pedagógico* de Makarenko. Debe anotarse con todo que esta inclinación por la narrativa autobiográfica y por el documental no son patrimonio exclusivo de las revoluciones sino, como apuntaba antes, de todo cambio social rápido, tal como se están produciendo en el mundo entero (visible, en la novela de la descolonización africana, actualmente; en la literatura generada por la agitación social derivada de la última guerra en muchos países occidentales, incluido Estados Unidos).

Las revoluciones exacerban la presencia del contorno exterior —como exacerban las vivencias subjetivas respecto a él y a la posición del hombre en el mundo— y por lo mismo conducen a un tercer rasgo de variable importancia: la tendencia didascálica, el afán de mostrar la realidad explicándola, de razonar —ya sea explícita o implícitamente— sobre las causas, los desarrollos y las consecuencias de los fenómenos renovadores que se viven, adoptando actitudes beligerantes para sostener esas explicaciones. Tal actitud ya estaba prevista en las narraciones críticas de Voltaire, y se la reencuentra en la inmensa acumulación de libros biográficos, de memorias o recuerdos —muchas veces apenas disfra-

zados de novelas— que se producen en América Latina luego de la conmoción de 1810. (Sobre esto puede verse con provecho el excelente trabajo de Adolfo Prieto *La literatura autobiográfica en la Argentina).*

En el campo de las formas literarias, se produce la incorporación de formas rítmicas veloces, modos de referencia casi elíptica, un lenguaje de sobreentendidos, que está subrayando lo que tiene de complicidad muy estrecha con el lector. Cuando el novelista —paradigmáticamente Azuela— se pone a narrar un encuentro o a describir una escena cuartelera, trabaja a rápidas pinceladas, a mucho por sabido de su lector, trabaja mediante estampas aisladas, con el régimen que se ha llamado del *flashback,* que intercala con situaciones presentes vivaces, soterradamente encadenadas.

Son estos rasgos, líneas de fuerza que mueven la literatura en los períodos de modificación intensa de la vida social, y corresponden al segundo momento de las revoluciones, a saber, cuando ya se han elaborado formas más seguras de la nueva sociedad, aún se vive en el empuje dinámico. Una vez institucionalizada la vida social son ya muy diferentes las formas literarias emergentes.

La aparición de los rasgos brevemente enunciados ha provocado discusiones acerca de si ellos no acarrean una destrucción de la novela, que sería reabsorbida por la historia de donde una vez, en la antigüedad, emergiera. Quizás convenga razonar: primero, que las diferencias con la historia no son todo lo radicales que una concepción vanguardista o simbolista de la novela en el XX ha pretendido imponer, y que aquel espejo que se paseaba a lo largo de un camino que decía Stendhal para definir el género no

deja de apuntar a algún rasgo privativo de la narrativa; segundo, que las transformaciones de la novela no llegan a autorizar la afirmación de una destrucción de ella, y que más bien lo que se destruye es una concepción ya establecida acerca de lo que es o debiera ser, que huele mucho a siglo pasado; tercero, que incluso la posible desaparición definitiva de la novela como tal, acompañando la agonía de la burguesía —del mismo modo que la poesía épica fue inhumada junto con el mundo de señores feudales a que perteneció— no significa que la prosa siga siendo un instrumento de creación literaria, en sistemas, formas, expresiones, que nos son imprevisibles.

10. *Un don creador.*

Nos queda un enigma, el mayor quizás y el que pareciera invalidar buena parte de este largo recorrido. Corresponde a las preguntas sobre el ser. ¿Por qué un hombre es escritor y no médico o albañil? ¿Por qué, si elige como un instrumento las letras, es novelista en vez de poeta o ensayista? ¿De dónde surge el impulso que arrastra al hombre a trabajar con las palabras, vivir, casi lascivamente, entre ellas, y a creer que ellas, las fábulas que tejen, son las que importan? Aquel famoso diálogo de Balzac, ya no sé con quién, que le hablaba de una desgracia familiar reciente sufrida y a quien interrumpe nervioso, para decirle algo así: «Bueno, volvamos a la realidad, ¿no cree que el casamiento de Eugenio de Rastignac...?»

Para un escritor, en especial para un novelista —en

quien sigue alentando misteriosamente la vocación de competir con el registro civil y, ¿por qué no?, con Dios mismo—, la literatura es la realidad, suya, y, por tanto, la decreta para todos los demás hombres; realidad justificante, la literatura es él. Contra la fórmula despectiva: «y el resto es literatura», se afirma que ese resto es el hombre mismo que escribe. En esta avasallante dependencia del *ser escritor*, no debe verse una nueva exaltación romántica del misterio de la creación, ni de la infinitud inspiradora, sino la vocación del oficio bien cumplido como modo de realización propia del ejercitante, y a la vez, inseparablemente, como modo de insertarse y justificarse dentro de la sociedad, porque a ambos puntos concurren las explicaciones dadas desde distintos ángulos acerca de esta zona de la vocación.

