

“Tradición y renovación”

Por Emir Rodríguez Monegal

En *América Latina en su literatura*

Coordinación e introducción por César Fernández Moreno.

11^a edición, Siglo XXI Editores, México, 1988, pp. 139-166.

“I] LA TRADICIÓN DE LA RUPTURA

a] *La ruptura como proceso permanente*

Por tres veces en este siglo, las letras latinoamericanas han asistido a una ruptura violenta, apasionada, de la tradición central que atraviesa —como un hilo de fuego— esa literatura. Lo que ocurrió hacia 1960, y coincidiendo con la mayor difusión de la Revolución cubana, ya había ocurrido hacia 1940 con la crisis cultural motivada por la guerra española y la segunda guerra mundial, y tenía su más claro antecedente en la otra ruptura importante: la de las vanguardias de los años veinte. Aun soslayando las tentaciones de la simetría, es fácil advertir que esos tres instantes de ruptura (arbitraria y deliberadamente concentrados aquí en torno de una cifra redonda: 20, 40, 60) corresponden a procesos que tienen simultáneamente dos caras. Si por un lado cada crisis rompe con una tradición y se propone instaurar una nueva estimativa, por otro lado cada crisis excava en el pasado (inmediato o remoto) para legitimizar su revuelta, para crearse un árbol genealógico, para justificar una estirpe. Ocupados a la vez del futuro que están construyendo y del pasado que quieren rescatar, los hombres centrales de estas tres crisis reflejan claramente ese doble movimiento circular (hacia adelante, hacia atrás) que es característico de los instantes de crisis.

Pero no es posible llevar más lejos la simetría. Cada una de las tres crisis tiene muy nítidas características y orienta la materia literaria hacia objetivos muy precisos, que no son los mismos ni siquiera cuando pueden descubrirse entre ellos ciertas semejanzas superficiales. Por eso mismo, antes de examinar en el contexto actual este conflicto entre la tradición y la renovación que signa tan claramente las letras latinoamericanas de hoy, me parece conveniente echar un rápido vistazo a los dos enfrentamientos que lo precedieron, al tiempo que se intenta reconsiderar, paralelamente, sus búsquedas y sus hallazgos y se las contraponen a las que caracterizan la confrontación de estos días.

b] *Tres crisis y una actitud común*

Si la crisis de la vanguardia en la América hispánica de los años veinte fue, simultáneamente, una puesta al día de los *ismos* europeos y una liquidación apasionada del Modernismo (Darío fue la víctima excesiva de su misma popularidad), también fue, y no hay que olvidarlo, una exploración confusa de ciertos valores básicos del arte literario: la experimentación técnica llevada (caso Huidobro) hasta los extremos de la destrucción total del verso y, casi, del lenguaje; la afirmación más contundente del carácter ficticio, arbitrario, lúdico, de la narrativa (tal como la teorizó y practicó hasta hace muy poco, Jorge Luis Borges); la desintegración barroca del poema y del poeta, de la sintaxis y de la metáfora que algunos practicaron sombríamente (el Neruda de *Residencia*, algunos sarcasmos ardientes de Vallejo). Poniendo en cuestión una herencia modernista que había sido desvirtuada por los epígonos, los

vanguardistas restauraron en la poesía y en la ficción hispanoamericana una exigencia de forma al mismo tiempo que cuestionaron esa misma forma. Pero su exploración del lenguaje se quedó a mitad de camino; también su exploración del poema o de la ficción narrativa. Aunque produjeron obras espléndidas, su esfuerzo colectivo pareció perderse casi de inmediato. Incluso los mejores (Huidobro, Borges, Vallejo, Neruda) parecieron renegar bien pronto de su afán experimental y buscaron otros caminos.

En el Brasil, el proceso fue básicamente el mismo, pero la nomenclatura muy distinta, por lo que conviene hacer una distinción precisa. Como no hay Modernismo en el sentido hispanoamericano del término en las letras brasileñas del fin de siglo, la vanguardia que auspician desde São Paulo los organizadores de la Semana de Arte Moderno (julio, 1922) asume allí el nombre de Movimiento Modernista. Apoyada en el futurismo y en los ismos franceses, esta vanguardia se propone no sólo cortar todos los vínculos con la dicción y retórica portuguesas, poner al día la literatura brasileña por la intensificación del contacto con la vanguardia europea, sino (además y sobre todo) efectuar un descubrimiento e interpretación del Brasil. Ese descubrimiento utilizaba el camino del lenguaje, de los mitos, de la creación poética para realizarse. Aunque pronto habría de ser superado por otro movimiento de raíces más nacionalistas (el de la ficción nordestina), el Modernismo brasileño habría de dejar en la obra de Oswald de Andrade y, sobre todo, de Mario de Andrade, un valioso testimonio de su vitalidad. La novela *Macunaíma* (1928), de este último, es el antecedente obligado de experimentos más radicales y exitosos como la novela de Guimarães Rosa, *Gran sertón : veredas*, (1956). Pero si la vanguardia modernista del Brasil también se desvanece pasado el fervor de los años veinte, su breve e intensa producción deja una importante señal en la piel de la literatura brasileña.

La ruptura que se centra en los años cuarenta suele enmascararse de ambición trascendente. Son los años de la literatura comprometida, del arte militante, de la competencia imperialista de dos colosos culturales. Los años en que Neruda reniega y abomina de su poesía agónica de *Residencia en la tierra* y escribe *España en el corazón* (1937), los poemas bélicos de *Tercera residencia* (1946), proyecta y realiza el *Canto general* (1950), sosteniendo en su poesía y en sus declaraciones públicas que el verso es un arma de combate, que el poeta se debe al pueblo, que el creador latinoamericano ha de concentrar todo su esfuerzo en la lucha antiimperialista. Por esos mismos años, uno de los novelistas más populares del Brasil, Jorge Amado, no sólo escribe la biografía del líder comunista Luis Carlos Prestes sino que se embarca en un largo ciclo narrativo en torno de la producción del cacao y compone novelas, como *Jubiabá* (1935), que son verdaderos panfletos para la lucha social. Que tanto Neruda como Amado se verían forzados más tarde a cambiar su estética para salvar su literatura, es suficientemente sintomático de la confusión que reinaba en ciertas zonas de las letras latinoamericanas de aquellas décadas.

Pero éstos son, también, los años de la popularización del existencialismo (o los existencialismos) y esto bastaría para demostrar que para el escritor el compromiso fundamental no podía sólo ser político, o estratégico. No es casual, por lo tanto, que mientras una buena parte de la literatura latinoamericana se orienta hacia la estéril polémica del *engagement*, entendido casi siempre en sus estrechos límites de acicate para la acción inmediata, otros escritores más importantes de ese período (Octavio Paz y Nicanor Parra, Juan Carlos Onetti y José Lezama Lima, Julio Cortázar y João Guimarães Rosa) poco o nada tengan que ver con esos planteos elementales de la política literaria.

A pesar de profundas diferencias estéticas, en la obra de estos escritores se revela una preocupación trascendente que puede tener muy distintas raíces —la religión católica en Guimarães Rosa y en Lezama Lima, el humanismo marxista en Parra, una honda intuición de lo divino, pero sin iglesias en Paz, el absurdo y la alienación en Onetti, la ironía metafísica en Cortázar— pero que en definitiva dibuja un mismo espacio de inquisición: el destino del ser, su naturaleza secreta, su inserción en el mundo. Éste es su entronque con las preocupaciones más hondas de esos años, vengan de Francia con Sartre, o se remonten un poco más lejos: al surrealismo y Breton, con sus buenas dosis de Heidegger, en Octavio Paz; a la literatura "negra" de Céline y Faulkner, en Onetti; a Jarry, Lautréamont y Artaud, en Cortázar; a Thomas Mann, en Guimarães Rosa; a Auden y los líricos ingleses de los años treinta, en Parra; al barroco español y don Luis de Góngora, en Lezama Lima. Pero cualquiera que sea la fuente (inmediata o remota) de esa inquisición, lo que caracteriza a cada uno de estos escritores es su trascender la circunstancia inmediata del *engagement* y buscar una respuesta que vincule su obra a la gran tradición de la cultura universal.

En la obra de estos escritores el único *engagement* válido es con la creación literaria. La presa que ellos buscan en sus poemas o en sus novelas es estrictamente poética. No es casual que en los libros principales que producen (en *Blanco* como en *Paradiso*, en *Rayuela* como en *Gran sertón: veredas*) lo que se cuestiona no es sólo la situación del hombre en su mundo, tema esencial y central de esas obras, sino también la estructura poética misma, el lenguaje en tanto que límite y acicate de la creación, la *forma* que es ya inseparable del contenido porque no hay otro acceso al contenido que a través de y por la forma.

