



EMIR RODRIGUEZ MONEGAL

EL BOOM
DE LA NOVELA
LATINOAMERICANA

Ensayo



EDITORIAL TIEMPO NUEVO s.a.

Para todos los países de habla castellana:

© EDITORIAL TIEMPO NUEVO, S. A.

Caracas / Venezuela

Portada / Víctor Viano

Impreso en Venezuela por Editorial Arte

Para Jill



"BOOM (...) 2. *The effective launching of anything upon the market, or upon public attention; an impetus given to any enterprise; a vigorously worked movement in favour of a candidate or cause 1879*".

SHORTER OXFORD
ENGLISH DICTIONARY
(tercera edición revisada, 1962)

PROLOGO

Todos hablan de él: unos para exaltarlo y exaltarse, otros para verter su desprecio, algunos para subrayar el rechazo. Hay quienes se apresuran a certificar, algo prematuramente, su defunción. También los hay que se inventan uno propio, uno pequeño, uno más fácil de administrar entre amigos. La rivalidad y hasta la oposición, no importan. Lo que importa es que todos (de una u otra manera) están pendientes de él, hasta cuando fingen mirar para otro lado, o continúan ocupándose de más relevantes empresas. Como todo movimiento literario que se respete (el modernismo es un buen precedente), éste también está expuesto a la caricatura, a la parodia, a la irrisión, al carnaval. Lo que está bien. Pero no es suficiente.

Para discutir el *boom* en serio, se necesita una actitud distinta. Ver, primero, cuáles son sus orígenes reales; luego, qué desarrollo, o desarrollos, ha tenido, y qué intereses (nacionales e internacionales) ha puesto en juego. Finalmente, qué base hay, si la hay, para decretar ya, ahora mismo, sin perder un minuto, su defunción.

Al efectuar esta triple operación, se necesita distinguir siempre entre el *boom* como fenómeno publicitario, de raíz industrial, y el *boom* como fenómeno literario que precede y acompaña al anterior. En todos los casos, hay que evitar la facilidad de confundir el uno con el otro, como se ha hecho y se

sigue haciendo por motivos que no siempre tienen que ver con la natural estupidez. Creo que a menos que estemos dispuestos a examinar el fenómeno en su totalidad y con cierta precisión, será inútil cuanta diatriba o elogio (es lo mismo) acumulemos sobre él.

La tarea es inmensa pero ya es impostergable. Cada día se escribe más, casi siempre con frivolidad, sobre el *boom*. Los concursos y congresos, los premios y los paneles, las entrevistas proliferan. En la prensa literaria (o semi, o casi, o apenas) el debate es incesantemente inaugurado. Nunca se llega a nada. Entre tanto, sigue haciendo falta una visión de conjunto. Con el ánimo de indicar sencillamente el rumbo hacia esa meta, y apoyado en una obra de lectura y crítica de la novela latinoamericana que ya tiene varias décadas y ha producido algunos libros, he intentado aquí trazar las grandes líneas y situar el fenómeno del *boom* en el contexto de la literatura latinoamericana contemporánea.

Este libro fue anticipado parcialmente en cuatro entregas que se publicaron en la revista *Plural*, que dirige Octavio Paz en México, y bajo el título común de "Notas sobre (hacia) el boom". El título no sólo indicaba ya su modesta intención orientadora y no excluyente de posteriores análisis, sino que también contenía una alusión a un famoso artículo de Borges que está en *Otras inquisiciones* (1952). De esa manera lateral quise pagar tributo desde el comienzo al indiscutido maestro del *boom*. El capítulo segundo se basa algo en un trabajo que apareció en la *Revista Iberoamericana*, en el número especial dedicado a la literatura hispanoamericana de la última década y que me tocó dirigir. Otras precisiones bibliográficas se indican en la "Nota" final de este libro.

E. R. M.

Yale University

CAPITULO I

EL ORIGEN, LOS MULTIPLES ORIGENES

The dull boom of the disturbed sea.

JOHN RUSKIN

NO HAY como buscar la raíz para encontrar las raíces. El *boom* no ha escapado a esta fatalidad. Los enemigos quieren ver sólo el apetito de una industria cuya verdadera estructura se niegan, por otra parte, a estudiar; los apologistas no distinguen más que el heroico esfuerzo del autor y sus capillas. Pero como todo fenómeno cultural, el *boom* tiene no sólo un origen sino varios orígenes. Y el primero es naturalmente el público. Sin el lector no hay *boom*. Hay que empezar por ubicar al protagonista, tal vez el personaje más elusivo de esta compleja y larga historia.

Una primera generación de lectores

Lo que hay que subrayar ante todo es obvio: el *boom* empieza realmente en América Latina. Las generosas agencias internacionales que todos conocemos (la CIA es la más famosa pero no la única; cada superpotencia tiene la suya, más o menos discretamente a la vista) nos han hecho desconfiar de toda promoción cultural que se realiza a nivel universal. Cuántos no han querido ver en los recientes premios Nobel a dos escritores hispanoamericanos que (da la casualidad) eran ambos embajadores en París, la prueba de que si los santos se hacen en el Vaticano, como le contestó una vez Baldomero Sainín Cano a Giovanni Papini, el Nobel se hace sobre todo en Francia. Como si Miguel Angel Asturias

o Pablo Neruda no tuvieran, por lo menos, obra tan importante y conocida como la de Sholojov, la de Pontopiddan, la de Echegaray, para recordar algunos de los más ilustres laureados de la Academia Sueca.

Admitir que las agencias internacionales participan también en el juego de los premios, las reputaciones y los laureles (envueltos, es claro, en sustanciosas sumas de dinero), no significa creer que sólo ellas pueden crear la fama de un escritor. Hay otro camino al reconocimiento, y ese camino es el que pasa por el lector. Porque un premio, una propaganda nacional o internacional, una conspiración de agentes, una diligente mafia, no aseguran que la obra sea leída. Publicada y distribuida, sí; comentada y premiada, es claro. Leída es otra cosa. El ejemplo del cine, en que la promoción industrial o ideológica es tan fabulosa, permite comprender hasta qué punto el verdadero consumidor tiene la última palabra.

Por eso, olvidándose de los rocambolescos excesos de quienes sólo ven la mano de la CIA, o del Vaticano, o de Moscú, o de Casa de las Américas, o de la Academia Sueca, o del *British Council*, detrás de cada premio, de cada nueva edición, de cada traducción, hay que empezar por subrayar algo muy importante: a partir de la segunda guerra mundial, una nueva generación de lectores aparece en América Latina y determina (por su número, por su orientación, por su dinamismo) el primer *boom* de la novela latinoamericana. Es éste un *boom* todavía pequeño, sin un centro fijo, nacional más que internacional en su desarrollo, pero que se produce (casi simultáneamente) en México y en Buenos Aires, en Río de Janeiro y en Montevideo, en Santiago de Chile y en La Habana. Es imposible examinar aquí, con el detalle necesario, todos los avatares de ese primer *boom*, o *ur-boom*, disperso y extrañamente coherente a la vez. Bastará señalar dos causas centrales del mismo: (a) la guerra en Europa, que,

primero, trae a América Latina una pléyade de españoles refugiados (escritores como Bergamín, Alberti y León Felipe, editores como Gonzalo Losada y López Llausás, profesores como Américo Castro, José Gaos y Xavier Zubiri), los que impulsarán una empresa editorial latinoamericana y darán lugar a un verdadero renacimiento cultural, equivalente al creado en la Italia del Cuatrocientos por los humanistas que escaparon del cerco de Constantinopla; (b) el crecimiento demográfico e industrial de muchas de las grandes urbes latinoamericanas, crecimiento también fomentado por la guerra, en la que América Latina casi no tuvo otro papel que el de proveedor de bases y materias primas para los aliados. La generación de lectores que se forma a partir de 1939 tendrá a su alcance más universidades y escuelas secundarias, más bibliotecas, más librerías y revistas; tendrá, sobre todo, editoriales latinoamericanas que no sólo traduzcan y adapten la cultura universal sino que también fomenten la cultura nacional y la latinoamericana.

Tal vez convenga examinar algunos ejemplos del impacto que produce en las letras latinoamericanas la aparición de esta nueva generación de lectores. En México puede citarse el ejemplo de dos novelistas que hacen su aparición en los años cincuenta y que obtienen, a la vez, un gran éxito de crítica y un considerable suceso de venta. Me refiero, es claro, a Juan Rulfo con *Pedro Páramo* y a Carlos Fuentes con *La región más transparente*. Ambas novelas fueron publicadas (en 1955 y en 1958, respectivamente) en la colección "Letras Mexicanas", de la editorial Fondo de Cultura Económica. Fundada en México antes de la guerra civil peninsular por un grupo de economistas e historiadores que orientaba Daniel Cossío Villegas, el Fondo sólo adquiere volumen y proyección continental a partir de los años cuarenta. Entonces se beneficia no sólo del apoyo estatal y de la empresa privada mexicana sino, principalmente, de ese equipo de escritores y profesores, lectores y

traductores españoles que la diáspora ha depositado en México. En ese contexto hay que situar la aparición y el éxito de Rulfo y de Fuentes.

Entre 1955 y 1964, el Fondo imprimió cinco ediciones de *Pedro Páramo* en la colección "Letras Mexicanas". A partir de esa fecha, la novela ha ingresado en la "Colección Popular", de tiraje aún mayor y precio más bajo. Algo similar puede decirse de la novela de Fuentes, que tuvo tres ediciones en la colección "Letras Mexicanas", entre 1958 y 1960, y a partir de 1968 ingresó en la "Colección Popular", donde es reeditada constantemente.

En la Argentina puede invocarse el caso de Jorge Luis Borges, un escritor que fue considerado allí hasta los años cincuenta por lo menos como tan exquisito, y extranjerizante, que sólo podía interesar a un núcleo pequeñísimo de *snoobs*. En 1953, la Editorial Emecé (fundada por españoles con capital argentino) empieza a publicar la colección ordenada e incompleta de sus *Obras Completas*. En 1960 habían salido ya nueve volúmenes, siendo el último, *El hacedor*, un libro nuevo. Esos delgados tomos grises pusieron a Borges al alcance de una nueva generación de lectores. Desde entonces han seguido reimprimiéndose sin cesar y constituyen hoy uno de los auténticos *best-sellers* de la citada editorial. En Brasil, el éxito de los novelistas del Nordeste, y en particular de Graciliano Ramos, José Lins do Rêgo y Jorge Amado, no ha hecho sino consolidarse. A las primeras ediciones de sus novelas, hechas por José Olympio en los años treinta y cuarenta, ha seguido en los cincuenta la colección ordenada de sus *Obras Completas* en volúmenes que se reimprimen constantemente. Estos novelistas no necesitaron de ninguna promoción internacional para ser profetas en su tierra, y también en Portugal.

Desde otro ángulo, el de las revistas y publicaciones con importantes páginas literarias, sería posible advertir el mismo fenómeno. Las revistas de tipo minoritario que eran características de los años treinta y

cuarenta, y aun comienzos del cincuenta —pienso en *Sur* (Buenos Aires) y en *Contemporáneos* (México), en *Orígenes* (La Habana) y en *El Hijo Pródigo* (México), en *Babel* (Santiago de Chile) y en *Realidad* (Buenos Aires), en *Ciclón* (La Habana) y *Número* (Montevideo), en *Anales de Buenos Aires* y en *Revista Mexicana de Literatura*, para citar algunas de las más germinales—, serán sustituidas por semanarios o suplementos semanales de periódicos de gran circulación: Es posible citar *Siempre*, en México, o el suplemento de *El Nacional*, de Caracas; la sección literaria de *La Gaceta*, de Tucumán, o el suplemento de *O Estado*, de São Paulo; pero sobre todo hay que recordar las páginas literarias del semanario *Marcha*, de Montevideo, que fueron creadas en 1939 por Juan Carlos Onetti, uno de los maestros del *boom*. En los años cuarenta y cincuenta la sección literaria de *Marcha* habría de convertirse en uno de los lugares donde una generación de críticos y creadores, llamada del 45 por la fecha de su aparición masiva en el escenario rioplatense, habría de echar las bases de una discusión incisiva de las letras contemporáneas, dentro y fuera de América Latina.

Todas estas empresas, y muchas otras que sería posible registrar en Perú y en Bolivia, en Paraguay y en Colombia, en la América Central y en el Caribe, habrían de certificar la existencia de una primera generación de lectores. Esa generación estaba compuesta por jóvenes universitarios o para-universitarios, que buscaban en los nuevos libros latinoamericanos, en las revistas y semanarios publicados aquí, la clave de una lectura actual, viva y contemporánea del mundo en que estaban insertos. Lectores apasionados y militantes, muchas veces creadores ellos mismos, o críticos, se fueron formando en los años cincuenta y constituyeron la base de este primer *boom* o *ur-boom* sin el cual el otro (el conocido, el publicitado) no hubiera podido llegar a ser. Esa generación estaba más que pronta para entrar en

escena, en forma aún más decisiva, cuando ocurrió el triunfo de Fidel Castro.

La verdadera revolución cultural

A veces se olvida (involuntariamente, tal vez) que el triunfo de la Revolución Cubana es uno de los factores determinantes del *boom*. Lo es por la mera fuerza de las circunstancias políticas, que proyectan, de golpe, hacia el centro del ruedo político internacional a la pequeña nación de nueve millones de habitantes y, con ella, a un continente olvidado de doscientos millones. De golpe, Cuba y América Latina son noticia. Además, el propio Gobierno de Fidel Castro asume una posición cultural decisiva y que tendrá incalculables beneficios para toda América Latina. Sin descuidar a escala nacional el problema de la educación y sobre todo del analfabetismo, la Revolución Cubana proyecta en sus primeros años una política cultural a escala latinoamericana. Para romper el bloqueo, que no es sólo militar y económico, de los Estados Unidos, Cuba crea una institución, Casa de las Américas, que por algunos años se convertirá en el centro revolucionario de la cultura latinoamericana.

Esa institución realiza muchas cosas. Entre las más importantes está la fundación de una *Revista* bimestral cuyo primer número es de junio-julio 1960. Los directores entonces son Fausto Masó y Antón Arrufat. A partir de marzo-abril, 1961, Arrufat se ocupa únicamente de la dirección. Sólo en el número 30 habrá un cambio de director. Para esa fecha, la *Revista* se ha definido como abierta a las formas más experimentales de la nueva literatura, coincidiendo así con un primer movimiento de la cultura revolucionaria. El exquisito Alejo Carpentier es entonces director de la editorial del Estado; Robbe-Grillet y otros pontífices del *nouveau roman* alternan con Marx y Engels en los quioscos de libros. La intelectualidad europea, sobre todo la francesa, subraya y aplaude maravillada esta orientación.