El planteo del tema nos conduce a la psicología de la creación. Ese hombre que narra es depositario de un *don* que él mismo, por su peculiar situación de ser el dueño de las palabras, se ha encargado de encarecer hasta las estrellas. El escritor ha hecho, hábilmente, su propia publicidad; nadie lo ha aventajado en la tarea de autodecretarse un altísimo «status», que no correspondía a la realidad, y sólo él podía hacerlo durante mucho tiempo porque justamente tenía la llave del tiempo, de la permanencia de la palabra por encima de la corta vida del individuo. Unicamente el sacerdote podía aventajarlo dentro del campo de la vida espiritual, y con él también se equiparó, homologándose al «vate». Fue descubridor de arcanos, comunicante con un mundo superior, los dioses le cuchichearon al oído, y además aseguró la «segunda vida», de la fama, que muchos pudieron preferir, como más segura, a la de la mera

inmortalidad posterior a la muerte. La complejidad del mundo presente, el triunfo rotundo de nuevos especialistas —los técnicos, los científicos— ha limado la desenfrenada ambición, ha ido colocándolo en un plano más parecido al del servidor que fue, de tantos amos, durante tantos siglos, y lo ha impulsado a un examen de conciencia bastante duro, en algunos insoportable. Ha considerado así su implantación en la sociedad, la utilidad y dirección de su arte, pero ya no ha sido él mismo, sino los nuevos técnicos —los psicólogos, los sociólogos— quienes se encargaron de atacar el centro mismo de su poder), el *don* creador, tratando de explicarlo.

Es un tema que el psicoanálisis (desde los estudios clásicos de Freud sobre Dostoiewski y Leonardo) se tenía reservado, y Jung, Kriss, Bergler, entre otros, se han precipitado sobre él. Acaso han matizado y desarrollado sin agregar demasiado a lo ya señalado por Freud, y al menos han restringido más los excesos acerca de esta «enfermedad» que sería el escritor. Sus planteos siguen siendo insatisfactorios, en la medida en que no logran circunscribir exactamente el *don* del escritor, pero creo que la concepción general de que todo escritor muestra una interna vitalización, pervivencia, de los contenidos instintivos, y que aun contra ellos su mayor esfuerzo es el de hacerlos valederos en el plano de la vida social, trasmutándolos por el camino oral, debe atenderse en este examen. La literatura restablecería un equilibrio entre hombre y mundo, aunque siga sin explicarse precisamente por qué el equilibrio se cumple por la palabra, «les mots» sartrianos.

Una insatisfacción paralela pueden motivar las explicaciones históricas y sociológicas. Ellas disuel-

ven los «ignotos» románticos y buscan la vocación del escritor en el esfuerzo para obtener el «status», o a veces de derivar energías que no pueden aplicarse a su camino natural. Ya Dilthey explicaba la pléyade alemana de la Aufklarung por la imposibilidad de la acción política a que se vieron constreñidos los jóvenes burgueses de entonces, y ese esquema es válido para mucha narrativa latinoamericana (y poesía y teatro) donde se codea el político y el escritor, o más bien éste funciona como «ersatz» de aquél. Las palabras son modos de penetración en la sociedad y que, si por una parte sirven de apoyo a una ideología beligerante, por la otra, en la zona personal, permiten el ingreso a zonas consideradas más altas de la propia clase, o, incluso el salto de clase social. La sociología de los grupos sociales debía enfrentarse necesariamente a la que representan los intelectuales y los escritores dentro de ellos, y Mannheim mostró en qué medida el ejemplo de Carlos Marx ilustraba el nuevo modo de responder a la conciencia de clase que genera intensamente, por primera vez en la historia, el proletariado.

Pero todas ellas son explicaciones de las modalidades de inserción en la comunidad de un impulso vital. Se puede homologar esta situación con la de otros muchos casos totalmente ajenos a la vida intelectual. La pregunta permanece: ¿Por qué con palabras?, y quizás deba admitirse, por ahora, a falta de un examen más preciso y convincente, la mera existencia de un *don* de que se es dueño, porque sí, que se obtiene originalmente por el inexplicable reparto de tantos otros rasgos psíquicos que hacen la admirable multiplicidad de lo humano. Entra en las razones secretas de la naturaleza, por lo tanto revincu-

la con ella, y sólo se ha podido agregar: los psicoanalistas, la inserción del caso escritor en su esquema general; la crítica existencial, el nuevo sentido de la responsabilidad ante lo que ha «sido dado» graciosamente; la crítica sociológica, la necesidad de una racionalización que explique los impulsos que el escritor vive, y le obligue a una toma de conciencia de todo elemento procedente del subconsciente —o del inconsciente colectivo— en el plano analítico de una razón social.

Hay diferencias, en este aspecto, entre el poeta y el novelista, aunque quizás debiéramos incluir a éste, con la escuela crítica italiana que tanto debe a la influencia crociana, en la «poesía», como única entidad originaria de creación artística. Pero hay diferencias que son las de concentración. Reencuentro ese sentido en la opinión de un novelista, Faulkner, quien en sus palabras a los cadetes de West Point, insistió en que el rasgo central del esfuerzo del escritor radica en la mayor concentración de una experiencia vivida, hasta poder escribirla sobre la cabeza de un alfiler. *«Todo escritor digno de tal nombre desea condensar la suma de toda su experiencia, de todo lo que hay de apasionante y de hermoso en el hecho de estar vivo, en algo que permanezca detrás de él. Si es un poeta de primera clase, tratará de hacerlo en cuatro versos. Si no es de primera clase tratará de hacerlo en diez páginas y tendréis un autor de cuentos. Si es incapaz de escribir cuentos se condenará a las fatidisimas ochenta mil palabras y se transformará en un novelista de la tercera zona.»*

Concentrar una experiencia, vale por expresar en una forma precisa, única, fatalizada, un contenido de vida, vale por concentrar la vida en el arte para que