En la literatura de los años sesenta el dilema ya ni siquiera se plantea. No faltan, sin duda, comisarios que propongan todavía una literatura didáctica, funcional, de combate. Pero lo que caracteriza incluso a una literatura como la cubana a partir de 1959 es la insistencia de sus mejores escritores en no dejarse regimentar. Hoy es artículo aceptado allí que un escritor puede estar al servicio de la Revolución y hacer una obra cuyo *engagement* sea sólo estético. Por eso es concebible que Cortázar apoye a la Revolución cubana pero se niegue enfáticamente a hacer una literatura para las masas, que Borges sea universalmente denunciado por la gente de izquierda como escritor de la Argentina oficial, pero sea ensalzado por esa misma gente como incomparable creador de ficciones, que Lezama Lima (en plena Cuba) publique un libro esotérico, hermético y cifrado que no sólo no es explícitamente revolucionario sino que ha ido a contrapelo de algunas consignas contra la total libertad sexual.

Esto no quiere decir que no haya problemas y conflictos (dentro y fuera de Cuba) porque son muchos los promotores culturales que todavía creen en la literatura edificante, la literatura de combate, la literatura al servicio inmediato de la sociedad y la Revolución. Pero los creadores más profundos e independientes de estos años, cualesquiera que sean su credo y su filiación como hombres, han luchado y continúan luchando por una literatura cuyo máximo compromiso sea con la literatura misma. En este sentido, la posición del intelectual y del escritor en la América Latina es la posición de un crítico, del que no depone la facultad de cuestionar apasionadamente la realidad en la que está inserto.

De ahí que lo que distinga sobre todo a la obra de estos años es precisamente su actitud de radical cuestionamiento de la escritura misma y del lenguaje. Si en poesía, la vanguardia (como ha dicho

luminosamente Paz) está ahora en el Brasil, es porque esa vanguardia se llama "poesía concreta". En la novela, en cambio, la vanguardia está en Cuba y en México, está en la Argentina, además de estar en Brasil. Es una vanguardia que no rompe totalmente con la obra más fecunda de las dos décadas anteriores (en más de un sentido, la continúa y completa) pero que sí se propone no perder el tiempo en buscar para la obra otra trascendencia que la de la obra misma. Un poema, una novela, no dicen: son, podría ser el lema que uniformase obras tan dispares como *Tres tristes tigres* y *La traición de Rita Hayworth*, los *Artefactos* de Nicanor Parra o los poemas concretos de Augusto de Campos, la experimentación de Néstor Sánchez en *Siberia Blues* y la de Severo Sarduy en *De dónde son los cantantes*. Cuestionamiento de la obra misma, de su estructura y de su lenguaje; cuestionamiento de la escritura y del papel creador del escritor; cuestionamiento del medio, del libro y de la tipografía; cuestionamiento total.

Cada una de las crisis precipita más la ruptura del creador con un medio que pide a la literatura que sea cualquier cosa menos literatura. Si la vanguardia se negó al soneto y al confesionalismo, si la literatura existencialista destruyó los prestigios de la narración edificante, o de protesta, y orientó su interés hacia una poesía altamente crítica, la literatura de esta última década se concentra fanáticamente en el análisis mismo del proceso literario. En cada una de esas rupturas hay un corte brusco con la tradición inmediata pero al mismo tiempo un enlace con alguna tradición anterior. Cuando la poesía concreta experimenta con el aspecto visual del objeto "poema" está buscando lo mismo que buscaba Huidobro con sus caligramas, tan discutibles por otra parte. También continúan a Huidobro los poetas concretos cuando desintegran la palabra y la devuelven a sus migajas de sonidos, de letras y fonemas aislados. De la misma manera, muchos experimentos de Néstor Sánchez serían inconcebibles sin un conocimiento previo de los de Julio Cortázar.

Quiero decir que la ruptura existe pero también quiero decir que algo se continúa, cambia y se amplía. De la misma manera, la ruptura busca establecer ciertas genealogías. No todo en la vanguardia es rechazo del pasado inmediato, y si Neruda puede volver a Blake, también es legítimo que Borges rescate a Macedonio Fernández del olvido y que Huidobro invoque a nadie menos que a Emerson para certificar su primer poema original, *Adán* (1916). El doble movimiento que apunta Paz, hacia el futuro y hacia el pasado, permite integrar la ruptura dentro de la tradición. Ya Eliot había visto esto bien claro al hablar (en uno de sus ensayos sobre *Tradition and individual talent*) de la doble transformación que opera toda obra maestra: aprovecha una tradición y al mismo tiempo la altera profundamente al incorporarse a ella. La existencia de la *Divina comedia* modifica profundamente nuestra lectura del canto VI de la *Eneida*, así como del canto en que Ulises convoca a los muertos, en la *Odisea*. Pero la existencia del *Ulysses*, esa odisea moderna que parodia y corrige a la clásica, también modifica nuestra visión no sólo de Homero sino del mismo Dante: la visita de Leopold Bloom y Stephan Daedalus al burdel de Dublín es también un descenso al mundo de los muertos. ¿A qué seguir?

c] Renovación y revolución

Si el signo que mejor caracteriza a las letras latinoamericanas de este siglo es la tradición de la ruptura (como se ha visto), corresponde observar que esa tradición tampoco es literalmente nueva en las letras latinoamericanas. Un sumario repaso al proceso de estas letras, a partir de la independencia, permite advertir que así como la vanguardia de los años veinte se levanta contra el Modernismo, el

Romanticismo aparece en América Latina como una reacción contra el Neoclasicismo y la herencia escolástica hispanoportuguesa. La polémica de 1842 en Chile, en que Sarmiento arremete contra los discípulos de Bello, y, de paso, contra el maestro mismo, es sintomática de esa ruptura y contribuye a establecer su tradición. El Modernismo, a qué recordarlo, aparece asimismo en las letras hispanoamericanas como una ruptura contra los epígonos del Romanticismo, ruptura que tiene toda la virulencia de lo nuevo (hay que leer lo que escribió Valera sobre Darío para entender a fondo lo explosivo de esta novedad) pero que al mismo tiempo no hace sino instaurar una nueva instancia de esa tradición que el propio Romanticismo, en otra generación, había contribuido a fundar. Por eso mismo, cuando la vanguardia rompe con los restos del Modernismo, una tercera vez se asiste al mismo proceso.

Lo que hay detrás de esta renovación, casi ritual, de un proceso es lo que podría calificarse de cuestionamiento de la herencia inmediata. Cuando Sarmiento ataca a Bello, o Darío a los flácidos poetastros hispánicos, está ocurriendo un proceso perfectamente natural e inevitable: una tradición exhausta es puesta en cuestión, revalorizada, reducida o aniquilada en muchos de sus postulados, y en su lugar una nueva estimativa, una nueva tradición, entra en vigencia. Inútil decir que una operación tan radical no se realiza nunca sin escándalo. La injusticia de Borges con Darío equivale a la injusticia de Sarmiento con Bello. Es inútil que la erudición más precisa se empeñe en demostrar (lo que es fácil) que Bello no era enemigo del Romanticismo y que incluso conocía mejor el Romanticismo que Sarmiento. La imagen de Bello está alterada por la luz que sobre ella arrojan las ardientes palabras polémicas del escritor argentino. "Los poetas estamos con Sarmiento", me dijo cierta vez Pablo Neruda, evocando la célebre polémica de 1842. Lo que no sabía Neruda en aquel momento es que su poesía de entonces (era 1952) dependía casi tanto de la visión didáctica y neoclásica defendida por Bello como de la apasionada defensa del lenguaje popular y del neologismo que sostuvo Sarmiento. La paradoja final es ésta: al volver hacia el pasado en busca de una tradición que permita destruir otra más reciente, los creadores de la ruptura suelen elegir dentro de posiciones que en su tiempo fueron antagónicas y que el tiempo ahora ha neutralizado. Como los teólogos rivales, en el celebre cuento de Borges, esas tradiciones podrían descubrir que a la mirada de Dios (del hoy omnipotente) sus diferencias son mínimas, que las sectas al cabo se confunden, que todo es uno.

La visión contemporánea, por el contrario, exagera los perfiles, borra las semejanzas, subraya los antagonismos. De ahí que la vanguardia sea feroz con Darío, que los existencialistas abominen de Borges, que muchos narradores de hoy no toleren a Carpentier. Pero de ahí también que algunos de los más lúcidos sean capaces de reconocer en el pasado inmediato la materia aprovechable. Así Cortázar depone ante Borges toda furia parricida y duplica (en su estilo y con su particular perspectiva) muchas de sus ficciones, en tanto que Severo Sarduy traslada con máximo rigor estructuralista los hallazgos, las caóticas intuiciones, el fuego metafórico de Lezama Lima. En el Brasil, la obra ascética de João Cabral de Melo Neto no está tan distante como pudiera parecer de los experimentos radicales de la poesía concreta, y muchos de los postulados de Mario de Andrade llegan a realizarse, y en qué dimensión, en la vasta novela de Guimarães Rosa.