Con el número 30 (mayo-junio, 1965) pasa a dirigir la *Revista* el poeta Roberto Fernández Retamar, que antes de la Revolución se había destacado por su obra de crítico y profesor. (Tiene una *Idea de la Estilística* que se publicó en una prensa universitaria oficial antes de la caída de Batista, 1958). Pero la Revolución triunfante ha convertido a Fernández Retamar en ideólogo literario del socialismo cubano. La *Revista* se expande bajo su dirección, aprovecha eficazmente la obra de colaboración y defensa de un impresionante grupo estelar de nuevos y viejos escritores (Cortázar, Fuentes, Vargas Llosa, entre otros). Pero también empieza con la dirección de Fernández Retamar, aunque tal vez no por su iniciativa individual, un endurecimiento de la línea ideológica de la *Revista* que llevará a la ruptura con muchos de aquellos colaboradores cuando estalle el caso Padilla. Ese endurecimiento, conviene recordar, no es solo de la *Revista* sino de toda la política cultural cubana, como lo demostró ampliamente el discurso de Fidel en que despidió brutalmente a sus antiguos colaboradores latinoamericanos e internacionales.

Casa de las Américas también organiza Congresos, festivales y concursos. El más famoso es el Premio anual que se otorga a partir de 1960 en varias categorías (ensayo, novela, cuento, teatro, poesía) y en cuyos jurados participan nombres destacados de la cultura latinoamericana y extranjera de hoy. Casa de las Américas también publica libros: reediciones de clásicos de la literatura latinoamericana, algunos olvidados o conocidos sólo en sus respectivos países; reediciones de obras nuevas y aun novísimas que se ponen al alcance del lector hispanoamericano: recopilaciones, ideológicamente orientadas, de estudios críticos sobre autores recientes (Rulfo, Onetti, Lezama, García Márquez).

El impacto de esta política cultural, a escala hispánica no deja de sentirse en todo el continente, y aun fuera de él. *Marcha*, por ejemplo, recibe un impulso extraordinario del ejemplo cubano y se con-

vierte en uno de los órganos de difusión y ampliación de una política cultural revolucionaria que esté reducida en su influjo por el bloqueo. En México y en Argentina (para citar dos ejemplos) tanto *Siempre* como el nuevo semanario *Primera Plana* siguen de cerca el ejemplo de Casa y aportan a él su esfuerzo. Este último semanario organiza incluso un Concurso de novela, patrocinado también por la Editorial Sudamericana, de Buenos Aires, que resulta más notable por sus jurados (José Bianco, Mario Vargas Llosa, Juan Carlos Onetti, Severo Sarduy, Leopoldo Marechal) que por las obras premiadas.

Pequeñas agresivas editoriales, como *Era* en México, Jorge Alvarez y Galerna en Buenos Aires, la Editorial Universitaria de Chile o *Arca* en Montevideo, reciben un fuerte aporte cubano. Muchas revistas se crean para sostener en cada país la línea de la liberación cultural latinoamericana que Cuba patrocina tan activamente. Hay un permanente intercambio, viajes y Congresos, manifiestos, coediciones y números de homenaje, que permiten burlar el bloqueo y desarrollan una verdadera revolución en toda América Latina. Aunque el Brasil queda un poco aislado por su lengua de gran parte de este movimiento, en el teatro y en el cine brasileños se establecen las bases de un intercambio permanente con esta revolución cultural.

Un congreso literario internacional que se realiza en 1965, precisamente el mismo año en que Fernández Retamar toma la dirección de la *Revista* de la Casa de las Américas, va a poner en foco este esfuerzo de revolución cultural que promueve Cuba. Es el organizado por el padre Angelo Arpa en Génova, enero 1965, con los vastos recursos económicos del Columbianum. No se trata sólo de un foro para la discusión de la cultura latinoamericana. Es, sobre todo, una reunión que tiene un propósito muy definido: fundar una Comunidad Latinoamericana de Escritores y echar la base de una revista internacional en varias lenguas que se ocupe de la cultura latinoamericana.

americana. Amós Segala, con el dinámico respaldo del padre Arpa, organiza el Congreso, atrae a una cantidad muy considerable de escritores, críticos y editores, y lanza el proyecto doble. La Comunidad se funda con el apoyo explícito de todas las delegaciones, capitaneadas visiblemente por la mexicana (que logra situar la sede en México); la revista se anuncia bajo la dirección de Miguel Angel Asturias, que entonces residía en Italia.

La importancia del Congreso del Columbianum consiste en definir en un momento crucial un doble objetivo que entonces compartían casi todos los intelectuales de izquierda en América Latina: la necesidad de una institución que los albergase, una suerte de sindicato a escala internacional, modelado sobre la Comunidad Europea de Escritores, y la creación de un órgano publicitario también a escala internacional. Porque ya era evidente que Casa de las Américas, y su *Revista*, no podían cumplir esta doble función. Aislada Cuba por el bloqueo norteamericano, unida por un frágil puente aéreo a un solo país latinoamericano (México), molestada la libre circulación de sus ediciones y revistas en la mayoría de los países del continente, la revolución cultural cubana necesitaba no sólo consistentes sucursales en los países hermanos, sino instituciones extra-cubanas que la apoyasen y difundiesen en todo el continente americano y en Europa.

Ya se sabe que la revista no llegó a concretarse. Miguel Angel Asturias aceptó ser Embajador de su nada revolucionaria Guatemala en París; el padre Arpa y Amós Segala desaparecieron de la escena cultural latinoamericana. Pero la Comunidad Latinoamericana de Escritores continuó su obra, realizando hasta la fecha tres Congresos. Sin embargo, su radicación en México la hizo cambiar bastante de carácter. Perdió el perfil revolucionario, se burocratizó. Ya en el Congreso realizado en México, 1966, la delegación cubana planteó drásticamente su discrepancia y se retiró de los debates. Al Congreso de Vene-

zuela, 1969, ni siquiera asistió. El propósito principal que había movido la fundación de la Comunidad se vio así desvirtuado.

Pero si la Comunidad cambió de rumbo, la política cultural del Gobierno cubano no cejó en su expansión cultural y en sus intentos de crear órganos publicitarios fuera de Cuba. Esta iniciativa de la Revolución constituye el contexto más urgente y dinámico para la expansión que habría de ser calificada, desde otro ángulo, como el *boom*. No es éste un *boom* capitalista, promovido por industriales y publicistas; es un *boom* ideológico, promovido por un pequeño país sitiado pero que tiene el apoyo internacional del mundo socialista y que en toda América Latina se basa en la izquierda culturalmente poderosísima del continente. Sin este *boom* (que no sólo es el de la novela sino que abarca también y sobre todo el ensayo y la poesía), el otro, el que todos comentan, tal vez no hubiera llegado a ocurrir, o no habría tenido la misma repercusión.

La política española del libro

Desde otro campo del espectro político, de la España de Franco, llegará el impulso que convertirá este *boom* latinoamericano, esta revolución cultural cubana, en *boom* realmente industrial. Aquí la base económica pre-existe al *boom*: es la necesidad de España de rescatar el mercado hispanoamericano del libro, que había dominado por completo hasta 1936 y que, a partir de esa fecha, era controlado por editoriales mexicanas y argentinas, sobre todo. En los cincuenta, España trata de reconquistar el mercado por la centralización de las exportaciones, realizadas con el apoyo masivo del régimen; por una política de traducciones de cuanta obra pueda atraer a toda clase de lectores; por la promoción de la novela y la poesía españolas mediante innumerables y por lo general mediocres Concursos. Aunque se produce un renacimiento de las letras españolas,

ese renacimiento no es suficiente, ni cuantitativa ni cualitativamente, para sostener una política cultural tan expansiva como la del régimen. El triunfo de Fidel Castro y de la izquierda intelectual latinoamericana habrá de dar, paradójicamente, a la *intelligentzia* española la posibilidad de conciliar sus intereses con los del Gobierno.

Tal vez la editorial que mejor aprovecha las curiosas circunstancias sea Seix-Barral, de Barcelona. El interés de la editorial por la literatura hispanoamericana tiene a Joan Petit, a José María Castellet y a Carlos Barral como principales agentes. Será precisamente con el nombre del primero (muerto prematuramente) que se bautizará originariamente el importante Premio Biblioteca Breve, de novela, abierto a escritores hispánicos. En forma harto significativa, el Premio es otorgado al peruano Mario Vargas Llosa en 1962, por *La ciudad y los perros*; al mexicano Vicente Leñero en 1963, por *Los albañiles*; al cubano Guillermo Cabrera Infante en 1964, por *Vista del amanecer en el trópico* (que sería rebautizado *Tres tristes tigres*, al publicarse en 1967); al mexicano Carlos Fuentes en 1967, por *Cambio de piel*; al venezolano Adriano González León en 1968, por *País Portátil*. En 1969 el Premio habría sido concedido al chileno José Donoso, por *El obsceno pájaro de la noche*, si no lo hubiera impedido una escisión dentro de la firma editorial, que llevó a Carlos Barral a retirarse para fundar una editorial propia, y a la suspensión del premio (ya designado) para ese año. La casa Seix-Barral ha continuado con el premio, que ha recaído, en 1971, en una escritora cubana, Nivaria Tejera. También Barral Editores ha creado su Premio, otorgado en 1971 al argentino Haroldo Conti por su novela *En vida*. Esta impresionante lista de autores hispanoamericanos podría haber sido aún más larga si el jurado de Seix-Barral no hubiera creído necesario preferir en algunos casos una novela española de mérito sin duda menor, como *Algunas tardes con Teresa*, de Juan Marsé, a un

libro verdaderamente renovador como *La traición de Rita Hayworth*, del argentino Manuel Puig. Pero aun así, el número de novelistas hispanoamericanos premiados por esta casa editorial es muy significativo. A través de estas ediciones, paradójicamente subvencionadas por la política de exportación del Gobierno español, el escritor latinoamericano alcanza un público hispánico más vasto que el que obtienen por lo general las ediciones no subvencionadas de América Latina.

La batalla en las revistas

Para entender el alcance de esta difusión a nivel continental y que tiene como focos Cuba y España, hay que recordar que en cada país de América Latina existen focos más pequeños, a veces minúsculos, pero de orientación similar. Algunos de estos focos alcanzan una proyección continental. Ya se ha mencionado *Marcha*. Conviene examinar, brevemente, el caso del semanario argentino *Primera Plana*. Fundado hacia 1962 por Jacobo Timerman (uno de los periodistas más "fundacionales" de la Argentina), *Primera Plana* responde casi inmediatamente a los intereses del boom. De hecho, es tal vez la publicación que mejor populariza la bendita onomatopeya. Se necesitaría una investigación, como las que tan finamente realiza Angel Rosenblat, para determinar el origen exacto de la palabra en la jerga periodístico-literaria de América Latina. Sospecho que aparece en la Argentina, tomada como préstamo de Italia (donde tanto se habló en los años cincuenta de "il boom economico"), la que a su vez la toma del inglés. En el *Shorter Oxford English Dictionary* (tercera edición revisada, 1962, p. 203, primera columna), la palabra aparece fichada en la acepción actual en los Estados Unidos, 1879:

"1. A start of commercial activity; a rapid advance in prices; a rush of activity in business or speculation. 2. The effective launching of anything upon the market, or upon

public attention; an impetus given to any enterprise; a vigorously worked movement in favour of a candidate or cause 1879".

La definición del diccionario, principalmente la segunda acepción, deja bastante clara la promoción a la vez económica y política que la palabra *boom* implica. Tal vez sea por esto que los puristas del lenguaje (que están dispuestos a aceptar otras onomatopeyas) se escandalizan por los sórdidos orígenes comerciales de esta palabra. También los políticos se escandalizan porque la palabra muestra demasiado los mecanismos de poder que ellos tienen tanto cuidado en ocultar. Sea como sea, la palabra está ahí y mi conjetura es que se empezó a usar sistemáticamente a partir de *Primera Plana*. Por lo menos, ahí es donde la encontré yo.

Es imposible seguir aquí todos los avatares por los que ha pasado aquella curiosa revista. Por sus orígenes y financiación, *Primera Plana* está ligada a fuertes intereses económicos argentinos e internacionales de derecha; su actitud frente al Gobierno argentino (o a los sucesivos Gobiernos argentinos) ha sido de crítica liberal, lo que le ha valido alguna vez la suspensión y hasta el cierre. Pero las secciones literarias han sido siempre (esto es bien característico de la prensa capitalista latinoamericana) mucho más de izquierda. Hasta cierto punto, *Primera Plana* tuvo, por lo menos hasta 1968, una línea cultural consistente con la promovida desde La Habana. Es cierto que inició su serie de perfiles literarios con uno sobre Borges (agosto 24, 1964), escritor al que sería imposible acusar de revolucionario. Pero la elección de Borges se justificaba en esa fecha en que desde París se había lanzado un inmenso volumen de homenaje, publicado por *L'Herne*, y con no menos de sesenta colaboradores latinoamericanos y extranjeros. Por otra parte, a partir de Borges, *Primera Plana* se dedicó a la promoción intensa de la nueva novela con perfiles de Leopoldo Marechal (escritor peronista, reflatado por la izquierda con motivo

de la publicación en 1967 de su segunda novela, *El banquete de Severo Arcángel*), de Julio Cortázar (cuya adhesión total a la causa cubana equivalía a una conversión religiosa, y tenía la misma alta temperatura emocional), y sobre todo de los narradores exilados a quienes se dedicó un brillante artículo periodístico, escrito por Tomás Eloy Martínez, en la edición de julio 30, 1968.

Es cierto que *Primera Plana* no pudo realizar enteramente la tarea que se había propuesto. Problemas con la censura no oficial argentina impidieron que se publicase en 1967 un artículo de Leopoldo Marechal sobre su reciente viaje a Cuba (el artículo fue hasta impreso y a último momento fue eliminado por diversas presiones. También es cierto que *Primera Plana* se apartó a veces de la línea cubana y hasta se atrevió a publicar un reportaje a Cabrera Infante (julio 30, 1968) en que el polémico novelista decía cosas muy duras sobre la Cuba de Fidel Castro. Para entender la importancia de este reportaje hay que recordar que ya entonces la línea oficial cubana, y de todos los que la respetaban, era el silencio total sobre *Tres tristes tigres* y su autor. Por haberse atrevido a romper ese silencio en *El caimán barbudo* (La Habana, 1968) tuvo ya entonces Herberto Padilla un anticipo de lo que en 1971 sería un caso célebre. Pero si *Primera Plana* se atrevió a publicar el reportaje a Cabrera Infante, también se atrevió a reproducir un considerable número de cartas de escritores latinoamericanos que acusaban al autor cubano de toda clase de crímenes.