Ruptura y tradición, continuidad y renovación: los términos son antagónicos pero a la vez están honda, secretamente ligados. Porque no puede haber ruptura sino de algo, renovación sino de algo, y a la vez para crear hacia el futuro hay que volverse al pasado, a la tradición. Sólo que aquí esa vuelta no es un retorno sino una proyección del pasado dentro del presente hacia el futuro. De ahí el elemento

radicalmente revolucionario que tiene esta tradición de la ruptura. Conviene aclarar aquí que no se trata de una revolución en el sentido en que suele invocarse la palabra en los textos políticos. En gran medida, la revolución política busca realizarse también en un contexto de revolución cultural, pero ese contexto no suele mantenerse mucho tiempo. La experiencia de la Revolución rusa, que derivó hacia el stalinismo y las formas más ordinarias del arte dirigido (realismo socialista, etc.), es suficientemente explícita. La tradición de la ruptura es, en cambio, profundamente revolucionaria porque no puede institucionalizarse nunca y porque no es susceptible de ser orientada burocráticamente. Incluso cuando los mismos poetas pretenden organizarla (como pasó en el superrealismo francés, o en algunas escuelas efímeras de la vanguardia latinoamericana) la subdivisión en sectas, la polémica intergeneracional y otras formas subalternas de la ruptura terminaron por imponerse.

La revolución de que se trata aquí es otra: es la revolución que postula el cuestionamiento de la literatura por sí misma, del escritor por él mismo, de la escritura y del lenguaje por ellos mismos. Revolución que es, por definición, permanente y que no puede ser ilustrada sino como movimiento.

Las letras latinoamericanas han asumido desde sus orígenes en la independencia (antes se puede hablar de literatura escrita en la América Latina, no de literatura latinoamericana) esa tradición de la ruptura. Pero nunca esa tradición ha estado más viva que en este siglo y nunca, desde que el triunfo de la Revolución cubana polarizó políticamente la cultura de este continente, esa tradición se ha visto enfrentada a la responsabilidad mayor de ser, y seguir siendo, auténticamente revolucionaria. Es decir, crítica.

2] CUESTIONAMIENTO DE LAS ESTRUCTURAS

a] *Rescate de formas olvidadas*

Si algo caracteriza la experimentación literaria de estos últimos años es su búsqueda crítica no sólo dentro de la misma literatura (rescate de formas olvidadas, negación de las fronteras entre los géneros) sino, principalmente, *fuera* de la literatura. La actitud de cuestionamiento justifica estas búsquedas y orienta muchos de los hallazgos. No es posible efectuar en este trabajo un relevamiento completo de esta doble búsqueda. Pero sí se pueden señalar aquí algunas de sus manifestaciones más claras. Conviene empezar por el rescate de formas literarias olvidadas porque ellas muestran hasta qué punto la experimentación significa también una vuelta hacia el pasado, una operación de reevaluación y rescate.

Tres de las formas "olvidadas" y rescatadas por la nueva literatura son: el folletín, el cuento popular, la poesía anecdótica y argumental. En el caso del folletín, tal vez el ejemplo más luminoso lo proporcione la obra del novelista argentino Manuel Puig. Aunque sólo se ha publicado una novela suya, *La traición de Rita Hayworth*, se sabe que Puig trabaja hace tiempo en una segunda novela, *Boquitas pintadas* (que ya ha terminado) y tiene actualmente en taller una tercera. Tanto en *La traición* como en *Boquitas pintadas*, Manuel Puig sitúa su ficción al nivel de esa subliteratura de consumo "popular" que tiene sus manifestaciones más conocidas en el folletín (radial, televisado o impreso), en las películas sentimentales y en la letra de las canciones populares, tango o bolero, por ejemplo. Con un oído finísimo para el estilo hablado de esas formas, Manuel Puig ensaya en *La traición* una pintura total de

los consumidores de esos distintos avatares de una misma alienación ficcional. Al centrar su mirada en una familia en la que la madre lleva todas las tardes al cine a su hijito, Toto, para aliviar el tedio de la provincia, Manuel Puig ha creado una suerte de *Madame Bovary* de nuestro tiempo. Si la de Flaubert estaba alienada por la literatura folletinesca del Romanticismo, ésta de Puig lo está por el radio-teatro, el cine comercial, el folletín. En *Boquitas pintadas*, a diferencia de *La traición*, la técnica misma es folletinesca. Aquí Manuel Puig ha asumido completamente la parodia. En tanto que *La traición* (formalmente, al menos) se inscribe en la tradición de Joyce (*Portrait of the Artist as a Young Man*), de Ivy Compton-Burnett y su discípula Nathalie Sarraute, *Boquitas pintadas* es, formal y específicamente, un folletín. La estructura externa del libro, y no sólo su visión o su habla, refleja especularmente el folletín. Sólo que como en toda parodia que se respete hay en *Boquitas pintadas* el grado exacto de exasperación que permite distinguir naturalmente a Manuel Puig de, digamos, Corín Tellado.

El cuento popular está, ya se sabe, en el centro de toda narración. Pero las capas y capas de sofisticación que ha agregado el Occidente a esa forma, desde que Cervantes decidió reflejar no sólo la realidad española de su tiempo en el *Quijote*, sino reflejar la obra misma dentro de su propio texto (hazaña que Michel Foucault ha vinculado a la de Velázquez en *Las Meninas*), toda la tradición de la novela crítica (de Sterne a Cortázar) había indicado una ruta que dejaba muy lejos el cuento popular. Por eso mismo resulta más deslumbrante que en dos de las más sorprendentes construcciones narrativas de estos últimos años, el cuento popular vuelva por sus fueros. Me refiero, como es natural, a *Gran sertón: veredas*, de João Guimarães Rosa, y a *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez.

A primera vista, poco de común tienen ambas novelas que, por otra parte, han sido concebidas y creadas con total independencia la una de la otra. La incomunicación entre el Brasil y el resto de América Latina explica que el libro de Guimarães Rosa, publicado en 1956 en el Brasil, sólo empiece a existir para las letras hispanoamericanas a partir de su traducción al español por Ángel Crespo, en 1967. A la incomunicación aludida se suma, en este caso, la dificultad de lectura que plantea el propio texto de Rosa. Pero si Guimarães Rosa y García Márquez crean sus obras a espaldas el uno del otro, sus novelas de alguna manera se contemplan y se reflejan.

En tanto que Guimarães Rosa centra su interés en la historia de un joven que busca su identidad a través de la identidad de su padre, desconocido (lo que acercaría su novela a *Pedro Páramo*, de Rulfo, si no difirieran por tantos otros motivos), García Márquez centra su novela en la vocación guerrera del coronel Aureliano Buendía y da a esa vocación el deslumbrante marco de una saga familiar. En tanto que Rosa compone toda su novela a partir de una visión esencialmente religiosa (el protagonista cree haber hecho un pacto con el Diablo, tiene una relación erótica con un joven que es como su Ángel de la Guarda), García Márquez soslaya las implicaciones religiosas de su novela y prefiere instaurar una visión metafísico-estética de la soledad, entendida a la vez como alienación social y alienación cósmica ("las estirpes condenadas a cien años de soledad", apunta al final de su novela). En tanto que Rosa cuenta su cuento a partir del monólogo del protagonista, García Márquez no depone sus privilegios de narrador omnipotente y ubicuo: su libro es, en un solo trazo, el modelo perfecto de la escritura de autor.

Si desarrolláramos una distinción apuntada por Roland Barthes entre escritura y habla, podríamos decir que mientras García Márquez escribe su libro, Guimarães Rosa lo habla. Es claro que la distinción es más aparente que real, como se verá luego. Porque las diferencias que se acaban de apuntar entre ambos

libros (y otras más que podrían apuntarse) no disimulan el hecho básico de que ambos entroncan con una tradición de cuento popular y buscan, por distintos caminos, es cierto, no sólo renovarla sino rescatarla. Por eso, tanto García Márquez como Guimarães Rosa toman como punto de partida una situación básica del cuento popular. En un caso es el pacto con el Diablo, en otro es la maldición que cae sobre los miembros de una estirpe: tendrán un hijo con cola de cerdo si se casan entre parientes cercanos. Sobre ese esquema básico, tanto Rosa como García Márquez levantan estructuras que reproducen (sin duplicar especularmente) la estructura del cuento popular.