Otras publicaciones de los años sesenta acompañaron y hasta trataron de orientar el *boom* hacia un terreno más puramente crítico. Quisiera hablar de una de ellas, *Mundo Nuevo*, aunque me comprenden las generales de la ley por haberla fundado en París, julio, 1966, y haberla dirigido hasta el número 25 (julio, 1968). En su intención, no sé si en su realización, *Mundo Nuevo* se propuso entonces organizar y difundir a escala internacional una

visión crítica de la nueva literatura latinoamericana. La empresa resultó difícil, si no imposible, por varias circunstancias. La principal, a mi juicio, por la negativa de los escritores cubanos, y de los latinoamericanos más cercanos a ellos, a colaborar en la revista. Aun antes de haberse publicado el primer número circularon desde La Habana manifiestos en contra de la nueva revista. La acusación de ser un órgano pagado por la CIA (y no por la Ford Foundation, como así era) fue reiterada infatigablemente, aunque sin aportar pruebas. Hubo un *boycott* previo, y ese *boycott* continuó hasta el último número que me tocó dirigir. Luego del Congreso Internacional del P.E.N. Club que se realizó en Nueva York, julio 1966, circuló por toda América una "Carta abierta a Pablo Neruda", firmada por más de treinta escritores cubanos, en que no sólo se acusaba al destinatario de la carta, sino también a Carlos Fuentes y a mí de estar al servicio del capitalismo internacional. La carta omitía mencionar que los escritores cubanos habían sido invitados a dicho Congreso, que habían aceptado participar en él y que sólo a último momento, cuando el Congreso ya estaba funcionando, avisaron que no podían asistir.

Cuento estas cosas, que son muy fáciles de verificar (la documentación está en el P.E.N. Club, al alcance de quien se quiera tomar el trabajo de consultarla), porque son relevantes para lo que sigue. A pesar del *boycott* cubano, *Mundo Nuevo* pudo publicar textos inéditos de creación y de crítica de algunos de los más notables escritores latinoamericanos, incluidos Borges y Neruda, Paz y Parra, Fuentes y Donoso, Ernesto Cardenal y João Guimarães Rosa, Leopoldo Marechal y Mario Vargas Llosa, Clarice Lispector y Ernesto Sábato. También pudo *Mundo Nuevo* dar a conocer las primicias de algunos libros completamente desconocidos entonces en el ámbito hispánico; y que cuentan ya entre los decisivos de esta década del sesenta: *Cien años de soledad*, de García Márquez (dos capítulos: en agosto

1966, marzo 1967); *La traición de Rita Hayworth*, de Manuel Puig (dos capítulos: abril, diciembre 1967); *Cambio de piel*, de Carlos Fuentes (octubre 1966); *Tres tristes tigres*, de Cabrera Infante (tres capítulos: mayo 1967); *Blanco*, de Octavio Paz (un fragmento: octubre 1967); *De donde son los cantantes*, de Severo Sarduy (noviembre 1966, octubre 1967); *Los aeropuertos*, de César Fernández Moreno (un largo poema: junio 1967); *El obscuro pájaro de la noche*, de José Donoso (julio 1967). Sin contar, es claro, las numerosas antologías de nuevos poetas de distintos países del continente, el descubrimiento de nuevos narradores y nuevos ensayistas, la información sobre actividades culturales de todo el mundo hispánico.

Insisto: no hablo de la calidad sino de la intención, y si presupongo calidades sé hasta qué punto mi juicio puede ser calificado de parcial. Pero creo que no es posible discutir el *boom*, en su ámbito internacional, sin examinar la colección de *Mundo Nuevo*, por lo menos hasta el número 25. Paralelamente a *Mundo Nuevo*, y a veces en franca o sutil competencia con ella, otras publicaciones intentaron también el examen crítico del *boom*. Una de ellas, una de las más importantes, fue *Amaru*, dirigida por el poeta peruano Emilio Adolfo Westphalen y también patrocinada en parte por la Ford Foundation. En París, un grupo de exilados voluntarios publicó en 1967-68 la revista *Margen*, que seguía de más cerca la línea cubana. Algunos de sus redactores, unidos a ciertos colaboradores de *Mundo Nuevo* (como el ubicuo poeta paraguayo Rubén Bareiro Saguier), y al equipo parisino de *Ruedo Ibérico* (que promueven Juan Goytisolo y Jorge Semprún), han lanzado en 1971 *Libre*. La revista, financiada por una nieta o biznieta de Patiño, el de las infamosas minas de estaño de Bolivia, congrega a muchos de los más notorios astros del *boom* en una producción realmente superestelar. El primer número vio su salida demorada por el caso Padilla y por la escisión que este episodio ha causado en su equipo de redactores.

Aun con este tropiezo inicial, *Libre* ha decidido continuar su trayectoria. Es demasiado pronto aún para intentar juzgarla. Si la menciono aquí es porque en cierto sentido su reiterada publicación certifica que el *boom*, lejos de estar difunto, sigue alentando aún.

El Premio "Rómulo Gallegos"

Tal vez la mejor demostración del impacto del *boom* en la cultura latinoamericana sea la creación del premio "Rómulo Gallegos" por el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, de Venezuela, en 1966. Como homenaje al maestro de la novela hispanoamericana (él mismo fue uno de los iniciadores de un proto-*boom* en los años veinte, con su *Doña Bárbara*, 1929), el premio consagra, cada cinco años, la mejor novela édita del período. En 1967 lo obtuvo Mario Vargas Llosa por *La casa verde* (1966); en 1972, Gabriel García Márquez por *Cien años de soledad* (1967). La importancia del premio reside (es obvio) en consagrar objetivamente el *boom* y su significación cultural en las letras latinoamericanas. Que sea un premio cuantioso (unos veintidós mil dólares), que se otorgue sólo a novelas y no a todos los géneros, que sólo compitan obras éditas, que haya recaído en dos pilares de lo que cabe llamar la familia barcelonesa (hay otras en la mafia, es sabido), son consideraciones interesantes pero laterales. Al crear el premio, el INCIBA ha jerarquizado la función del escritor latinoamericano. El premio ha sido concedido, además, a dos escritores no venezolanos y partidarios muy explícitos del socialismo: Vargas Llosa era miembro activo del comité de colaboración de la *Revista* de Casa de las Américas cuando lo recibió; García Márquez ha hecho declaraciones de adhesión al MAS, partido de la extrema izquierda venezolana, en vísperas de recibir el suyo.

Quiero subrayar el hecho porque es insólito dentro de la política general del *boom*, contaminada como ha estado desde sus orígenes por la rivalidad

de varios imperios culturales. La ideología, o lo que suele pasar por tal en este tiempo, ha determinado casi siempre la elección de premios, de participantes en congresos, de colaboradores de revistas, hasta de libros a ser reseñados (o no). Abundan las omisiones flagrantes en panoramas literarios o antologías generales. Algunos autores actuales parecen haber sido devorados por un monstruo marino, ser víctimas de terremotos invisibles, o ser consumidos por el fuego que no perdona sin dejar tras ellos la menor traza. Consúltese, si se piensa que exagero, la colección de *Marcha*, de Montevideo, a partir de 1960, o sus interesantes antologías. Estúdiense la *Revista de Casa de las Américas*, o los volúmenes de "valoración múltiple" de autores latinoamericanos que también ella edita. Véase una publicación crítica similar hecha en Chile por Pedro Lastra, y publicada por la Editorial Universitaria: *Nueve asedios a García Márquez* (1969).

Los ejemplos podrían multiplicarse sin duda. Por eso mismo, el premio "Rómulo Gallegos" me parece insólito. Si se piensa que Venezuela tiene narradores de primer orden (como Miguel Otero Silva, Salvador Garmendia, Adriano González León) y que como todo país nuevo alienta legítimas ambiciones culturales; si se observa que el premio ha sido otorgado por regímenes que no son nada socialistas, la elección del escritor peruano Vargas Llosa y del colombiano García Márquez, tan vocales en su defensa del socialismo, parece notable. No hablo, es claro, de la justicia literaria del premio. Como jurado del segundo no me corresponde hacerlo.

La política del buen vecino

Antes de que se produjese el *boom* editorial suscitado por la revolución cultural cubana y por la promoción publicitaria de la industria española o argentina, hubo algunos intentos a escala internacional por situar en una perspectiva mayor a la novela hispanoamericana. Esos intentos están hoy algo

olvidados pero conviene evocarlos, así sea momentáneamente aquí, para situar en un contexto más general un fenómeno que muchos se esfuerzan en simplificar o caricaturizar. Me refiero, sobre todo, a ciertos concursos y premios organizados por editoriales, fundaciones o revistas norteamericanas que durante tres décadas llaman esporádicamente la atención del lector norteamericano sobre la narrativa hispanoamericana. En cierto sentido estos esfuerzos reflejan en el plano cultural la política del buen vecino que, por breve lapso, trató de instaurar los Estados Unidos por iniciativa del Presidente Roosevelt. Más tarde, cuando la guerra fría dividió la cultura internacional en dos campos inconciliables, la motivación de estos concursos y distinciones resultó desvirtuada por la misma polémica política. Aun así, no conviene dejarlos de lado en este recuento ya que de alguna manera han preparado el camino para el *boom*.

A vía de ejemplo quisiera referirme a tres, aunque sin duda hay más. El primero es el concurso organizado en 1941 (el año en que Estados Unidos entra en la guerra y necesita todo el apoyo de América Latina) por la casa Farrar & Reinhart, de Nueva York, para premiar a la mejor novela hispanoamericana. El premio lo obtuvo Ciro Alegría por *El mundo es ancho y ajeno*, obra que resultaba apenas epigonal de ese ciclo de novelas de la tierra que ya se ha comentado tanto. El segundo premio importante es el concedido por la Fundación William Faulkner, en 1957, a *Coronación*, del chileno José Donoso. Aquí se reconocía por lo menos la existencia de una nueva narrativa, ya que si bien la obra de Donoso todavía estaba adherida a muchos elementos del realismo, asomaba en ella una visión grotesca de la realidad que habría de culminar, en más de una década, con *El obscuro pájaro de la noche*. Entre 1941 y 1957, la valoración internacional de la narrativa latinoamericana había progresado mínima pero notablemente.

La tercera ocasión es el concurso de relatos organizado por la revista *Life* en Español en 1960. Como las bases establecían generosos límites de extensión (unas sesenta cuartillas), la obra premiada, "Ceremonia secreta", del argentino Marco Denevi resultó realmente una novela corta. Curiosamente, también estaba inscrita, como la de Donoso, en la línea de un realismo grotesco, y tenía como personaje central a una solterona espermática. Pero si Denevi no hacía avanzar mucho la nueva narrativa, tres de los concursantes por lo menos sí lo hacían. En tanto que el uruguayo Carlos Martínez Moreno presentaba en el relato que obtuvo segundo premio ("Los aborígenes") una reducción a escala de *nouvelle* del conflicto del protagonista entre la América revolucionaria y la Europa enajenada, otro uruguayo, Juan Carlos Onetti (en la primera mención, "Jacob y el otro") ofrecía en epítome una nueva etapa de la aventura desesperada de ese personaje alienado que es cifra de toda su obra. Otro concursante premiado con mención fue el paraguayo Augusto Roa Bastos, que envió, como si se tratase de un cuento, un capítulo de su novela *Hijo de hombre*, entonces inédita. El error de Roa Bastos fue arrancar de su contexto un episodio que sólo en la excelente novela adquiere su adecuada dimensión. Aun así, su presencia en este concurso, así como la de Onetti y Martínez Moreno, indicaban claramente, en vísperas mismas del *boom*, que la narrativa hispanoamericana ya andaba por otros rumbos.

El boom de las traducciones

Hay un tercer *boom*, o tercera faceta del mismo *boom*: el de las traducciones. Es menos publicitado aquí que el anterior pero es tal vez igualmente importante. Bastará señalar que la fecha inicial del mismo coincide casi con la expansión primera de Casa de las Américas y del premio Biblioteca Breve. Ocurre el año 1961, cuando un grupo de

editores internacionales se reúne por primera vez para otorgar el Premio Formentor y decide repartirlo *ex aequo* entre el escritor franco-irlandés Samuel Beckett y el argentino Jorge Luis Borges. La importancia del premio consiste en asegurar la publicación simultánea del autor premiado en varios países europeos y en los Estados Unidos. Con sus *Ficciones*, Borges pasa de la categoría de autor leído minoritaria y casi exclusivamente en el ámbito hispánico, a autor leído en todo el Occidente. De allí derivarán las ediciones ordenadas de sus obras en Francia (por Gallimard, que ya lo estaba traduciendo en "La Croix du Sud", dirigida por Roger Caillois, desde 1951) y en Estados Unidos (por E.P. Dutton, que a partir de 1969 ha lanzado tres volúmenes en una nueva traducción inglesa, revisada por el autor). En Alemania, no sólo Borges sino Guimarães Rosa y Jorge Amado han logrado éxito de público y de crítica; en Italia, Ernesto Sábato y Manuel Puig; en Francia, García Márquez y Cabrera Infante. Recientemente, *Cien años de soledad* y *La traición de Rita Hayworth* han sido editados en *paper-backs* en los Estados Unidos.

Este *boom* de las traducciones no sólo ha generado una considerable actividad crítica en varios países, y principalmente en los Estados Unidos, sino que también ha modificado el panorama de las revistas. Números de homenaje (a Borges, sobre todo) y números panorámicos han empezado a proliferar. En tanto que el *Times Literary Supplement*, de Londres, dedica en 1968 una entrega a la nueva literatura latinoamericana (con artículos firmados por Octavio Paz, Mario Vargas Llosa y el que esto escribe), la revista *Tri-Quarterly*, de Illinois, USA, publica un grueso volumen sobre las letras actuales y prepara otro sobre Borges. Tanto *Books Abroad*, de Oklahoma, como *Mundus Artium*, de Ohio, se dedican a discutir la ficción latinoamericana, y la obra de Borges y de Paz (la primera), o a publicar importantes antologías de nueva poesía y nueva prosa (la se-

gunda). Estas publicaciones, en que predomina un enfoque comparatista, ayudan a insertar el *boom* en un contexto verdaderamente internacional. Lo mismo está haciendo *Diacritics*, de la Universidad de Cornell, que ha recogido trabajos sobre García Márquez, Severo Sarduy, Borges y la nueva crítica francesa, Octavio Paz. La *Theatre Drama Review*, de la Universidad de Nueva York, ha publicado un importante número dedicado a discutir polémicamente el teatro y el cine latinoamericano de hoy.

Por su parte, el Center for Inter-American Relations, de Nueva York, no sólo ha apoyado un vasto programa de traducciones de nuevos y consagrados autores (de Neruda, Borges y Paz a Fuentes, Vargas Llosa y Julio Cortázar), sino que ha organizado bibliografías de obras en traducción al inglés (la más conocida es la de Suzanne Jill Levine sobre la ficción y la poesía). También ha fundado una revista para dar a conocer críticamente a los autores latinoamericanos. La primera entrega, *Review 68*, lleva el número del año en que se preparó. Recogía reseñas de libros latinoamericanos que habían sido publicadas en periódicos de los Estados Unidos, e iba precedida de un ensayo valorativo sobre el estado de la crítica de esos libros en aquel medio. A partir de la tercera entrega (*Review 70*, dirigida por Ronald Christ) se amplió la fórmula, incluyéndose también un suplemento sobre *Cien años de soledad*, con traducciones de artículos y reseñas de todo el mundo. En 1972, *Review* se ha convertido en tri-anual. Ahora publica no sólo reseñas de todas partes sobre libros latinoamericanos traducidos al inglés, sino que incorpora materiales críticos especialmente escritos para ella. La palabra *review* (reseña) del título significa, es sabido, también "revista".

Una de las consecuencias más inesperadas del *boom* de las traducciones ha sido el impacto, aún pequeño es cierto, que la obra de los narradores latinoamericanos ha empezado a tener en el cine europeo, y hasta norteamericano. En tanto que Anto-

nioni usa una situación del cuento de Julio Cortázar, "Las babas del diablo" (está en *Las armas secretas*) para desarrollar su *Blow-Up* (1966), Jean-Luc Godard se inspira en un libreto cinematográfico inédito del narrador argentino, escrito en colaboración con Cabrera Infante en 1967, para la situación de que parte su *Week-End* (1968). (El libreto adaptaba el cuento "La autopista del Sur" de Cortázar; Godard, como es habitual en él, no indicaba la fuente). El mismo realizador franco-suizo había utilizado ya un texto clave de Borges para la situación central de su *Alphaville* (1965): el enfrentamiento del protagonista con el cerebro electrónico que controla el mundo del futuro. El cerebro repite y parafrasea entonces algunas frases de la conclusión de *Nueva refutación del Tiempo* (1947). El cuento "El tema del traidor y del héroe", del mismo Borges, sirve a Bernardo Bertolucci para uno de sus últimos films, *La strategia del ragno* (1970), que él ambientará no en Irlanda sino en la Italia del *fascio*. En *Performance* (1970), protagonizada por Mick Jagger, la *vedette* de los Rolling Stones, el tema del doble está explícitamente basado en textos de Borges, como lo certifican algunas de las más alucinantes imágenes del film. Cuando James Fox mata a Jagger (su doble) de un tiro en la cabeza, una foto de Borges salta del cerebro deshecho. Un último ejemplo: *Vanishing Point* (1971), filmada en los Estados Unidos, se basa en un libreto casi enteramente original de G. Cain, conocido seudónimo de Guillermo Cabrera Infante. La película ha tenido un éxito extraordinario en Inglaterra y ha convertido al narrador cubano en cotizado libretista internacional.

Conclusión, por ahora

Todo esto parece crónica, y lo es. No puede dejar de serlo. Porque antes de escribir el epitafio del *boom* hay que hacer su historia, y aun antes hay que recoger la crónica de sus polémicos días.

Para ello, no hay más remedio que empezar por el principio: recopilar los materiales, estudiar sus distintas etapas, ver la sucesión de *booms* que la única y rotunda onomatopeya esconde, trazar coordenadas, buscar y aun rebuscar sus diversas fuentes, muchas de ellas muy poco literarias. Hecha esa tarea se podrá escribir algún día la historia, y el epitafio. Por ahora no queda sino conformarse con un panorama, provisional, tal vez parcial, seguramente arbitrario. Pero un panorama que abarque bastante como para saber que no lo abarca todo. Eso ya es algo.

CAPITULO II

UNA MIRADA RETROSPECTIVA

*Unless I get home
Ere the curfew bome.*

BARHAM

COMO todo movimiento publicitario o político que se respete, el *boom* ha puesto el acento sobre la novedad de la novela latinoamericana. Como si se tratara de imponer una marca inédita de detergente, o el método infalible para llegar al socialismo, editores y publicistas, autores y periodistas, han coincidido en subrayar principalmente la ruptura que la novela del *boom* realiza con la anterior novela latinoamericana. De golpe, y casi de la noche a la mañana, ciertos nombres respetados de esa novela (Gallegos, Alegría, Mallea, Jorge Amado) desaparecieron de los catálogos de la crítica periódica o fueron objeto de violentas relecturas. Se aplaudió, en cambio, lo rabiosamente experimental, lo más joven, o la obra de escritores viejos que habían sido soslayados por la generación anterior, esos que Thibaudet en su *Histoire de la littérature française* bautizó de "reservistas". (El hablaba de Valéry, de Proust, de Gide).

A nivel publicitario o político, y en el contexto de la actualidad, esas deformaciones son tolerables ya que no engañan a nadie. Son convenciones que aceptamos, a las que nos sometemos con la misma docilidad con que nos sometemos al cambio de corbatas o de restaurantes. Pero a nivel literario (es decir; a nivel crítico) esas convenciones carecen de sentido ya que la literatura no pertenece sino mínimamente a la actualidad. Quiero subrayar esta modesta

observación. Un texto literario, a diferencia de uno político o periodístico, aspira a ser conservado. No quiere ser sólo leído, sino releído. No busca ser consumido en un instante sino pretende suscitar la reflexión. Se dirige (quiere dirigirse) no sólo a los lectores de ahora, de este mismo instante, sino a los del futuro, los lectores de siempre. En lo único en que coinciden un texto literario y uno periodístico o político es en el hecho de que ambos participan por un fugaz instante de la actualidad: ese momento en que son publicados por primera vez los emparenta. Pero en tanto que el texto literario no se consume en la actualidad (no queda incrustado para siempre allí, no pasa), el texto político o periodístico sólo tiene sentido en la actualidad.

Si subrayo de esta manera lo obvio es porque buena parte de la reflexión crítica sobre el fenómeno del *boom* se ha basado en criterios de actualidad que no pertenecen al mundo de la literatura. La polémica sobre el *boom* habría sido menos agria, y tediosa, si se hubiera tenido en cuenta esta distinción. Como lo que ha sucedido es lo contrario, no hay más remedio que abundar en lo obvio. Pero si se quiere rescatar el examen del *boom* del campo de la actualidad política o publicitaria, es inevitable empezar por una revaluación de la novela que precede, aquí en América, a la nueva novela. Entonces se verá que si bien es cierto que muchos de los viejos o anticuados novelistas se merecían el desdén o la crítica feroz, otros requerían por el contrario una relectura que los situase en un contexto literario más preciso. Tal es el caso de lo que se ha llamado, con un lema algo simplista, "la novela de la tierra". Pero, aun antes, la misma novela modernista reclama una relectura crítica.

Es imposible realizar aquí tal análisis. Me limitaré a intentar, en cambio, un panorama retrospectivo del proceso literario que permite, a fines del siglo XIX, primero, y hacia la segunda y tercera década del XX, después, la emergencia de una literatura latinoamericana.

mericana a nivel internacional. Hay aquí como un esbozo del *boom*, una suerte de ensayo general que no llega a más pero que echa las bases para la expansión de los años sesenta. El lector que esté apurado por llegar al *boom* puede saltarse este capítulo.

Una nueva lengua hispánica

Para buscar los orígenes del triunfo de la nueva novela latinoamericana fuera de América hay que remontarse, por lo menos, hasta finales del siglo XIX. Algunos prefieren ir más lejos y señalan que ya en los siglos XVI y XVII, el Inca Garcilaso y, sobre todo, Juan Ruiz de Alarcón triunfaban en España; es correcto. También es correcto afirmar que casi eran los únicos. Por otra parte, tanto el Inca como Alarcón escribían en España y como españoles; su triunfo no era el de las letras americanas, que en tales siglos no existían como tales, ni podían existir.

En cambio, a fines del siglo XIX se puede observar un fenómeno hasta entonces inédito: la literatura hispanoamericana es aceptada en España e influye sobre la literatura peninsular. Ese fenómeno, que se conoce con el nombre de Modernismo, ha sido suficientemente estudiado, sobre todo en su proceso poético. Críticos hispanoamericanos y españoles han saturado y hasta sobresaturado el ambiente con libros, monografías, ensayos, artículos y hasta gacetillas que no se cansan de evocar ese momento luminoso para nuestras letras en que Darío llega a España con la novedad poética del Modernismo. Es cierto que algunos críticos peninsulares han intentado minimizar la importancia de ese movimiento, acusándolo de frivolidad y oponiéndole la trascendencia de "la generación del 98". Pero esas maniobras están condenadas al fracaso por la sencilla razón de que el Modernismo no es sólo cisnes y marquesas, y es también poesía comprometida, ensayo de inquisición americana, narrativa de crítica social.

El primero, o tal vez, uno de los primeros en advertir la novedad de la obra de Darío y en vislumbrar el impacto que ésta tendría en España, fue el entonces joven crítico uruguayo José Enrique Rodó. Al dar fin a su ensayo sobre el poeta, publicado en 1898, Rodó aludía al viaje de Darío a España y anunciaba el triunfo que su poesía habría de tener en la Madre Patria (como se decía entonces). Unos dieciocho años más tarde, Rodó volvería a evocar ese viaje al escribir un artículo a la muerte de Darío. Apoyándose entonces en una feliz imagen del novelista venezolano Manuel Díaz Rodríguez que hablaba del "retorno de las carabelas", afirmaría Rodó que, por Darío, "la ruta de los conquistadores se tornaría del ocaso al naciente". Lo que fue profecía en 1898, era ya historia en 1916. El propio Rodó habría de emprender ese mismo año el viaje a España, donde su prosa de ensayista era leída y respetada como modelo. Infortunadamente, llegó a Madrid y Barcelona en pleno verano, no encontró a nadie con excepción del joven Juan Ramón Jiménez (que ha dejado una espléndida caricatura lírica en *Españoles de tres mundos*, 1942), y se fue a Italia con esperanzas de regresar más tarde. Murió en Palermo, 1917, sin haber podido recoger los frutos de su esfuerzo.

Darío, en cambio, sí fue, vio y venció. Su viaje significó, además, el triunfo de toda una literatura. El marca en las postrimerías del siglo XIX la línea divisoria de las aguas, ese momento en que las letras de la América hispánica devolverían con intereses la visita de las carabelas, cargándolas esta vez no sólo con el oro de Indias, sino con el metal, aún más perdurable, de la nueva lengua española de América, de la nueva poesía, de la nueva prosa. Porque Darío llegó a España como pacífico reconquistador y allí, rodeado por los más jóvenes poetas, como Antonio Machado y Valle Inclán, contribuyó definitivamente a enterrar la poesía y la prosa decimonónicas de una literatura, como la española de

ese siglo, carcomida por la polilla, ahogada en floripondios, esclerosada en el discurso retumbante.

Con Darío viajaban, invisibles, otros poetas y prosistas hispanoamericanos que no habían podido hacer el viaje entonces: Julián del Casal y José Asunción Silva, los dos exquisitos y perversos; Salvador Díaz Mirón y Francisco Gavidia; Manuel González Prada y Manuel Gutiérrez Nájera, y hasta los más jóvenes, como el cordobés Leopoldo Lugones. Pero viajaba sobre todo el maestro de Darío, ese José Martí que en prosa y verso ardientes había cambiado el rumbo del español en América.

El impacto de Darío y los poetas modernistas americanos resultó perdurable. Poco después, *Ariel*, el discurso hispánico que Rodó publica en 1900, habría de ampliar aún más el dominio de la lengua del Nuevo Mundo. A partir del Modernismo el verso y la prosa discursiva no serían ya los mismos en lengua española. Esto es muy conocido y si lo señalo ahora es porque no creo que se hayan sacado suficientemente las consecuencias más importantes de esta observación.

La novela del Modernismo

Aunque menos estudiada por la crítica, o estudiada sólo en función del desarrollo de la poesía, también hubo una novela del Modernismo. No me refiero, es claro, únicamente a las novelas que trataban de trasladar a la prosa narrativa los procedimientos y recursos del verso modernista. Esas novelas, de la que es epítome la antes exitosa y ahora olvidada *Gloria de don Ramiro* (1908), de Enrique Larreta, y que en España tienen su equivalente en las de Ricardo León, pueden tener un interés como curiosidades, o adefesios, pero poco tienen que ver con el desarrollo verdadero de la narrativa modernista. La novela de ese período se encuentra en la obra de los narradores naturalistas, como los ha bautizado la crítica. En ellos se reconoce esa otra vertiente,

testimonial, crítica, nacionalista, del Modernismo: esa vertiente que los empeñados en reducir todo a una proliferación de Versailles y Grecias apócrifas suelen saltarse sin pena.

La novela naturalista entronca, precisamente, con los esfuerzos de renovación que narradores como Unamuno, Baroja y Valle Inclán (desde muy distintas estéticas) estuvieron realizando en el mismo período. El punto de partida crítico de esta novela habría que buscarlo en la polémica que divide, hacia 1895, a los narradores españoles y de la que es cifra el estudio de la Condesa Pardo Bazán titulado *La cuestión palpitante*. Aunque la crítica española ya ha estudiado el proceso en España, e incluso la crítica internacional lo ha situado en el contexto adecuado (véase la antología de Claude Becker, *Documents of Literary Realism*, 1958), todavía está por examinarse el mismo en el contexto de las letras hispanoamericanas.

Pongo un ejemplo, que conozco por razones obvias; en el Uruguay, dos de los más importantes escritores del Modernismo toman por su cuenta la polémica del naturalismo y aportan puntos de vista de indiscutible interés. En tanto que el novelista Carlos Reyles los examina teóricamente en una serie de artículos y en el prólogo de sus *Academias* (1896), Rodó dedica al tema una serie de artículos en la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales* y concentra en uno de ellos, "La novela nueva" (que recogerá en un librito de 1897), su pensamiento crítico. Estos textos de Reyles y Rodó no han sido considerados, que yo sepa, al hacer el análisis internacional del debate. Son, sin embargo, capitales.

La razón de este silencio me parece obvia: en tanto que la poesía y la prosa ensayística del Modernismo hispanoamericano aportan a todo el orbe hispánico una renovación total del sistema poético, una nueva "escritura" (en el sentido que apunta Barthes en su célebre *Dégré zéro de l'écriture*, 1953), la novela naturalista no logra esa misma

transformación de la lengua literaria. Lo que no significa que carezca de todo mérito. Por el contrario, desde el punto de vista de la visión narrativa, es fundamental para descubrir las raíces de la novela de la tierra. Sin el cambio de óptica que supone esa novela no podrían haber existido Gallegos o Rivera, Güiraldes y Azuela.