En el caso de Rosa es el monólogo oral, la confesión, el libre fluir de quien cuenta lo que ha visto y oído, además de padecido. En el caso de García Márquez es la conseja, el relato de las abuelas, la historieta con su inevitable moraleja. No es casual que las fuentes anecdóticas de ambos libros estén en una experiencia que tiene sus raíces en el mundo, aún folklórico, del interior de América Latina. Si Guimarães Rosa escucha la materia prima de su novela de labios de los lentos *mineiros* en los días y noches de su práctica de médico rural en el estado de Minas Gerais, García Márquez oye de labios de su abuela, antes de los ocho años, esas historias fabulosas que constituirán, años más tarde, la materia incandescente de sus cuentos y novelas.

b] *Disolución de los géneros*

La vanguardia de los años veinte había puesto a la poesía argumental entre los trastos poéticos de que había que desprenderse de una vez por todas. En una célebre condenación de vicios literarios de su tiempo Borges había declarado hacia 1925 la abolición en la poesía ultraísta no sólo del confesionalismo y de los "trebejos ornamentales" (oh, manes de Quevedo y Villarroel), sino de la "circunstanciación", o sea de la anécdota. Aun así, la evolución de su propia poesía lo arrastró más de una vez hacia la anécdota ("El general Quiroga va en coche al muere", sería un lindo ejemplo); y en cuanto al confesionalismo, toda su poesía de las últimas dos décadas es una confesión, a ratos inevitablemente patética, de su condición humana límite. Pero no importa ahora señalar las contradicciones de Borges ("es cierto, me contradigo, soy humano", dijo en una reciente entrevista), sino indicar un punto de partida. Lo que era anatema en los años veinte habrá de convertirse en práctica habitual en los años más recientes.

Sería fácil trazar una línea que a través del Neruda de algunas *Residencias* (pienso en el *Tango del viudo*, por ejemplo), del Nicanor Parra de *Poemas y antipoemas* (de 1954, no se olvide), incluso del Octavio Paz de *La estación violenta* (1958), desembocase en una poesía de la anécdota, una poesía en que lo "argumental" no está sistemáticamente excluido sino que forma parte de la creación poética misma. Pero en vez de trazar un panorama literario general, imposible en los términos de este trabajo, prefiero señalar ahora dos caminos, distintos pero complementarios, de esa poesía de rescate de una forma olvidada. Un camino es el de la poesía coloquial, que incorpora naturalmente lo anecdótico a lo lírico. Ya en muchos poemas del mexicano Salvador Novo se encuentra ese tono de verso hablado, o conversado, que en el Río de la Plata habrá de desarrollarse con singular fortuna. En la obra de poetas tan diferentes como César Fernández Moreno, Idea Vilariño y Juan Gelman es posible reconocer una entonación rioplatense que rescata para la poesía la influencia del tango y del lenguaje popular, o lunfardo. Más estilizado en la poetisa uruguaya, más programático y didáctico en Gelman, tal vez sea

en los últimos libros de Fernández Moreno donde ese nuevo lenguaje, esa nueva forma, logra su más rica expresión.

Argentino hasta la muerte tiene un argumento mínimo pero consistente: es la experiencia del poeta que deja su patria, recorre Europa y regresa luego para reconocer así mejor una identidad que está indicada en el título del volumen y gracias a una fórmula (citada a la vez con aire paródico y emocional) de Guido y Spano. Aquí la peripecia es mínima, la anécdota casi no existe, todo está centrado en una subjetividad. Pero los recursos poéticos de que se vale Fernández Moreno, el tono deliberadamente coloquial de su texto y su lenguaje hablado vivo que no teme al lunfardo siquiera, sitúan el poema en una secuencia existencial que es (casi) de novela. De ahí el previsible entronque con la poesía argumental. No es casual, por eso mismo, que este libro se continúe en otro, *Los aeropuertos*, que ofrece una nueva "entrega" (o folletín) de la misma experiencia existencial, llevando al personaje del poeta, su "persona", una etapa más adelante.

Más decididamente argumental es la poesía que practican otros poetas de este tiempo. Como ilustración suficiente de este otro camino, mencionaré la obra de dos: un brasileño, un mexicano. Para contar en *Morte e Vida Severina* la historia de una de las víctimas de la periódica sequía del Nordeste, João Cabral de Melo Neto utiliza los recursos básicos de la narración en verso. Es la suya una historia para contar y no sólo para cantar, y allí se resumen (con una lucidez y precisión revolucionarias que hacen más intensa la obra) todos los temas que muchas novelas y aun películas del Nordeste han explorado con mayor detalle, aunque no eficacia. La circunstancia de que el poema de Melo Neto haya sido escenificado, y hasta puesto en música por Chico Buarque de Hollanda, acentúa aún más su carácter argumental y demuestra hasta qué punto una forma "olvidada" puede tener en nuestro tiempo una vigencia aún mayor que las formas más corrientes.

En cuanto a *Perséfone*, del mexicano Homero Aridjis, aquí ya se borran del todo las distinciones entre novela y cuento, por un lado, y poesía lírica por otra. Novela-poema, o poema narrativo, *Perséfone* es un texto de altas calidades poéticas que desarrolla en varias secuencias temporales el tema del amor sexual. Escrito después de la admirable colección de poemas que se titula *Mirándola dormir*, el texto de *Perséfone* amplía hasta cierto punto las indicaciones eróticas que este volumen proponía. Pero ahora Homero Aridjis está resueltamente interesado en explorar las virtualidades más notorias de la narración. Hay en *Perséfone* no sólo la pareja de amantes, sino también el dueño del burdel y las otras mujeres, los clientes y el mundo mismo exterior que rodea, envuelve y determina a los personajes. Porque *Perséfone* no es la misma en el ámbito de sexualidad alienada del burdel que en el seguro de la cámara en que se encierra con el Narrador, su amante; no es la misma en la luz leprosa del antro, que en la clara luz matinal. Novela sin suficiente argumento, poema con un exceso de elementos narrativos, *Perséfone* no sólo ilustra el rescate (y la reescritura actual) de un género olvidado, sino que ilustra asimismo un nuevo desarrollo de la literatura presente: la negación de las fronteras explícitas entre los géneros. Pero éste es tema que requiere un desarrollo aparte. Si *Perséfone* oscila entre la novela y el poema, justificando a su manera aquella afirmación de Octavio Paz de que no hay una válida distinción entre la prosa y el verso, conviene advertir que la obra de Aridjis es una de las muchas que hoy demuestran esa imposibilidad de distinguir entre los distintos géneros de la retórica clásica. El tema no es nuevo, ni siquiera en nuestro siglo, y ya Benedetto Croce, y Alfonso Reyes a su zaga, lo han discutido satisfactoriamente. Lo que me interesa indicar aquí no es el fundamento teórico de esta discusión sino

su aplicación práctica a una realidad literaria, cada día más evidente: los géneros no han desaparecido del todo pero sus fronteras continúan modificándose, borrándose hasta lo indiscernible, produciendo obras que no responden ya a una sola categoría.

¿En dónde situar, por ejemplo, *El hacedor*, de Borges? Libro de prosas y versos, contiene páginas en prosa que tienen el rigor de un poema, y la misma materia elusiva y metafórica; poemas de irredento prosaísmo que tal vez pudieran ser mejorados por una prosa tersa; narraciones que están (indiferentemente) en verso o prosa. Pero, aún mejor: cada página del libro corresponde a un género que no reconoce la retórica clásica pero que es el género único que justifica la mágica lucidez, el vertiginoso pavor de su lectura. El libro es una "confesión". Para Borges, en el ocaso de una carrera de experimentador literario en los tres géneros principales (el poema, el ensayo, el cuento), la forma definitiva es la confesión.

Pero tal vez el ejemplo más deslumbrante de esta superposición y contaminación de géneros que caracterizan a la literatura actual esté dado por algunos experimentos conducidos en Buenos Aires por Basilia Papastamatíu. Sus textos libres, recogidos en el volumen *El pensamiento común* (1965), pero sobre todo su *Lectura de "La Diana"* (en *Mundo Nuevo*, núm. 8, París, febrero, 1967), demuestran hasta qué punto es posible llegar en una exploración de las formas literarias que conduce a una verdadera desintegración de las categorías retóricas llamadas "géneros". En su *Lectura de "La Diana"*, el célebre poema de Montemayor, la escritora argentina no sólo inserta fragmentos, convenientemente dislocados y extrapolados, del texto clásico, sino que los contamina de sus propios desarrollos poéticos: desarrollos que son, a la vez, un comentario crítico del texto, una parodia, un sobretexo y antitexo, pero también una obra autónoma, de singular fascinación. Aquí el pre-texto (*La Diana*) facilita un género, la poesía, para suscitar su contrapartida: la crítica, pero esa crítica no se realiza por el camino habitual de la glosa o exégesis discursiva sino por el camino oblicuo, no menos fecundo, del *collage*, de la parodia, de la reflexión especular, a la vez crítica y creadora.