Pero lo que quiero subrayar ahora es que fue la renovación poética, y no la narrativa, la que puso por primera vez a la literatura hispanoamericana en el mapa internacional. El triunfo de Darío y de Rodó (cuya mejor prosa era esencialmente poética) es el primer paso. Aquí empieza la transformación de una literatura hasta entonces dispersa, colonial hasta en su independencia, en literatura universal. Una literatura marginal (como lo había sido la rusa o la norteamericana hasta el triunfo de sus grandes novelistas del siglo XIX) empieza a ser insertada en un contexto central. Ya es algo, aunque no es suficiente. Todavía a esa fecha las letras de América no han conseguido salir del área del idioma. Hay aquí el esbozo de un *boom*, un proyecto o borrador apenas.

El escándalo de la nueva poesía

Hay una segunda salida (menos visible pero no menos importante) de las letras hispanoamericanas. Ocurre poco después de la muerte de Darío, seguida un año más tarde por la de Rodó. Esta salida se prolonga hasta los años treinta, hasta el estallido de la guerra civil española. Es el momento de las vanguardias en toda Europa y en América del Norte, y a una España todavía sumisa a los envejecidos ídolos del 98, todavía envuelta en ciertas prolongaciones exquisitas del Modernismo, llegan los poetas hispanoamericanos. Llega, por ejemplo, Vicente Huidobro, el chileno, que venía desde su lejana tierra austral por la ruta compleja de Buenos Aires (donde anticipó en 1916 su poesía creacionista) y París (donde

participó, junto a Apollinaire y Pierre Reverdy, de tanto experimento verbal y visual). Lo que trae Huidobro a España es (nada menos) que la vanguardia entera. Su poesía, y sobre todo su teoría poética, estallan como una bomba en los cenáculos de los jóvenes. Huidobro orienta allí a Gerardo Diego, a Juan Larrea, a Guillermo de Torre, hacia formas más nuevas y audaces de la poesía; da vuelta a la lengua, la dispara hacia blancos inéditos. Su prédica inspira incluso al maestro Rafael Cansinos-Assens, que habrá de convertirse en jefe de un movimiento de vanguardia.

Es cierto que el paso de Huidobro por España fue también polémico y que muy pronto Guillermo de Torre, en *Literaturas europeas de vanguardia* (1925), trataría de mezquinarle su papel de iniciador, para atribuírselo a sí mismo. No sería ésta la primera vez que un crítico busca el papel de *vedette*. Pero la investigación histórica ha restablecido la verdad. Tanto César Fernández Moreno, en *La realidad y los papeles* (1967), como antes Gloria Videla, en su libro sobre *El ultraísmo* (1963), han publicado documentos que no dejan duda sobre el verdadero proceso de renovación vanguardista que fue bautizado en España como el *ultraísmo*.

La otra gran figura de las letras hispanoamericanas que pasa por España en esos días es Jorge Luis Borges, recién llegado de una larga temporada de estudios en la Suiza neutral y expresionista de la primera gran guerra. Es claro que no se debe confundir al joven Borges (poeta tímido y aún inédito) con el escritor de ficciones del mismo nombre. Este Borges de 1919 asiste envuelto en el más impenetrable silencio a las locuaces tertulias de Ramón en el café Pombo, participa en las veladas menos terroristas de Cansinos-Assens en el café Colonial y descubre en este polígloto escritor de origen hebreo un primer maestro de literatura. Sin embargo, el tímido, el silencioso Borges, tiene algo que aportar al movimiento *ultraísta* español: es su conocimiento

del expresionismo alemán, que había descubierto en la época de garúas que fue según él su estancia en Ginebra. Aunque menos importante que la presencia fugaz de Huidobro, la de Borges también contribuye a la renovación *ultraísta* que preparará en España la explosión poética del año 27.

Con el retorno posterior de Huidobro y Borges a la América del Sur, y la participación de ambos como prologuistas del *Índice de la nueva poesía americana*, que compila Alberto Hidalgo en 1926, la vanguardia se difunde en todo el continente. La importancia de esta antología es que reúne por primera vez y bajo el mismo título a Huidobro y Borges, con Neruda y Vallejo, con Salvador Novo y Pablo de Rokha, con Macedonio Fernández y Maples Arce. La mediocridad de los puntos de vista de Hidalgo, la posterior polémica entre Huidobro y casi todos los principales colaboradores de la *Antología*, no disminuyen el valor simbólico de esta compilación. Ella certifica la existencia en América de una generación vanguardista.

Mientras en España el *ultraísmo* tendría corta vida y se iría disolviendo en movimientos más entroncados con la raíz tradicional de las letras españolas, como el retorno a Góngora y al barroco formal (no el agónico), en Argentina, en México y en Chile la misma fuerza engendrará importantes movimientos locales como el *ultraísmo* argentino (más metafísico y clásico que el español), el *estri-dentismo* mexicano, el surrealismo chileno, de larga y compleja trayectoria. De esos experimentos locales y de los que estaban llevando a cabo en el Perú por esas mismas fechas César Moro y César Vallejo, saldría en el curso de los años veinte y treinta una poesía hispanoamericana que no tiene paralelo en España: *Altazor*, de Huidobro, *Trilce* y los *Poemas humanos*, de Vallejo, *Residencia en la tierra*, de Neruda, las primeras tres colecciones de poemas de Borges, para citar sólo a los más importantes.

España no quedaría al margen de esta renovación. En un segundo asalto del vanguardismo hispanoamericano a la ciudadela peninsular, se produciría una vez más el contacto de ambas poesías. Otra vez, el viaje transatlántico de un poeta de este continente habrá de hacer estallar hacia 1935 un núcleo de poesía en España. Esta vez el viajero se llama Pablo Neruda. En Madrid, rodeado de García Lorca, Alberti, Vicente Aleixandre y Manuel Altolaguirre, y sobre todo del joven pastor Miguel Hernández, que él descubre y apoya, Neruda proclamará, en su revista *Caballo verde para la poesía* (1935-1936), la necesidad de una poesía sin pureza, una poesía de todos los días, una poesía para todos los hombres, que habrá de oponerse a la poesía excesivamente pura de Juan Ramón Jiménez y sus epígonos.

En sus versos y en sus manifiestos, y hasta en su conducta vital, Neruda defenderá una poesía carnal y enfurecida, una poesía hondamente revolucionaria. Es cierto que esa renovación lingüística, que pudo haber cambiado por completo el curso de la poesía lírica en todo el ámbito de la lengua, y haber sido más profundamente renovadora que la del Modernismo, resultó interrumpida brutalmente por la guerra civil, cuando apenas se iniciaba. Los poetas se enfrentaron a la dura realidad: unos murieron allí mismo, o cerca, o debieron exilarse; otros regresaron a sus tierras natales para proseguir en América lo que había quedado inconcluso en España. Pero durante algunos meses, el milagro de la nueva poesía pareció darse en aquella tierra dividida y ensangrentada, cuando al lado de los grandes poetas españoles estuvieron allí el joven Octavio Paz y el moribundo Vallejo, Gabriela Mistral y Raúl González Tuñón, Vicente Huidobro y Pablo Neruda, esos dos inconciliables enemigos que, por un momento apenas, aparecen luchando juntos por la misma causa de la poesía. De ese instante fugaz y luminoso perduran aún las palabras de *España, aparta de mí este cáliz*, de Vallejo, su obra póstuma, y *España en el corazón*,

con la que Neruda inaugura su poesía política. La muerte, la dispersión, el duro exilio, liquidaron el resto.

Habría que esperar a los años sesenta para que se volviera a producir, en el suelo de España, una semejante reunión de escritores españoles e hispanoamericanos. Sólo al estallar el *boom* y encontrar algunos de sus más destacados integrantes un ambiente editorial y literario propicio en tierras de España, se volvería a ver esa comunidad selecta de escritores. Pero esta vez no será Madrid sitiada sino la muy hermosa Barcelona la que atraiga al colombiano Gabriel García Márquez, al peruano Mario Vargas Llosa, al chileno José Donoso, al venezolano Salvador Garmendia y, en fugaces pero relampagueantes visitas, al mexicano Carlos Fuentes. Amparados por poetas, novelistas y críticos españoles que han sido de los primeros en reconocer el *boom* (sino en crearlo y promoverlo), este grupo ha terminado por certificar un hecho obvio: que la renovación de las letras hispánicas tiene ahora su origen en América.

Hacia el nuevo personaje americano

Este proceso de la vanguardia poética que acabo de esbozar rápidamente tuvo su paralelo en el proceso, menos estudiado en el contexto internacional, de la narrativa hispanoamericana. No hay que olvidar que ya a fines de los años veinte y comienzos de los treinta, los mejores narradores hispanoamericanos del momento fueron descubiertos, publicados y elogiados críticamente en España. La serie puede iniciarse con el éxito sin precedentes de *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos, que se publica originalmente en España, 1929, donde había de pasar su exilio político voluntario el narrador venezolano. En el contexto de la novela española de ese entonces, *Doña Bárbara* significa una sorpresa tan total como la que significaría, casi cuarenta años más tarde, *La casa verde* (1966), de Mario Vargas Llosa, y *Cien*

años de soledad, (1967), de Gabriel García Márquez. Es el descubrimiento súbito de una nueva dimensión narrativa, una obra que no tiene las dimensiones reconocidas de la novela europea y que busca, en el mito y en la leyenda, sus verdaderas raíces.

Pero la publicación en España de *Doña Bárbara*, también descubre la novela hispanoamericana a los mismos americanos. Entonces más que ahora, la industria editorial española dominaba el continente; sus libros llegaban a todas partes, y de ese modo Gallegos se convierte en el primer novelista hispanoamericano el mismo día de su aparición en España. Con él se inicia un proto-*boom* de la novela de este continente. Casi de inmediato aparecen nombres mexicanos y argentinos, uruguayos y ecuatorianos, centroamericanos y caribeños en las listas de editores españoles. Incluso se crean colecciones enteras destinadas a difundir novelas de todas partes de la América española. No es posible intentar aquí una reseña completa. Baste indicar que algunos de los más importantes escritores del período, como Horacio Quiroga, Mariano Azuela y Martín Luis Guzmán, José Eustasio Rivera, Demetrio Aguilera Malta y Ricardo Güiraldes, se suman a Gallegos para producir esa renovación.

En los treinta, España tenía muy pocos novelistas que pudieran compararse con los hispanoamericanos en habilidad narrativa, pasión y compromiso político. Algunos de los maestros, como Baroja y Unamuno, ya estaban agotados; otros, como Valle Inclán, resultaban anacrónicos por las razones opuestas. Con *Tirano Banderas* (1926), el narrador gallego había dado un prototipo de la novela hispanoamericana que tardaría unos veinte años aún en suscitar la réplica discipular de *El señor Presidente* (1946), de Miguel Angel Asturias. Otro anacrónico era el siempre arbitrario Ramón, que corría por los caminos del surrealismo, y cuyas *Greguerías* habrían de manejar ocasionalmente la hipérbole con la misma letal eficacia que lo haría García Márquez en su celebrada

novela. Pero de todos los novelistas españoles de entonces, el único que estaba en una línea similar a la de los hispanoamericanos era Ramón Sender, como habría de demostrarlo su rápida aunque fugaz incorporación a la novela de este continente con su *Epitalamio del prieto Trinidad* (1939), escrita y publicada ya en el exilio. De ahí la novedad potencial de esta narrativa hispanoamericana que Gallegos introduce tan espléndidamente.

Aunque en su mayor parte la narrativa de estos escritores hispanoamericanos era una exploración del mundo exterior, de la vasta, abrumadora naturaleza americana, de ese espacio ilimitado en que estamos insertos, también contenía esa narrativa exaltados proyectos utópicos, como lo revela la tesis de *Doña Bárbara*, que renueva y pone al día la de Sarmiento en *Facundo* (1845). Lo que no siempre ha visto con claridad la crítica, y aquí debo admitir algunos excesos juveniles de un ensayito mío sobre Gallegos, es la visión mitopoética de algunas realidades escondidas del Nuevo Mundo que ya se encuentra, en cifra, en la mejor obra producida por esta promoción de novelistas. Obras como *Doña Bárbara*, como *Don Segundo Sombra*, como *La vorágine*, como *Los desterrados*, como *El águila y la serpiente*, son algo más que "novela de la tierra". Son novela del espacio, en el sentido más amplio de esta categoría literaria. En cierto sentido, que sólo resulta plenamente visible ahora, estas obras establecen un vínculo profundo entre los relatos maravillados de las primeras exploraciones y descubrimientos de América y la novela (francamente mítica) de un Rulfo, un García Márquez, un Vargas Llosa.

Esto no se vio bastante claro entonces. Lo que se vio, sí, fueron las debilidades de ese tipo de narrativa al presentar los conflictos internos de sus personajes. En la obra de los más famosos novelistas de los años veinte y treinta, el espacio geográfico anulaba el espacio interior. La naturaleza bravía ocupaba el lugar central y de tal modo dominaba

al personaje, tanto lo moldeaba y determinaba, que su condición de individuo casi desaparecía, o quedaba reducida (como es el caso de Doña Bárbara, Don Segundo Sombra, Demetrio Macías) a la condición de arquetipo: cifra o símbolo de algo, no un personaje. Había excepciones, por cierto. Los desterrados de Quiroga eran personajes cabales, así como lo era (y hasta qué punto) el Pancho Villa, de Martín Luis Guzmán. Pero éstos constituían la excepción.

Por eso en esas novelas de la tierra (para volver a la consagrada expresión) la presentación de los conflictos humanos resultaba demasiado tipificada; las pasiones individuales asumían el color anónimo de las fórmulas. Fuerzas económicas y sociales de naturaleza abstracta y que el narrador casi nunca conseguía analizar —sobre todo, el poder político en toda su desnudez y las voraces aspiraciones de la clase dirigente— eran desatadas sobre personajes que las aceptaban como una fatalidad, casi como otra naturaleza monolítica, aun cuando intentasen oponerse a ellas. El individuo, en estas novelas maniqueístas, fatalistas, quedaba reducido a una cifra en el hostil universo. La geografía lo era todo; el personaje nada. La historia era una entelequia.

Hay naturalmente excepciones, y una vez más se debe invocar el caso de Guzmán, que capta precisamente en su novela, y en las *Memorias de Pancho Villa*, el choque entre el personaje, el espacio y la hora histórica. También Mariano Azuela lo hace, y no sólo en *Los de abajo* (1916), sino en muchas secuelas, novelescas y biográficas. Pero lo que predomina, y lo que deja esta novela de la tierra como herencia a sus epígonos inmediatos (autores como Ciro Alegría), es la fatalidad abstracta de la geografía o la historia. Por ese camino, la novela de los años veinte y treinta había ido a parar a un callejón sin salida.