En el teatro, también parece evidente una búsqueda por esos mismos caminos. Si la escuela del absurdo (que tiene entre nosotros adherentes tan interesantes como Isaac Chocrón, Jorge Díaz, José Triana, Jorge Blanco) parece todavía demasiado atada a un texto, sea éste concebido o no como materia prima para un espectáculo ritual, la otra línea de la experimentación apunta indiscutiblemente a la eliminación de las distinciones retóricas entre los géneros al mismo tiempo que indica una asimilación de formas expresivas extraliterarias. Por el camino de los *happenings*, tanto Marta Minujin en Buenos Aires como su compatriota Copi en París han ido desarrollando una actividad teatral en que el elemento básico del drama, la palabra, resulta perdida si no desaparece totalmente ante la primacía de los elementos espectaculares. Devolviendo a la palabra su valor decisivo, el grupo teatral que dirige el argentino Rodríguez Arias ha producido en *Drácula* un texto que si por un lado es una parodia del cine mudo, y a la vez una parodia de las parodias del cine mudo, es también un experimento que intenta crear una estructura teatral que depende casi exclusivamente de la elocución muy formalizada de un texto esencialmente *narrativo*. Porque lo que hace Rodríguez Arias en *Drácula* es desposeer al teatro de su condición de combate o gimnasia verbal. Sus agonistas no son tales: no luchan, sino que se limitan a recibir información sobre hechos que ocurren fuera de escena o habrán de ocurrir fuera de ella, o a comentar esa información en la forma más pasiva posible. Es decir, si Aristóteles pudo definir el drama como la representación de la acción por la acción misma, en tanto que la épica representa la acción por la palabra, éste es teatro épico, aunque en un sentido más literal que el sugerido por Brecht.

En realidad, el acierto de Rodríguez Arias (y aquí no hablo de la calidad última del espectáculo, lo que es otra cosa) es haber intuido que en esta época de cuestionamiento total de los géneros, el teatro como acción representada debía ceder el paso al teatro como acción comentada, o meramente glosada. En este sentido, su obra es auténticamente experimental y abre un camino incluso más provocativo que el de los meros *happenings*. En éstos la acción sustituye a la palabra, lo que los separa definitivamente de la literatura.

c] Poesía concreta y tecnología

Si los *happenings* terminan por devolver el teatro a las variadas formas del espectáculo (sin excluir el exhibicionismo erótico o el ritual orgiástico), certificando de esta manera negativa la contaminación de la literatura por las demás artes, al revés la poesía concreta se propone integrar en la literatura artes que son obviamente exteriores a ella pero que, de alguna manera, pueden beneficiarla y enriquecerla. Me refiero a las artes plásticas y a la música.

No es ésta la ocasión de hacer la historia (breve pero ya abundante) de un movimiento que en poco más de una década ha atravesado como fuego la poesía de los cinco continentes. Baste señalar que tiene una de sus fuentes, y centro de irradiación más intenso, en el Brasil. Aunque aparece casi simultáneamente en varios países (en Italia con Carlo Belloli, en Suiza con Eugen Gomringer, en Suecia con Oyvind Falström, en Brasil con los hermanos de Campos), es indudable que una misteriosa predestinación hace que este movimiento esté signado por las lenguas del Nuevo Mundo: en tanto que Gomringer nace en Bolivia y escribe en español sus primeros poemas concretos, Falström pasa los tres primeros años de su vida en São Paulo. De ahí que aun aquellos poetas que luego habrán de desarrollar sus experimentos en el contexto de otras lenguas parecen marcados de origen por el destino latinoamericano. Esta radicación espiritual en el Nuevo Mundo agrada en su suprarreal simbolismo a Juan Larrea.

Pero no pretendo con esto fundamentar una absurda nacionalización de la poesía concreta. Por su propia naturaleza, la poesía concreta es decididamente universal y no sólo trasciende las fronteras lingüísticas sino también las fronteras entre las artes. Cuando los hermanos de Campos y Décio Pignatari trazan la genealogía de su experimentación, invocan precisamente la poesía anglosajona (E. E. Cummings como Pound y Joyce), pero también invocan el cine de Eisenstein y la música de Webern. Por otra parte, el nombre mismo que han elegido para identificar su grupo, *Noigandres*, es una misteriosa palabra que les llega desde el trovador provenzal Arnaut Daniel por el camino de Ezra Pound (*Cantos*, XX). Por eso es legítimo acentuar el origen mayormente latinoamericano y específicamente brasileño de este movimiento, sin dejar por eso de subrayar su internacionalidad. Por ser latinoamericano es internacional, habría que decir forzando la paradoja.

La difusión de la poesía concreta, a partir de los experimentos aislados que hacen Belloli en Italia o Falström en Suecia, y que luego sistematizarán y coordinarán desde Suiza y Brasil, tanto Gomringer y Max Bunse como los hermanos de Campos y Décio Pignatari, revela además otro rasgo muy característico de la actual literatura latinoamericana: su vocación internacionalista que no es sino otra cara de esa modernidad que persiguió Darío y que alucinó a Huidobro, esa modernidad que Octavio Paz ha subrayado como último rasgo de su admirable exposición del ser mexicano (y, en parte, americano) en su *Laberinto de la soledad* (1950). Los latinoamericanos somos ahora por primera vez

contemporáneos de todos los hombres, proclamó entonces Paz. La evolución y difusión de la poesía concreta ha permitido demostrarlo.

Pero hay aquí, en este experimento a la vez visual, verbal y sonoro, algo más que una nueva internacional poética. En primer lugar, la poesía concreta acepta el desafío de la tecnología y en vez de renegar de la nueva revolución industrial, se propone utilizarla para el servicio de la poesía. Este afán tiene (como todos) su tradición. No otra cosa buscó Huidobro, a la zaga de Apollinaire, de Dada, de los superrealistas, y aun del futurismo, aunque por razones de mera estrategia de escuelas negase muchas veces esas fuentes y paralelos. Lo que buscó Huidobro, esa asunción de la tecnología a través de la exaltación del espacio y de la velocidad, esa transformación del poeta en paracaidista del espacio imaginario, y del que es testimonio apasionante su *Altazor* (1931), es lo que se han propuesto sistemáticamente los poetas concretos.

Inútil decir que la incomunicación famosa entre Brasil y el resto de América Latina ha impedido a los poetas concretos de São Paulo aprovechar a fondo la experiencia huidobriana. En vez de partir de *Altazor*, han rehecho el camino del poeta chileno, apoyándose precisamente en sus mismas fuentes y repitiendo (en curioso paralelo a veces) una parte de su trayectoria. No necesitaban, por otra parte, volver la mirada a la poesía de vanguardia de lengua española porque en su Modernismo, los poetas brasileños tenían los antecedentes necesarios para este tipo de exploración. Pero en tanto que los experimentos de Huidobro fueron demasiado desordenados y se apoyaban en una poderosa intuición poética que carecía, también, de toda disciplina e incluso era reacia a una exigente formulación teórica (los famosos manifiestos de Huidobro son un caos de ideas ajenas, con frases brillantes y polémicas, pero de poca sustancia estética), los poetas del grupo *Noigandres* se habrán de distinguir por la capacidad de sistematizar sus búsquedas, de clasificar sus hallazgos, de continuar sus experimentos no sólo en el campo del lenguaje, sino en el de la tipografía, de las artes plásticas y de los medios audiovisuales. El resultado es por lo tanto mucho más completo y complejo que el alcanzado por Huidobro. Si el poeta chileno vio las posibilidades de una aplicación sistemática de la tecnología a la creación poética, si intuyó que la desintegración del lenguaje (tal como se practica al final de *Altazor*) puede ser el punto de partida de una nueva estética del verso, estuvo reservado a los poetas del grupo *Noigandres* explorar hasta sus últimas consecuencias reales estos caminos.

El poema-objeto, cuya trayectoria es tan larga que pueden señalarse antecedentes en la poesía caldea o en la griega, no fue por cierto inventado por Huidobro (como éste dejó creer a sus distraídos discípulos), pero lo que sí advirtió el poeta chileno fue la posibilidad de hacer poemas-objetos que trascendieran las limitaciones tecnológicas de la poesía anterior. Esto es lo que han realizado Augusto de Campos, Haroldo de Campos y Décio Pignatari. Con el método del *collage* visual, Augusto de Campos compone en *Olho por olho* una ilustración a la vez gráfica y verbal del famoso refrán. Pero un análisis textual de ese poema (que consiste en una pirámide de ojos, como en los bárbaros sacrificios caldeos), un examen de cada uno de sus cuadros y de sus relaciones, permite ver que el poema contiene un comentario (esencialmente verbal) sobre el contenido del refrán. Los ojos de políticos como Fidel, de estrellas como Marilyn Monroe, del poeta Pignatari, alternan con dedos, labios y hasta dientes, dando al refrán una dimensión extraliteral. De la misma manera, cuando Décio Pignatari juega en las cuatro letras utilizadas por LIFE para su título, no sólo compone una secuencia tipográficamente excitante, también introduce una discontinuidad espacial que permite reconstruir, desde dentro, la

palabra, y libera significados simbólicos: la superposición de las cuatro letras en un solo espacio crea un ideograma que equivale al signo del sol, es decir, de la vida.