A partir de los años cuarenta se empieza a notar un cambio radical. Hay un desplazamiento del centro de gravedad, desde un espacio creado por Dios o por los hombres hasta un paisaje urbano, creado y

habitado sólo por el hombre. Las pampas y sabanas, los desiertos y cordilleras, la selva, han cedido el sitio a la gran ciudad. En tanto que en la obra de los narradores de la tierra, la ciudad (Bogotá o Caracas, Buenos Aires o México) era sólo una presencia remota, fuente de la arbitrariedad burocrática, para los nuevos escritores de los años cuarenta, la ciudad se convierte en el eje, el lugar al que los protagonistas son atraídos irresistiblemente, o del que escapan para volver sin remedio al cabo.

Este cambio dramático del énfasis —que corresponde históricamente al enorme crecimiento de las ciudades americanas, un *boom* demográfico que no es posible divorciar del otro— refleja también la influencia cada vez mayor de las escuelas de vanguardia de la novela europea y norteamericana, así como el auge del psicoanálisis y el existencialismo. Pero lo más interesante del cambio es que también afecta a aquellos narradores que siguen preocupados por la novela del espacio. Gente como Alejo Carpentier, en *Los pasos perdidos* (1953), y José María Arguedas, en *Los ríos profundos* (1958), exploran otras dimensiones míticas del conflicto del personaje con su contexto. El realismo mágico de que se ha hablado tanto a partir de las teorías del crítico alemán del expresionismo, Franz Roth, y que ha popularizado Carpentier bajo la rúbrica de lo real maravilloso, tiene también sus raíces en esa visión exaltada de la realidad que buscaron, y a veces hasta encontraron, los surrealistas.

Al hacer estas distinciones sobre el énfasis de la novela posterior a Gallegos, Rivera y los suyos, no se me oculta que hay en las letras hispanoamericanas una novela ciudadana anterior a la década del cuarenta. Incluso diría que la primera novela americana, *El periquillo sarniento* (1816), no es sino ciudadana en su esencia, al seguir el prototipo consagrado de la novela picaresca. Pero el cambio de énfasis de que hablo supone algo más que una mutación meramente espacial. Supone sobre todo una

nueva concepción del personaje novelesco, de sus dimensiones ficticias, de su espacio interior. Esa nueva concepción es lo que me interesa subrayar. Ella es la que alimenta las mejores novelas del *boom*.

La otra mitad de América

Aunque la novela del espacio triunfó en España y en América, su expansión fue seriamente comprometida por la guerra civil española y la desaparición momentánea de una industria editorial que servía de vínculo a todo el ámbito hispánico. Para la fecha en que los editores hispanoamericanos, enriquecidos por el aporte de la diáspora española a que me referí en el capítulo anterior, hubieron echado las bases de una nueva industria editorial en el continente americano, ya habían cambiado radicalmente los presupuestos de la nueva narrativa, como se verá en el capítulo siguiente de este libro. Pero antes de pasar adelante quisiera recapitular brevemente el proceso de la novela brasileña, que se suele olvidar incluso en libros y artículos que desde su título proclaman interesarse por las letras "latinoamericanas".

Ese proceso es distinto pero, en cierto sentido, paralelo al de las letras hispanoamericanas. Brasil no sufre una ruptura brusca y perentoria con Portugal. Por el contrario se desliza hacia la Independencia por calculadas etapas y a partir del régimen colonial, con el Rey João VI, radicado en Bahía por la invasión francesa a Portugal. Al liberarse, Brasil convierte al hijo del Rey y heredero de la corona portuguesa en Emperador. Este, al morir su padre, habrá de preferir el reino al imperio, dejando a su hijo en el trono brasileño. Por todas estas circunstancias políticas y la estabilidad social y económica de la sociedad brasileña, que no proclama la República hasta fines del siglo XIX, Brasil no se plantea el problema central de las letras hispanoamericanas: la ruptura violenta con un sistema lingüístico y li-

terario heredado de Europa y que está ya anquilosado. O por lo menos, no se lo plantea en los términos tan urgentes con que lo plantean los modernistas hispanoamericanos.

Sin embargo, ya en el siglo XIX aparecen dos grandes narradores que, sin manifiestos pero con el ejemplo deslumbrante de su obra, echan la base de una renovación radical de la narrativa brasileña. Me refiero, naturalmente, a Machado de Assis y a Euclides da Cunha. Aunque el segundo no es un novelista y su magistral relato, *Os Sertões* (1902), no es sino la ampliación y profundización de sus artículos periodísticos sobre la campaña de Canudos, la escritura del libro es tan profundamente revolucionaria de la lengua portuguesa, que abre perspectivas totalmente nuevas. El vigor de su narración, el retrato de Antonio Condeilheiro, la impecable progresión de esa campaña genocida contra el pueblo de *jagunços*, la denuncia implacable del ejército brasileño: todo esto convierte a *Os Sertões* en el prototipo épico de lo que más tarde será la novela del Nordeste e inspira, algo más tarde, la vasta y sutil réplica de Guimarães Rosa.

El caso de Machado de Assis es aún más deslumbrante. Después de un aprendizaje algo tímido en la poesía y en la novela, este mulato que casi no salió de Río de Janeiro y que aspiró en vida al máximo decoro burgués, escribió por lo menos tres de las novelas más revolucionarias de las letras americanas: *Memorias póstumas de Bras Cubas*, 1881; *Quincas Borba*, 1891; *Dom Casmurro*, 1900. Leídas en el siglo XIX y comienzos del XX, estas novelas parecieron obras maestras de sutileza e ironía, pinturas de una sociedad vana y estancada, que podrían situarse quizá junto a la obra de un Chejov, o de un James, pero en una condición más modesta. Leídas ahora, a la luz de la nueva novela y de la nueva crítica, esas tres obras, pero sobre todo *Dom Casmurro*, anticipan no sólo la anti-novela que han buscado con tanto empeño Macedonio Fernández

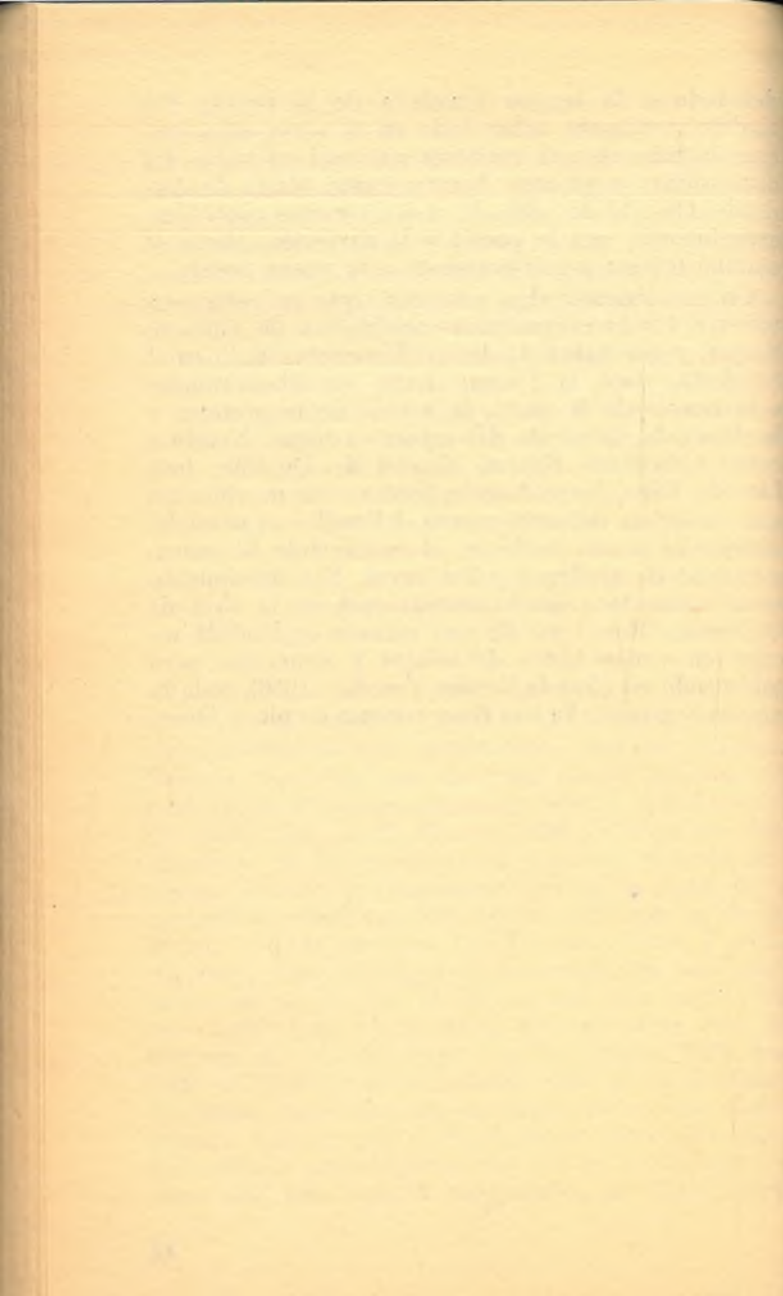
y Julio Cortázar, sino incluso las más audaces interpretaciones de Borges sobre la relación entre el autor, la obra y el lector. Inspirado sobre todo en el revolucionario narrador inglés del siglo XVIII, Laurence Sterne, que habrá de influir también en Cabrera Infante, Machado de Assis inventa una ambigua narración en primera persona que constantemente está llamando la atención sobre el hecho mismo de su escritura, que convierte al lector en co-autor, que lo hace cómplice (involuntario, alucinado) de la locura de sus personajes.

Decir que Machado de Assis es el mejor novelista latinoamericano del siglo XIX es decir poco, ya que la novela hispanoamericana de ese siglo no abunda en grandes novelistas aunque sí tiene algunas admirables novelas. Pero Machado de Assis escapa de los límites de su tiempo y se convierte en el más deleitable precursor de la nueva novela. Lamentablemente, aunque en Brasil el culto machadiano roza los límites de la idolatría, en la América hispánica aún se le conoce poco. Es un autor a descubrir, y pronto.

La novela que se escribe en Brasil después de Machado de Assis y Euclides da Cunha, contiene algunos nombres muy interesantes como el de Lima Barreto, autor de una deliciosa novela política, *O triste fim de Policarpo Quaresma* (1915), o el de Raúl Pompéia, que, en *O Ateneu* (1888), circula por los laberintos de la memoria y hasta roza el tema entonces tabú de la homosexualidad adolescente, pero no logra producir una renovación suficiente ni de la lengua ni de la escritura. Quedan estos libros, y otros similares, como anticipos de la renovación total que habrá de producirse, al fin, en los años veinte de este siglo. Este movimiento, que se inicia con la Semana de Arte Moderno, de São Paulo, 1922, ha sido suficientemente estudiado, aun en la América hispánica, para que sea necesario extenderse aquí. Bastará indicar que el Modernismo brasileño (que no coincide cronológicamente con el hispanoamericano sino con nuestra vanguardia) no sólo libera

del todo a la lengua brasileña de la tiranía del modelo portugués, sobre todo en el verso, sino que crea la base de una escritura nacional en todas las dimensiones y géneros. Autores como Mario de Andrade, Oswald de Andrade, y otros menos conocidos, experimentan con la poesía y la narración, abren el camino teórica y prácticamente a la nueva novela.

Un movimiento algo posterior, que se centra en torno a las investigaciones sociológicas de Gilberto Freyre, y que habrá de desarrollarse sobre todo en el Nordeste, dará la forma, desde los años treinta, a la novela de la tierra, la novela de la protesta y la denuncia, la novela del espacio exterior. Nombres como Graciliano Ramos, Raquel de Queiróz, José Lins do Rêgo, Jorge Amado, ilustran ese movimiento que conquista definitivamente el Brasil y es paralelo, aunque algo más moderno, al movimiento hispanoamericano de Gallegos y los suyos. Ese movimiento será levantado a nivel internacional en la obra de Guimarães Rosa, que de una manera espléndida recoge en varios libros de relatos y *nouvelles*, pero sobre todo en *Grande Sertão: Veredas* (1956), toda la novela brasileña. Ya con Rosa estamos en pleno *boom*.



CAPITULO III

LOS MAESTROS DE LA NUEVA NOVELA

*The first of them booming by himself before
the wind. 1617*

THE SHORTER OXFORD
ENGLISH DICTIONARY

No todo es *boom* lo que resuena, habrían dicho en el Siglo de Oro. Porque la batalla del *boom* tiene otros aspectos, menos publicitados, pero no menos dramáticos que los que indicábamos en el capítulo primero. Hay diligentes, infatigables escribas que se dedican a componer inventarios inconciliables de quienes pertenecen, o no, al *boom*. Hay familias de mafiosos que practican la política de la calumnia o del silencio, la inclusión tronuante, la exclusión solapada, para sentirse (por un momento, al menos) dueños del *boom*. Hay quienes ponen todo en una carta (García Márquez es de las más jugadas) no para hacerla ganar sino para que pierdan todas las otras. Hay quienes buscan el genio ignorado: algún caballero postmodernista que ni las ávidas ratas de los depósitos de libros han practicado; algún joven esotérico de provincias que es la única justificación para que se siga hablando de literatura en el café de la plaza. Hay quienes sólo piensan en la autopromoción cuando reparten (a los mediocres, a los más inofensivos) escudos de nobleza, espaldarazos, migajas de imaginarios banquetes.

En medio de tanto ruido, tanto furor y estrépito que significan nada, hay toda una literatura que el *boom* ha servido para revelar, para ayudarla a no ser folklórica y marginal, para hacerla saltar al centro del ruedo. Es esa literatura la que importa y no las retumbantes resonancias del *boom*; esa litera-

tura la que conviene analizar y no las incoherencias de una carrera de algunos hacia una meta ilusoria. El *boom* (cualquiera sea el juicio que con una perspectiva histórica llegue a merecer) no es sino el fenómeno exterior de un acontecimiento mucho más importante: la mayoría de edad de las letras latinoamericanas. Esa mayoría de edad no ha sido otorgada por el *boom*: ha sido puesta en evidencia por el fenómeno publicitario. Si no hubiese existido esa literatura, el *boom* habría sido imposible. Por eso, lo que importa ahora es examinar, valorativamente, esa literatura.

El primer paso consistirá en reconocer que si bien el *boom* puso de manifiesto principalmente la madurez de la nueva novela latinoamericana, esa madurez no se alcanza por el solo efecto del desarrollo de un género publicitariamente privilegiado. Las categorías formales son válidas para el estudio especializado de cada obra, pero si lo que se busca es definir un espacio literario dentro del cual se produce en un cierto momento una obra determinada, es preciso salir de cada género, romper la barrera retórica, examinar todo el contorno literario. Entonces se advertirá algo que las simplificaciones habituales omiten: la inmensa deuda de la novela nueva con los demás géneros, y no sólo los narrativos, como la *nouvelle* y el cuento. Sino con la poesía, en primer término, y con el ensayo literario, en segundo. Para reconocer los modelos básicos de muchas de las invenciones que la nueva novela ha difundido hay que empezar a buscar, pues, en los otros géneros. Aquí apuntaré algunas pistas.