Estos y otros ejemplos que podrían invocarse muestran claramente, a mi juicio, que la poesía concreta se propone explorar no sólo todas las virtualidades verbales del poema sino sus posibilidades vocales y visuales hasta extremos que no habían sido soñados por los muy literales diseñadores de poemas-objetos (como Francisco Acuña de Figueroa o Lewis Carroll, o incluso Apollinaire en sus primeros *Calligrammes*). La tecnología, como lo han revelado algunos poetas concretos que son a la vez tipógrafos, o músicos, o artistas plásticos (es el caso del germano-mexicano Matthias Goeritz), no limita sino que libera fuerzas. Si McLuhan estaba equivocado al proclamar la muerte del libro en sus truculentas profecías, tal vez no estaba equivocado al señalar que el libro, como objeto, como máquina de leer, sólo ofrece una de las posibilidades de la comunicación literaria.

A partir de esta convicción los poetas concretos pretenden extender los límites de la página, apelan al color (como Haroldo de Campos en *Cristalfome*; como Pignatari en una sátira del eslogan de la Coca-Cola, "beba coca cola", que utiliza como base el rojo intenso de la compañía fabricante del producto y la misma tipografía de sus anuncios), o buscan en los discos, en las grabaciones, nuevos caminos de la poesía. La lectura de un libro, incluso, puede dejar de realizarse en la forma convencional: en vez de empezar por las primeras páginas se puede hacerlo desde el final, como en las culturas semitas; en vez de leer el libro se lo puede hojear rápidamente para *leer* el movimiento de las letras en las páginas casi blancas, como pasa en *Sweethearts* (1967), de Emmet Williams, el poeta y teórico norteamericano. Todas estas formas, y otras más que podrían mencionarse, ponen precisamente en cuestión los hábitos de la comunicación de la poesía. No la poesía misma que, al contrario, se beneficia al ser presentada en forma tal que obliga al lector a una operación mucho más intensa de descodificación.

No es casual, por eso mismo, que un poeta tan maduro y centrado en su quehacer poético como Octavio Paz haya tomado en sus más recientes poemas algunos de los experimentos de la poesía concreta y los haya aplicado a su propia aventura de creación-comunicación. Así en el gran poema *Blanco* (1967) hay páginas en que el poema está separado en sectores visuales por medio de un simple artificio tipográfico: cada línea está escrita en dos caracteres distintos, lo que divide el verso en dos hemistiquios tipográficos. La lectura de los dos sectores puede hacerse según el método lineal corriente, entonces se tiene el poema A, o leyendo primero los hemistiquios en redonda y después los hemistiquios en cursiva, con lo que se tiene el poema B; e incluso, invirtiendo el orden último: primero, los en cursiva y luego los en redonda, con lo que se tiene el poema C. Inútil decir que los tres poemas terminan por reunirse en uno solo, que los abarca a los tres, y que es el poema que Paz quiere comunicar. Por este simple artificio se intensifica la lectura y se obliga al lector a ahondar en un texto que no es totalmente accesible a la simple mirada.

Otro experimento aún más reciente de Paz es el de los *Discos visuales* (1968), poemas escritos en dos discos que rotan uno sobre el otro, por un simple mecanismo manual. Cada poema dibuja, estáticamente, una figura, pero al hacer girar la parte inferior del disco, van apareciendo otros textos que estaban escondidos por la primera figura y que son como los intertextos que hay que descifrar en un poema corriente. Esa pequeña invención mecánica suscita no sólo las posibilidades de una lectura

circular (ya que siempre se vuelve a la primera figura, que es la última, etc.) sino que presupone una lectura en movimiento, dinámica. En el fondo, este experimento, como los de la poesía concreta, se propone enfatizar algo que nunca se subrayará bastante: la poesía es un arte del movimiento, un arte dinámico. La poesía, ya se sabe, se produce en el tiempo; es una estructura sonora que la invención de la imprenta ha sujetado a la página dándole un falso aspecto de cosa estática. Por medio de los experimentos visuales de la poesía concreta, o del registro sonoro en los discos, la poesía no sólo vuelve a su tradición oral sino que se libera (visualmente, también) de su estatismo. Eso era lo que quería Apollinaire con sus *Calligrammes* que se echan a caminar por toda la página, y eso era lo que quería antes Mallarmé (el padre de todos ellos) al hacer valer el espacio en *Un coupé de dés* en el doble sentido de espacio visual y espacio sonoro (silencio). Eso es lo que se ha propuesto siempre la poesía. Es reconfortante advertir que por el camino de una alianza más imaginativa con la tipografía o la grabadora, es decir, por el camino de la aceptación de la tecnología, la poesía recupera su más antigua magia.

3] EL LENGUAJE DE LA NOVELA

Pero es en la novela en donde toda experimentación acaba por encontrar su querencia. Por eso conviene examinar, así sea rápidamente, la evolución de la novela latinoamericana de este siglo para ver en su decurso el trabajo simultáneo de las fuerzas de la experimentación y de la tradición, la ruptura hacia el futuro así como el rescate apasionado de ciertas esencias.

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

No es difícil agrupar esas cuatro promociones por el método generacional que ha tenido en lengua castellana expositores tan ilustres como Ortega y Gasset y su discípulo Julián Marías. Pero aquí me interesa menos subrayar la categoría retórica de "generación" que la realidad pragmática de esos cuatro grupos en servicio activo. Las series generacionales son un lecho de Procusto y siempre se corre el peligro, si no son manipuladas con gran sutileza, de establecer la apariencia de un proceso muy ordenado y hasta rígido que separa la literatura en armoniosos períodos y provoca sinópticos cuadros sinópticos. Esas varias generaciones que se suelen enfrentar en los manuales desde los extremos de un vacío comparten en la mera realidad un mismo espacio y un mismo tiempo, se comunican más de lo que se piensa, influyen muchas veces unas sobre otras, remontando la corriente del tiempo.

Por otra parte, pertenecer a la misma generación no es garantía de unidad de visión o de lenguaje narrativo. ¿Cómo no advertir, por ejemplo, que si bien el peruano Ciro Alegría y el uruguayo Juan Carlos Onetti han nacido a poca distancia de meses el uno del otro, el primero es un epígono de los grandes novelistas de la tierra (epígono pronto superado por un narrador de la generación inmediata como es José María Arguedas), en tanto que el segundo es un adelantado de los novelistas de la experimentación narrativa que concentran la mirada sobre todo en la alienación del hombre ciudadano?

Esto ahora parece obvio y lo ve hasta un niño. Pero en 1941 Alegría y Onetti compitieron por un mismo premio en un concurso internacional y nadie ignora quién ganó.

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

a] *Adiós a la tradición*

Hacia 1940, la novela latinoamericana estaba representada por escritores que constituyen, sin duda alguna, una gran constelación: Horacio Quiroga, Benito Lynch y Ricardo Güiraldes en el Río de la Plata, tenían sus equivalentes en Mariano Azuela y Martín Luis Guzmán en México, José Eustasio Rivera en Colombia, Rómulo Gallegos en Venezuela, Graciliano Ramos en el Brasil. Hay allí representada una tradición válida de la novela de la tierra o del hombre campesino, una crónica de su rebeldía o sumisiones, una exploración profunda de los vínculos de ese hombre con la naturaleza avasalladora, la elaboración de mitos centrales de un continente que ellos aún veían en su desmesura romántica. Incluso los más sobrios (pienso en los mexicanos, en Graciliano Ramos, en Quiroga) no escapaban a una categorización heroica, a una visión arquetípica que convertía algunos de sus libros, y sobre todo *La vorágine*, *Doña Bárbara*, *Don Segundo Sombra*, más en *romances* (de acuerdo con las categorías retóricas de Northrop Frye) que en novelas. Es decir: en libros cuyo realismo está de tal modo deformado por la concepción mitológica que escapan a la calificación de documento o testimonio que querían poseer.

Precisamente contra estos maestros se levantarán las generaciones que empiezan a publicar sus narraciones más importantes a partir de 1940. Una primera promoción estaría representada, entre otros, por escritores como Miguel Ángel Asturias, Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Agustín Yáñez y Leopoldo Marechal. Ellos, y sus pares que no puedo mencionar aquí para no caer en el catálogo, son los grandes renovadores del género narrativo en este siglo. Conviene aclarar que incluyo a Borges ahora (como incluí antes a Quiroga) a pesar de que su obra verdaderamente creadora sólo ha sido realizada en el cuento, porque me parece imposible toda consideración seria del género novela en América Latina sin un estudio de su labor de cuentista verdaderamente revolucionario.

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

La narración latinoamericana sale de manos de estos fundadores hondamente transformada en sus apariencias, pero también en sus esencias. Porque ellos son, sobre todo, renovadores de una visión de América y de un concepto del lenguaje americano. Esto que no suele advertirse en la obra de Borges (al que todavía se le cuelga el sambenito de cosmopolita sin reconocer que sólo alguien nacido en una tierra de inmigrantes y educado en las varias lenguas extranjeras vigentes en Buenos Aires puede darse el lujo de ser cosmopolita; pero pasemos); esto que suele negarse en la obra de Borges, tan importante para definir una cosmovisión del lenguaje porteño, resulta, es claro, evidente si se considera la obra de Asturias, toda ella empapada del lenguaje y de la imaginería del pueblo maya, a la vez que de ardiente rebelión antiimperialista. Resulta también clarísimo en el caso de Agustín Yáñez que enseña a México a ver sus propias caras, y, sobre todo, sus seculares máscaras superpuestas; y resulta indiscutidísimo en el caso de Leopoldo Marechal, creador voluntario de una novela "argentina", *Adán Buenosayres*; y también resulta archiobvio en el caso de Alejo Carpentier, en quien el Caribe, entero, y no sólo Cuba, aparece metamorfoseado por la visión poética de su pasado, su presente y hasta su tiempo sin tiempo.

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

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

b] *La forma narrativa como problema*

La obra fecunda y renovadora de esta primera constelación habrá de realizarse casi simultáneamente con la de la generación que la sigue y que, para ilustrar con algunos ejemplos, podríamos llamar la generación de João Guimarães Rosa y Miguel Otero Silva, Juan Carlos Onetti y Ernesto Sábato, José Lezama Lima y Julio Cortázar, de José María Arguedas y Juan Rulfo. Una vez más podría señalarse que no son éstos los únicos pero que se mencionan sólo ellos para ahorrar el catálogo. Una vez más habría que indicar que si estos escritores están unidos por algunas cosas, la obra de cada uno es personal e intransferible hasta un grado máximo. Pero lo que me interesa subrayar ahora es lo que los une. En primer lugar, diría, es la huella dejada en su obra por los maestros de la promoción anterior. Para citar un solo ejemplo: ¿qué sería de *Rayuela*, de esa novela archiargentina que es *Rayuela* debajo de su pátina francesa, sin Macedonio Fernández, sin Borges, sin Roberto Arlt, sin Marechal, sin Onetti? Aclaro que el mismo Cortázar es el primero en reconocer esa filiación múltiple, y a veces lo hace en las

páginas de la novela cuando transcribe apuntes de su *alter ego* narrativo, el ubicuo Morelli, o en ciertos homenajes discretos que constituyen episodios de raíz indiscutiblemente onettiana o marechaliana.

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

Pero no son las influencias, reconocidas y admitidas casi siempre, las que caracterizan mejor a este grupo, sino una concepción de la novela que, por más diferencias que se pueda marcar de una a otra obra, ofrece por lo menos un rasgo común, un mínimo denominador compartido por todos. Si la promoción anterior habría de innovar poco en la estructura externa de la novela y se conformaría con seguir casi siempre los moldes más tradicionales (tal vez sólo *Adán Buenosayres* haya ambicionado, con evidente exceso, crear una estructura espacial más compleja), las obras de esta segunda promoción se han caracterizado sobre todo por atacar la forma novelesca y cuestionar su propio fundamento.

Así Guimarães Rosa ha ido a buscar (como ya se indicó en otra parte de este trabajo) en los interminables monólogos épico-líricos de los narradores orales del interior del Brasil, el molde para su *Gran sertón: veredas*. En tanto que Onetti ha creado, en una serie de novelas y cuentos que podrían recogerse con el título general de *La Saga de Santa María*, un universo rioplatense onírico y real a la vez, de una trama y una textura muy personales, a pesar de las reconocidas deudas con Faulkner. En algunas novelas de esa "Saga", sobre todo en *El astillero* y *Juntacadáveres*, Onetti ha llevado la construcción narrativa hasta los más sutiles refinamientos, interpolando en la realidad del Río de la Plata un facsímil literario de aterradora ironía. Un parentesco de esencia (no de accidente) tiene este mundo narrativo con el del venezolano Miguel Otero Silva en *Casas muertas*, o con el del argentino Ernesto Sábato en *Sobre héroes y tumbas*. En cuanto a Juan Rulfo, su *Pedro Páramo* es el paradigma de la nueva novela latinoamericana: una obra que aprovecha la gran tradición mexicana de la tierra pero que la metamorfosea, la destruye y la recrea por medio de una hondísima asimilación de las técnicas y la visión de Faulkner. Onírica también como la obra de Onetti, oscilando peligrosamente entre el realismo más escueto y la desenfrenada pesadilla, ésta por ahora la única novela de Rulfo, marca una fecha capital. Menos innovador exteriormente es José María Arguedas, pero su visión del indio peruano, hecha desde la propia lengua quechua, liquida definitivamente el bien intencionado folklorismo de los intelectuales latinoamericanos que no hablan lenguas indígenas.

De un orden aún más revolucionario, porque ataca no sólo las estructuras de la narración sino las del lenguaje mismo, son las dos novelas por ahora centrales de Julio Cortázar y José Lezama Lima. Aquí se llega, en más de un sentido, a la culminación del proceso iniciado por Borges y Asturias, y al mismo

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

Más aparentemente fácil es *Rayuela*, de Cortázar, obra que se beneficia no sólo de una rica tradición rioplatense (como ya se ha indicado) sino de ese caldo monstruoso de cultivo que es la literatura francesa y en particular el superrealismo en todas sus mutaciones. Pero si Cortázar parte con todas esas ventajas en tanto que Lezama en su isla de hace treinta años estaba como perdido en una vasta biblioteca de libros desaparecidos y semicarcados por las erratas; si Cortázar parece haber escrito *Rayuela* desde el centro del mundo intelectual, en tanto que Lezama Lima empezó a escribir su *Paradiso* en lo que era una de las periferias más periféricas de América Latina, la verdad es que Cortázar arranca de esa apoteosis de la cultura que es París para negar la cultura, y que su libro quiere ser, sobre todo, una *resta*, no una *summa*; una antinovela, no una novela. Por eso ataca lo novelístico, aunque se cuida de preservar, aquí y allá, lo novelesco. La forma narrativa es puesta en cuestión por el libro mismo que empieza por indicar al lector cómo es posible leerlo; que sigue proponiéndole una clasificación de lectores en lector-hembra y lector-cómplice; y que termina encerrándolo en una experiencia circular e infinita ya que el capítulo 58 remite al 131 que remite al 58 que remite al 131 y así hasta el fin de los tiempos. Aquí, la *forma* misma del libro —un laberinto sin centro, una trampa que se cierra cíclicamente sobre el lector, una serpiente que se muerde la cola— no es sino un recurso más para enfatizar el tema profundo y secreto de esta exploración de un puente entre dos experiencias (París, Buenos Aires), un puente entre dos musas (la Maga, Talita), un puente entre dos existencias que se duplican y reflejan especularmente (Oliveira, Traveler). Obra que se desdobra para cuestionarse mejor, es también una obra sobre el desdoblamiento del ser argentino, y, más profunda y vertiginosamente aún, sobre el doble que acecha en otras dimensiones de nuestras vidas. La *forma* del libro se confunde con lo que antes se llamaba su contenido.

c] *Las grandes máquinas de novelar*

Lo que esta promoción trasmite a la siguiente a inmediata es, sobre todo, una conciencia de la estructura novelesca externa y una sensibilidad agudizada para el lenguaje como materia prima de lo narrativo. Pero el desarrollo de ambas es casi simultáneo y paralelo. La relativa demora con que publican Guimarães Rosa, Lezama Lima y Julio Cortázar sus obras maestras hace que estas novelas sean incluso posteriores a muchas de las más importantes de la promoción que ahora estudio. Aquí las generaciones se solapan, y la influencia es más de coexistencia y trasvasamiento directo que de herencia. Bastará decir, creo, que integran esta tercera promoción narrativa escritores como Carlos Martínez Moreno, Augusto Roa Bastos, Clarice Lispector, José Donoso, David Viñas, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Salvador Garmendia, Guillermo Cabrera Infante y Mario Vargas Llosa, para

reconocer precisamente en ellos esa doble atención a las estructuras externas y al papel creador y hasta revolucionario del lenguaje. No todos esos novelistas son visiblemente innovadores, aunque algunos lo son hasta el límite mismo de la experimentación total, como es el caso de Cabrera Infante. Un Donoso, por ejemplo, ha seguido los cauces de la narración tradicional pero ha concentrado su invención en explorar la realidad subterránea que está debajo de las capas de estuco de la novela costumbrista chilena. Lo mismo podría decirse de Carlos Martínez Moreno en el Uruguay, de Salvador Garmendia en Venezuela y de David Viñas en la Argentina: la exploración de la realidad los lleva hasta el expresionismo e incluso a la gran caricatura. Vecino a ellos, pero en cierto sentido más experimental, es el Augusto Roa Bastos de *Hijo de hombre*, que enriquece el naturalismo con técnicas de la narración fantástica para producir una obra de violenta denuncia humanitaria.