Un estudio a fare

La crítica brasileña (en esto, como en otras cosas, mucho más seria y responsable que la mayoría de la hispanoamericana) ha establecido ya sin lugar a dudas las profundas vinculaciones entre la poesía y la prosa ensayística del Modernismo brasileño y la

nueva novela que empieza a escribirse en el Nordeste hacia los años treinta. En estudios colectivos como los que dirige el profesor Afrânio Coutinho (*A literatura no Brasil*, 1956-1959), en obras panorámicas como las de Wilson Martins (*O Modernismo (1914-1965)*, 1965), o en los ensayos diversos que le ha dedicado el excelente Antonio Candido, la vanguardia brasileña ha sido estudiada en su contexto de prosa y verso, simultáneamente. La labor precursora de Mario de Andrade, como poeta, ensayista y aun novelista (se le debe *Macunaíma*, 1928, el más jocundo experimento lingüístico-narrativo del movimiento), ya está situada por la crítica con toda nitidez. El valor excepcional de las audaces novelas de Oswald de Andrade para la prehistoria de la nueva narrativa brasileña fue puesto en evidencia ya por Candido en su *Brigada ligeira* (1945) y ha sido aceptado por la crítica posterior. En cuanto a la influencia del pensamiento de Gilberto Freyre sobre los narradores nordestinos, está el testimonio vivo del propio José Lins do Rêgo en un artículo de su libro *Poesia e vida* (1945), en que, al hablar de las raíces pernambucanas de su maestro Freyre, define su propia situación estética:

"Ele não fica o saudoso, o poeta que se contenta com os temas poéticos, tomados pela superfície; éle quer valorizar, conhecer, medir, sugerir. O Brasil é o seu tema, ou melhor, a vida do seu corpo de idéias. Pernambuco entra na formação de seus livros como sangue e carne". (*ob. cit.*, p. 40).

Infortunadamente, no hay nada equivalente a estos estudios generales en la crítica hispanoamericana. El proceso de la vanguardia, y de lo que acontece después que la vanguardia ha triunfado, está por estudiarse en nuestras letras. Un libro como el de Gloria Videla, excesivamente titulado *El ultraísmo*, sólo estudia los orígenes españoles del movimiento y abandona la exploración de los hispanoamericanos (Huidobro, Borges) en el momento en que regresan

a América. Los intentos de recopilación de todos los vanguardismos realizados por Guillermo de Torre están malogrados por el afán egotístico del crítico al situarse como inventor de una vanguardia de la que sólo fue escoliasta, y por su indiscriminada recopilación de toda clase de ismos. Los intentos parciales de estudiar por separado las distintas manifestaciones de la vanguardia (el ultraísmo argentino, el estridentismo mexicano, el surrealismo chileno, etc., etc.) fracasan por la parcelación nacionalista. Antologías tan capitales como el *Índice de la nueva poesía americana*, del que ya hablé en el capítulo anterior, siguen siendo ignoradas por buena parte de la crítica. No existe siquiera una bibliografía fehaciente de la vanguardia hispanoamericana. ¿A qué seguir?

Esas ausencias explican aunque no justifican que ante el fenómeno de la nueva novela y de su exploración de las estructuras lingüísticas (y no sólo las narrativas), la crítica hispanoamericana no tenga un cuerpo de análisis poético suficientemente organizado y válido como para establecer necesarios vínculos. Para citar sólo algunos ejemplos, ¿dónde está el estudio de las narraciones de Vicente Huidobro, y sobre todo de esa última novela, *Sátiro, o El poder de las palabras* (1939), en que el poeta chileno explora no sólo el subconsciente sino las posibilidades del monólogo interior para dar un cierto tipo de perversidad no ya psicológica sino lingüística? ¿Dónde está el análisis de esa novelita que escribió Pablo Neruda en 1926, que se titula *El habitante y su esperanza*, y en que el poeta ensaya una narración discontinua, un *collage* de momentos aislados, en cuyas interlíneas se desliza una historia de aventuras más soñadas que reales? (El libro sale en una hora en que la literatura chilena está dominada por los narradores realistas como Mariano La Torre, y se pierde en la indiferencia).

Y lo que se dice de la literatura chilena de vanguardia podría decirse de otras literaturas. En la mexicana, por ejemplo, ¿quién se ha preocupado

en ir a buscar los relatos que Octavio Paz incluye en *¿Águila o Sol?* (1951), o esas secuencias ("Trabajos del poeta", "Arenas movedizas") que anticipan mucho de lo que la nueva novela (pienso en Juan José Arreola, en Salvador Elizondo, por ejemplo) habría de descubrir a la zaga de los franceses? En las letras argentinas, ¿dónde sino *En la Masmédula*, de Oliverio Girondo, encontrar el origen del famoso *glígligo* con que Cortázar deslumbró a los lectores de *Rayuela*? (Sin embargo, los poemas realmente revolucionarios de Girondo se publicaron en 1954; *Rayuela*, en 1963, casi diez años más tarde). En la cubana, ¿de dónde sino del inmenso repositorio barroco que es la obra en prosa y verso de José Lezama Lima saca Severo Sarduy esas esencias de una Cuba de pacotilla que luego verterá en la lúcida *koiné* telquelista de sus crucigramas recogidos en *De donde son los cantantes* y *Cobra*, por ahora?

Hay todo un estudio *a fare* de las relaciones entre la vanguardia poética y ensayística de América hispánica y la nueva novela. Ese estudio tendría que saltar por encima de las categorías retóricas y las perezas y automatismos que engendra el examen por géneros para descubrir las conexiones (temáticas, ideológicas, pero sobre todo estilísticas) entre la fabulosa vanguardia y la nueva narrativa. Se podría determinar entonces con la mayor precisión qué deben "Los funerales de la Mamá Grande", e incluso *Cien años de soledad*, de García Márquez, al uso tan cómico de la hipérbole en el poema de su compatriota Jorge Zalamea, *El gran Burundún-Burundá ha muerto*. Se comprendería por qué Salvador Garmendia busca y encuentra en el Neruda de *Residencia en la tierra* el ardor erótico-verbal que necesita para sus narraciones muy posteriores. Se podría determinar entonces hasta qué punto exacto la interpretación de la realidad mexicana en todas sus dimensiones simbólicas que practica Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* (1950) reaparece meta-

morfoseada en sustancia narrativa en el ciclo de novelas que comienza Carlos Fuentes con *La región más transparente* (1958) y culmina en la exasperación de un célebre pasaje de *La muerte de Artemio Cruz* (1962). Los ensayos de Paz, no en su vertiente mexicana sino en la oriental, también están presentes en *Cobra* (1972), de Severo Sarduy, aunque, claro, admirablemente transfigurados. También se podría encontrar en la obra ensayística enorme, algo monstruosa, de Ezequiel Martínez Estrada, sobre todo a partir de esa deslumbrante *Radiografía de la Pampa* (1933), el origen del movimiento literario de los parricidas argentinos que empiezan a manifestarse, hacia 1954, en vísperas de la caída de Perón.

Del ensayo a la novela, como de la poesía y el relato corto a la novela, la transfusión es constante, e ininterrumpida. Aún ahora, aún hoy, los poetas jóvenes están ensayando ellos mismos nuevas formas narrativas. Dejando por un momento de lado al más audaz, ese Severo Sarduy que es radicalmente un poeta, bastará señalar al Enrique Lihn de *Agua de arroz* (1964), que contiene algún relato deslumbrante, o a los José Emilio Pacheco, de *Morirás lejos* (1967), y Homero Aridjis, de *Perséfone* (1967), ambos grandes jóvenes poetas, ambos inquietantes como narradores. Los ejemplos podrían multiplicarse.

Un aporte central

He dejado deliberadamente fuera de este rápido recuento la obra del más influyente escritor latinoamericano contemporáneo. Aunque Jorge Luis Borges no ha escrito una sola novela, es imposible comprender el proceso de la nueva narrativa hispanoamericana sin considerar esos delgados volúmenes de cuentos y relatos que él empieza a publicar en 1935: *Historia universal de la infamia* (de ese año), *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941), *Ficciones* (1944, que incorpora *El jardín*), *El Aleph*

(1949). En quince años, Borges produce una colección que habrá de cambiar radicalmente el curso de la narrativa hispanoamericana. Al principio sólo los rioplatenses parecen haberlo leído. Casi de inmediato todo un grupo aparece a su alrededor. Adolfo Bioy Casares, quince años menor, y su discípulo más constante, publica sucesivamente tres novelas: *La invención de Morel* (1940, con un prólogo teórico y programático de Borges), *Plan de evasión* (1945), *El sueño de los héroes* (1954). En colaboración con Borges, Bioy publica, bajo el seudónimo de "H. Bustos Domecq", una colección de relatos policiales, desafortadamente imitados de Chesterton pero en un lenguaje rioplatense que habría de hacer época: *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1962). Posteriormente, en 1946, ambos publicarían otros títulos seudónimos: *Un modelo para la muerte*, falsa novela policial atribuida a un discípulo de "Bustos Domecq" ("B. Suárez Lynch" es su nombre) y *Dos fantasías memorables*, del maestro "Domecq". Estos libros circularon en ediciones no venales y pertenecen más al movimiento clandestino de la literatura argentina que a sus manifestaciones más visibles. (Lo mismo puede decirse de dos relatos, "El hijo de su amigo" y "La fiesta del monstruo", que fueron publicados originariamente en *Número y Marcha*, de Montevideo, y todavía circulan casi subterráneamente).

Lo que importa es advertir que las fechas iniciales de estos libros anteceden suficientemente a muchas de las obras que generalmente se consideran como las renovadoras de la novela hispanoamericana. Todo Borges, y una buena parte de la obra de Bioy, ya están circulando en el Río de la Plata antes que Asturias produzca *El señor Presidente* (1946), y *Hombres de maíz* (1949); antes que Agustín Yáñez publique su mejor libro, *Al filo del agua* (1947); antes que Alejo Carpentier abandone, con *El reino de este mundo* (1949), el folclorismo socialista de *Ecué-Yambá-O* (1933), su primera desdichada novela; antes que Juan Carlos Onetti inicie con *La vida breve*

(1950) el fabuloso ciclo de Santa María. También es anterior la obra de Borges y Bioy a los esfuerzos enciclopédicos de Leopoldo Marechal en *Adán Buenosayres*, de 1948, libro que Julio Cortázar elogia en su momento por ciertos experimentos lingüísticos con el lunfardo rioplatense pero que es una obra indefendible en su totalidad.

El papel precursor de Borges y de Bioy, y aun de ese escritor compuesto por la colaboración de ambos y que he bautizado *Biorges*, es innegable. ¿Qué aportan ambos a la narrativa hispanoamericana en ese momento crucial? Ante todo, una denuncia práctica y teórica de la novela, tal como se la concebía en esos momentos. El prólogo de Borges a *La invención de Morel*, que recoge un pensamiento crítico sobre la novela que él venía madurando desde los años veinte, es suficientemente explícito. Contra la conocida opinión de Ortega y Gasset (*La deshumanización del arte*, 1925) que aboga por la novela psicológica y opina que el placer que dan las de aventuras es inexistente o pueril, expone Borges los motivos de su disentimiento:

"El primero (cuyo aire de paradoja no quiero destacar ni atenuar) es el intrínseco rigor de la novela de peripecias. La novela característica, *psicológica*, propende a ser informe. Los rusos y los discípulos de los rusos han demostrado hasta el hastío que nadie es imposible; suicidas por felicidad, asesinos por benevolencia, personas que se adoran hasta el punto de separarse para siempre, delatores por fervor o por humildad. . . Esa libertad plena acaba por equivaler al pleno desorden. Por otra parte, la novela *psicológica* quiere ser también novela *realista*: prefiere que olvidemos su carácter de artificio verbal y hace de toda vana precisión (o de toda lánguida vaguedad) un nuevo toque verosímil. Hay páginas, hay capítulos de Marcel Proust que son inaceptables como invenciones: a los que nos resignamos como a lo insípido y ocioso de cada día. La novela de aventuras, en cambio, no se propone como una transcripción de la realidad: es un objeto artificial que no sufre ninguna parte in-

justificada. El temor de incurrir en la mera variedad sucesiva del *Asno de Oro*, de los siete viajes de Simbad o del *Quijote*, le impone un riguroso argumento". (p. 10).

Es evidente por este texto que la literatura narrativa que Borges propone al lector de *La invención de Morel* es, a la vez, antipsicológica y anti-realista. Es decir: ataca simultáneamente lo que él llama la simulación psicológica (la arbitrariedad de los narradores rusos) y la simulación realista (el tedio de los detalles verosímiles). Lo que en cambio él propone es una ficción que acepta deliberada y explícitamente su carácter de ficción, de artificio verbal. Es decir: una literatura que se atreva a ser literatura. (A propósito, las palabras "ficción" y "artificio" aparecen ambas en el título general y en el título de una de las secciones del libro que publica Borges en 1944).

Al insistir en el carácter no realista de la literatura, al abandonar por caótico todo intento de verosimilitud psicológica, al proponer la novela de aventuras (por su ficcionalidad, por su intrínseco rigor causal, por su carácter de artificio verbal), Borges no sólo está aniquilando los postulados sostenidos por Ortega y Gasset y dócilmente seguidos por tanto narrador hispánico. También está volviendo a las fuentes primeras de la narración, como lo revelan sus referencias a Apuleyo, *Las Mil y una noches*, Cervantes.

El prólogo continúa precisando un aspecto importante de la novela de aventuras, tal como él (y Bioy) la conciben: la invención de tramas originales. Desde el punto de partida, Borges ataca una afirmación de Ortega:

Todos tristemente murmuran que nuestro siglo no es capaz de tejer tramas interesantes; nadie se atreve a comprobar que si alguna primacía tiene este siglo sobre los anteriores, esa primacía es la de las tramas. Stevenson es más apasionado, más diverso, más lúcido, quizá más digno de nuestra absoluta amistad que Chesterton; pero los argumentos que gobierna son inferiores. De Quincey, en noches de minucioso terror, se hundió en el corazón de laberintos hechos de la-

berintos, pero no amonedó su impresión en *unutterable and self-repeating infinities*, en fábulas comparables a las de Kafka. (...) Me creo libre de toda superstición de modernidad, de cualquier ilusión de que ayer difiere íntimamente de hoy, o diferirá de mañana; pero considero que ninguna otra época posee novelas de tan admirable argumento como *The Invisible Man*, como *The Turn of the Screw*, como *Der Prozess*, como *Le voyageur sur la terre*, como ésta que ha logrado, en Buenos Aires, Adolfo Bioy Casares. (pp. 10-11).