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

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

Ambas novelas se apoyan en una visión estrictamente lúcida del carácter ficticio de toda narración. Son ante todo formidables construcciones verbales y lo proclaman de una manera sutil, implícita, como es el caso de *Cien años de soledad*, en que el tradicional realismo de la novela de la tierra aparece contaminado de fábula y mito, servido en el tono más brillante posible, impregnado de humor y fantasía. Pero también lo proclaman de manera militantemente pedagógica como en *Tres tristes tigres* que, a la zaga de *Rayuela* y tal vez incluso con más constante invención novelesca, instala en su centro

mismo la negación de su "verdad", crea y destruye, termina por demoler la fábrica tan cuidadosamente levantada de su ficción.

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

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

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

d] *El vehículo es el viaje*

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

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

Esto no quiere decir, aclaro, que a través de su lenguaje la novela no aluda naturalmente a realidades extraliterarias. Lo hace, y por eso es tan popular. Pero su verdadero mensaje no está a ese nivel, en que puede ser sustituida por el discurso de un presidente o un dictador, por las consignas de un comité o del párroco más cercano. Su mensaje está en su lenguaje. Como la idea de un lenguaje de la novela me parece de primera importancia, voy a insistir un poco más en este aspecto. Cuando hablo de un lenguaje no me refiero exclusivamente al uso de ciertas formas de lenguaje. En literatura, lenguaje no es sinónimo de sistema general de la *lengua*, sino (más bien) sinónimo del *habla* de un determinado escritor o de un determinado género. El lenguaje de la novela latinoamericana está hecho sobre todo de una visión muy honda de la realidad circundante, visión que debe aportes fundamentales a la obra de los ensayistas y de los poetas, demostrando una vez más la artificialidad de la separación retórica de los géneros. Por eso, ¿cómo no reconocer la huella ardiente de Martínez Estrada en toda esa generación parricida que asoma en la Argentina hacia 1950 y tantos? ¿Cómo no advertir el estilo y hasta las palabras de Octavio Paz en tantos pasajes claves de las novelas de Carlos Fuentes? En ese aprovechamiento de la obra de ensayistas y poetas para la creación de un lenguaje narrativo, la novela latinoamericana ha demostrado su madurez. Pero aquí quiero indicar un paso más en este proceso: la novela, al cuestionar su estructura y su textura, ha puesto en cuestión su lenguaje y ha convertido el

tema del lenguaje narrativo en tema de la novela misma. Esto, que se ha visto en Cortázar y en Lezama Lima, en Cabrera Infante y en García Márquez, se ve (aún más claro) en los nuevos narradores.

De ahí que en un libro como *La traición de Rita Hayworth*, de Manuel Puig, lo más importante no es la historia de ese niño que vive en una ciudad argentina de provincias y que va todas las tardes al cine con su mamá, ni tampoco es excesivamente importante la estructura narrativa que se vale del monólogo interior de Joyce, o de los diálogos sin sujeto explícito que ha popularizado Nathalie Sarraute. No. Lo que realmente importa en el fascinante libro de Puig es ese *continuo* de lenguaje hablado que es a la vez el vehículo de la narración y la narración misma. La enajenación de los personajes por el cine, que indica el título y que se manifiesta en los menores detalles de su conducta —sólo hablan de las películas que vieron, se proyectan imaginariamente dentro de episodios cinematográficos que recortan de viejos films, sus valores y su misma habla derivan del cine, son los nuevos prisioneros de la caverna platónica creada en todo el mundo de hoy por el cinematógrafo—; esa enajenación central no sólo está contada por Puig con un humor avasallador y un sentido finísimo de la parodia. También está recreada en la experiencia personal del lector por el lenguaje enajenado que emplean los personajes, un lenguaje que es casi facsímil de esos folletines radiales, ahora televisivos, o de las fotonovelas. El lenguaje enajenado explicita la enajenación de los personajes: el lenguaje enajenado es la enajenación misma. El medio es el mensaje, y también el masaje, como indica con su acostumbrado gusto por el retruécano el propio McLuhan.

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

Gustavo Sainz llega a la misma materia por medio de un aparato casi tan trivial en el mundo de hoy como los molinos de viento en el de Cervantes: el magnetófono. Su novela, *Gazapo*, finge haber sido registrada en vivo por dicho aparato. Ya no se trata de componer una novela en la máquina de escribir, utilizando como claves secretas lo que dijo Fulano (aunque atribuido a Mengano para despistar) o trasladando por una operación de cirugía estética en la que Proust se hizo experto la cabeza de A sobre los hombros de B. No, nada de esto. Sainz es hijo de esta era tecnológica y prefiere fingir que usa la grabadora para que todo quede en el mundo de la palabra hablada. Sus propios personajes parecen estar registrando lo que les pasa (la vida, ya se sabe, es un continuo y tedioso *happening*). Pero ese registro básico es a la vez utilizado para suscitar nuevas grabaciones, o para contradecirlas; o es empleado

dentro de una narración que uno de los personajes, tal vez *alter ego* del autor, escribe. El registro de la realidad novelesca dentro del mismo libro, así como el registro del libro, participan de idéntica condición verbal y sonora. Todo es palabras, al fin y al cabo. Como en el segundo *Quijote*, en que los personajes discuten el primer *Quijote* y hasta las aventuras apócrifas que les inventó Avellaneda, los personajes de Sainz pasan y repasan su propia novela grabada. Están presos en la telaraña de sus voces. Si todos esos planos más o menos apócrifos de la "realidad" narrativa de esta novela son válidos es porque la única "realidad" que "viven" realmente los "personajes" es la del libro. Es decir, la de la palabra. Todo lo demás es cuestionable y está cuestionado por Sainz.

He dejado deliberadamente para el final al narrador que ha adelantado más en este tipo de exploraciones. Me refiero a Severo Sarduy que ya lleva dos libros publicados: *Gestos*, que paga tributo a cierta forma del Nouveau Roman —los tropismos de Mme. Sarraute—, pero que ya revela un ojo y un oído propios; y *De dónde son los cantantes*, que me parece de las obras decisivas en esta empresa colectiva de la creación de un lenguaje propio para la novela latinoamericana. (Una tercera novela, *Cobra*, está en proceso de composición; por lo adelantado en revistas, es posible advertir que confirma lo que aquí se dice de su autor.)

Lo que presenta *De dónde son los cantantes* son tres episodios de una Cuba prerrevolucionaria y esencial: uno de los episodios ocurre en el mundo chino de La Habana, mundo limitado, de *travesti* y *pacotilla*, pero a la vez mundo de hondísimos símbolos sexuales inquietantes; el segundo episodio muestra a la Cuba negra y mestiza, la superficie colorida del trópico, en un relato paródico y satírico que es a la vez una cantata (como tal, ha sido transmitida exitosamente por la radio en Francia); la tercera parte se concentra sobre todo en la Cuba española y católica, en la Cuba central. Pero lo que el libro cuenta es secundario para el propósito de Sarduy; lo que importa es cómo lo cuenta. Porque unificando las tres partes, dispares en extensión e interés, hay un medio que se convierte en un fin, un vehículo que es en sí mismo el viaje. Aquí la lengua habanera del autor (no la de los personajes, como en Cabrera Infante) es el verdadero protagonista. Es el suyo un lenguaje barroco en el hondo sentido de Lezama Lima y no en el de Carpentier; un lenguaje que se vuelca críticamente, paródicamente, sobre sí mismo, como pasa también en los escritores franceses del grupo *Tel quel*, con el que tan fecunda relación tiene Sarduy. Es un lenguaje que evoluciona a lo largo de la novela, que vive, padece, se corrompe y muere para resucitar de su propia materia corrompida, como esa imagen de Cristo que en la tercera parte llevan en procesión a La Habana.

Con esta novela de Sarduy, así como con *La traición de Rita Hayworth*, las obras de Néstor Sánchez y *Gazapo*, de Sainz, el tema de la novela latinoamericana que había sido puesto en cuestión por Borges y por Asturias, que habían desarrollado deslumbrantemente y desde distintos campos magnéticos Lezama Lima y Cortázar, que es enriquecido, metamorfoseado, fabulizado por García Márquez, por Fuentes y por Cabrera Infante, llega ahora a un verdadero delirio de invención prosaica y poética a la vez. Es el tema subterráneo de la novela latinoamericana más nueva: el tema del lenguaje como lugar (espacio y tiempo) en que "realmente" ocurre la novela. El lenguaje como la "realidad" única y final de la novela. El medio que es el mensaje. Inútil agregar, me parece, que es ése también el tema de la poesía concreta brasileña, de los experimentos dinámicos y visuales de Octavio Paz, del teatro experimental, de toda la literatura latinoamericana en su doble búsqueda de una *terra incognita* y de una (nueva) tradición.”