Conviene advertir al lector que cuando Borges habla de tramas interesantes no se refiere sólo a lo que comúnmente se llama "argumento". El está pensando, sin duda, en lo que los ingleses llaman *plot*; es decir: la estructura causal de la narración, una manera de vincular rigurosamente cada uno de sus detalles en una trama lúcida y coherente, como la de ciertas novelas policiales. En un artículo bastante anterior al prólogo, "El arte narrativo y la magia", incluido en el volumen que se titula *Discusión* (1932), había precisado Borges su preferencia por esos relatos en que (como en la magia) "profetizan los pormenores", para producir un texto que sea a la vez "lúcido y limitado". En el mismo artículo había subrayado que "Todo episodio, en un cuidadoso relato, es de proyección ulterior". Aquí está el origen de toda su narrativa, que es a la vez intelectual y mágica; de aquí arranca su concepción de la trama "interesante".

Una huella perdurable

La influencia teórica de Borges se manifiesta no sólo en su extraordinaria obra narrativa, sino en la aplicación que de estas teorías hace Bioy Casares en sus novelas. Es claro que Bioy es algo más que un discípulo de Borges. Su obra ha quedado parcialmente oscurecida por la del maestro pero contiene, en realidad, el germen de una literatura como lo

vislumbró Alain Robbe-Grillet al comentar la traducción francesa de *La invención de Morel*, en la revista *Critique* (año IX, Núm. 69, París, febrero 1953). Por otra parte, en el relato que sirve de base a *L'année dernière à Marienbad* (1960), el mismo Robbe-Grillet desarrolla una visión erótica que los lectores de la novela de Bioy (deslumbrados por el lado ciencia-ficción de la misma) parecieron saltarse. Es precisamente en el tratamiento del tema erótico en esta novela y en su obra posterior (sobre todo en *Guirnalda con amores*, 1959, y *Diario de la guerra del cerdo*, 1969) donde se descubre el otro Bioy: el que depende menos de Borges y de las tramas ingeniosas para conseguir desarrollar en una lengua de gran elegancia irónica las intermitencias del amor. (Este Bioy es el maestro de mucho bueno que hay en el erotismo literario de Cortázar, dicho sea de paso.

Pero volvamos a los años cuarenta y a la influencia conjunta de Borges y Bioy. La señal más inmediata de esa influencia la da el grupo de narradores que se reúne en torno a *Sur*. Son, principalmente, Silvina Ocampo (que publica *El impostor*, en 1948), José Bianco (sobre todo en *Sombras suele vestir*, 1944) y la chilena María Luisa Bombal que resulta en realidad adelantada del grupo. Ella ya había publicado su primer relato fantástico, *La última niebla*, en 1933, antes que cualquier texto importante de Borges o Bioy. Pero con *La amortajada* (1938), que recibe el espaldarazo de una entusiástica reseña de Borges en *Sur*, queda incorporada a este grupo. A pesar de que en casi todos es reconocible la influencia de Borges, cada uno la hace pasar por su propia visión narrativa y la obra que en conjunto producen en esos años es suficientemente identificable en cada uno de sus matices como para que se deba descartar la noción de una escuela. El interés por zonas de la realidad no visibles a simple vista, el cuidado de una exposición lúcida y de una trama interesante, un cierto estilo de escritura elegante los une;

los separa, inevitablemente, todo lo demás. Es decir: el talento narrativo de cada uno.

Pero si este primer grupo parece reproducir las directivas de Borges, otros escritores que emergen poco después en la literatura rioplatense habrán de explorar distintos caminos sin dejar, por eso, de reflejar la presencia del maestro. Tal es el caso de Ernesto Sábato, que se inicia en la literatura con un libro de ensayos cortos, *Uno y el universo* (1945), de escritura nítidamente borgiana, para derivar luego hacia el existencialismo camusiano de *El túnel* (1948) y, mucho más tarde aún, encontrar su verdadera voz narrativa en *Sobre héroes y tumbas* (1962). En esta segunda novela algunos *topoi* que Borges había incorporado a las letras argentinas —la herencia histórica de coroneles antepasados, la iconografía decadente del Sur de Buenos Aires, las mujeres inalcanzables y tiránicas de algunos de sus cuentos— aparecen incorporados a una narración que desciende muy directa y explícitamente de esos narradores rusos denunciados por él. Pero no sólo Borges es una presencia contra la que Sábato reacciona vivamente; también es uno de los personajes incidentales de la novela y su ceguera aparece corporizada, emblemáticamente, en el capítulo, “Informe para ciegos”, que describe las obsesiones del protagonista.

Menos generalmente reconocida es la influencia de Borges en Juan Carlos Onetti. Pero a partir de *La vida breve* es imposible no advertirla. En dicha novela, Onetti postula la existencia de un personaje que no sólo se inventa una doble vida (tema borgiano si los hay) sino que imagina una ciudad, Santa María, con sus tradiciones y sus personajes, y termina por ir a refugiarse en ella. El procedimiento de introducir una ficción dentro de la ficción acaba por disolverse al instaurar el autor una sola realidad ficticia. A partir de esa novela, Onetti, sin abandonar la superficie del realismo, incursiona cada vez más en un mundo de pesadilla vivida que tendrá su

culminación estética en la experiencia infernal de *El astillero* (1961).

En cuanto a la influencia de Borges sobre Cortázar es tema tan obvio que casi parece innecesario detallarlo a estas alturas. No sólo Borges es el primero en publicar entre 1946 y 1947 algunos cuentos de *Bestiario* en la revista *Anales de Buenos Aires*, y hasta un fragmento del drama poético *Los reyes* en la misma publicación, sino que los temas y el enfoque de esas primeras obritas de Cortázar —la zoología imaginaria, el Minotauro— no pueden ser más borgianos. Incluso el cuento de Borges, “La casa de Asterión”, sobre el Minotauro, precede en seis meses exactos a la publicación de *Los reyes*. La obsesión tan conocida de Cortázar por el tema del doble (sobre el que está construida su obra entera), sus búsquedas de una realidad otra, sus experimentos con la causalidad mágica, todo esto tiene un indudable cuño borgiano; lo que no quiere decir que Cortázar, a partir de Borges, no llegue a otro punto. En lo más significativo de su obra, Cortázar es Cortázar y no Borges. De ahí que tantos lectores que no soporten al maestro encuentren en el discípulo la nota cordial, o sentimental, que buscaban.

Dos libros tautológicos

Fuera del ámbito platense, es más difícil definir con nitidez la influencia de Borges. Es obvio que Augusto Roa Bastos lo ha leído, como documentan muchos cuentos de *El trueno entre las hojas* (1953), pero el narrador paraguayo ya vivía exilado en Buenos Aires cuando publica esta obra. Valdría la pena estudiar la posible influencia estilística de *Historia universal de la infamia* sobre *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier, libro que también comparte con el de Borges un interés por las vidas más o menos imaginarias, a la manera de Marcel Schwob. O estudiar las coincidencias, estilísticas y temáticas, entre Borges y el delicioso narrador mexi-

cano Juan José Arreola. Pero es entre los escritores más jóvenes donde es más fácil establecer el eco de esas lecturas y asimilaciones. Del conjunto de reconocidos borgianos escojo ahora dos: Gabriel García Márquez y Guillermo Cabrera Infante. En la superficie, la obra de ambos no puede ser más distinta a la del maestro. Copiosos novelistas ambos, tanto *Cien años de soledad* como *Tres tristes tigres* no parecen compartir aquella convicción expresada por Borges en el prólogo de *Ficciones*:

"Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario. Así procedió Carlyle en *Sartor Resartus*; así Butler en *The Fair Haven*; obras que tienen la imperfección de ser libros también, no menos tautológicos que los otros. Más razonable, más inepto, más haragán, he preferido la escritura de notas sobre libros imaginarios". (pp. 9-10).

El mismo se encarga de citar algunos de los cuentos que aplican el procedimiento: "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius". "El acercamiento a Almotásim", "Examen de la obra de Herbert Quain". Libros tautológicos, pues, serían hasta cierto punto los de García Márquez y Cabrera Infante. El primero lo es en una forma muy explícita, ya que su historia de la familia Buendía está contenida en el famoso manuscrito de Melquíades, y que, en sus últimas páginas, en una alucinación típicamente borgiana, el último Aureliano realiza la lectura del manuscrito de Melquíades (descodifica el misterioso manuscrito), al mismo tiempo que el lector termina por descodificar la vertiginosa novela. Libro que se cierra sobre sí mismo, laberinto de papel en que está cautiva para siempre una estirpe, espejo de tinta en que se refleja toda la América de fábula y hasta el propio

lector, en su estructura circular y su tiempo mítico, así como en la tensión humorística de su estilo, *Cien años de soledad* está muy cerca de Borges.

Menos aparentemente tautológico, menos aparentemente borgiano, el libro de Cabrera Infante lo es en forma mucho más sutil. En *Tres tristes tigres* la clave de esa influencia está dada por el concepto de traducción. La obra entera se presenta como traducción de una realidad, una realidad que está dada a la vez como algo exterior a la novela y como un texto, un *collage* verbal, que el autor (no los sucesivos narradores que son sus protagonistas) ha terminado por organizar de esta forma. El concepto de traducción atraviesa explícitamente el libro desde el discurso inaugural del M.C. en el cabaret Tropicana (vertido simultáneamente a dos lenguas), hasta el conocido juego de palabras italiano, *traduttori-traditori*, sobre el que se duerme el protagonista, Silvestre, en las penúltimas páginas. Pero la traducción como cifra aparece en todas partes: en las versiones del cuento de Mr. Campbell, o en las parodias (traducciones dentro de la misma lengua) de los escritores cubanos, o en los miles de juegos verbales con que Bustrófedon y sus discípulos traducen unas palabras (unos semes, unos fonemas) en otras. El concepto de traducción, innecesario decirlo, es un concepto central para la interpretación borgiana de la literatura como lo sabe cualquier lector de "Pierre Menard, autor del *Quijote*". Todo texto literario es de alguna manera traducción de otro texto: traducción no sólo al nivel de pasaje de una lengua a otra, sino al nivel (más importante aún) de pasaje de un sistema de signos, o código, a otro: pasaje que se efectúa de autor a autor, de autor a lector, de lector (o crítico) a lector. Eso es la literatura y eso es lo que el libro, infinitamente tautológico de Cabrera Infante, demuestra tan brillantemente.

Un estudio *a fare*, evidentemente, este de las relaciones profundas entre la nueva novela y la obra de los poetas, ensayistas y narradores de la vanguardia hispanoamericana. Pero un estudio imprescindible para quienes quieran reconocer a los verdaderos maestros de la nueva novela, a todos aquellos (conocidos o no) que hicieron realmente posible el *boom*.

NUEVA Y VIEJA NUEVA NOVELA

Enthusiasts boomed the old soldier.

E. T. FOLLIARD

LA BATALLA del *boom* ha producido más furor y estrépito que buena sólida crítica. Aun aquellos que fingen ignorar la polémica publicitaria y pretenden refugiarse en la asepsia de la investigación no dejan de practicar (tal vez involuntariamente) una política de exclusiones e inclusiones. Abundan, por lo tanto, estudios particulares, compilaciones colectivas, monografías y panoramas en que la ausencia de algunos nombres, o la presencia opresiva de otros, deforma irreparablemente la perspectiva. Así, en el primer volumen de *La nueva novela latinoamericana*, que ha compilado Jorge Lafforgue (Buenos Aires, 1969), están felizmente Lezama Lima y Cabrera Infante pero faltan Sarduy y Manuel Puig. O en *Actual narrativa latinoamericana*, publicada por Casa de las Américas (La Habana, 1970), sólo se dedican estudios particulares a Roa Bastos y a García Márquez. Más patético es aún el caso del reciente volumen, *La novela hispanoamericana actual*, compilado por Angel Flores y Raúl Silva Cáceres (New York, 1971), en que hay dos estudios sobre *Cien años de soledad* y dos sobre novelas de Vargas Llosa pero no hay una sola línea sobre Cabrera Infante, Severo Sarduy o Manuel Puig. El empleo de la palabra *actual* en compilaciones como estas dos últimas parece francamente abusivo dada la ausencia de tres de los más *actuales* (si no, los más actuales) de los nuevos narradores hispanoamericanos. En cuanto al adjetivo *latinoamericano*, en

la compilación argentina y en la cubana, es también abusivo ya que la formidable novela brasileña no aparece representada para nada en ellas: todos los autores y críticos que colaboran en ellas son irremediablemente hispanoamericanos.

El fenómeno de las inclusiones y exclusiones es inevitable, hasta cierto punto. Tratándose de una literatura *actual* (para usar la palabra), es casi irremediable. Pero lo malo es que en estas exclusiones de la batalla del *boom* hay, por lo general, un significado político: política literaria, a veces; política a secas, muchas otras. Por eso, no es de extrañar que en Cuba omitan toda mención a los dos más importantes narradores cubanos en exilio (Cabrera Infante, Sarduy), sobre todo si se tiene en cuenta que uno de ellos fue de los primeros en denunciar la política burocrática cubana con respecto a las artes, ya en 1961; que también fue el pretexto para una polémica de Heberto Padilla con Lisandro Otero (débil novelista, poderoso burócrata), ya en 1967; que se ha convertido en una de las figuras capitales de las confesiones (sin comillas) del mismo Padilla en 1971. Eso es sabido. Pero que fuera de Cuba rija el mismo sistema político de exclusiones, ya no parece tan justificable, sobre todo si se tiene en cuenta que muchos de los que participan en tales exclusiones pretenden ejercer, realmente, la crítica literaria.

La explicación está en otra parte, y conviene buscarla con algún cuidado. En primer lugar, y valga la hipótesis, el desarrollo de la nueva novela latinoamericana ha sido largo y complejo, tan largo y complejo como el del Modernismo, que sólo ahora estamos empezando a ver en su perspectiva exacta. En segundo lugar, abarca no ya una lengua sino dos que, aunque hermanas, requieren un estudio detenido y por separado si se quiere conocerlas realmente. ¿Cuántos de nuestros críticos hispanoamericanos que hablan de la novela *latinoamericana* pueden leer directamente a Mario de Andrade o a

Guimarães Rosa? ¿Cuántos de nuestros colegas brasileños pueden descodificar el sistema lingüístico de Severo Sarduy? En tercer lugar, la nueva novela recoge no sólo los experimentos de la vanguardia latinoamericana y los planteos ideológicos del ensayo literario de las últimas décadas (como se indicó en el capítulo anterior), sino que también recoge la enseñanza de dos y hasta de tres generaciones de novelistas europeos y norteamericanos que los nuevos novelistas han leído, imitado y trascendido en un proceso de asimilación y metamorfosis que supera el ya realizado a fines de siglo por los poetas y propositas del Modernismo.

Para situar entonces la nueva novela latinoamericana en su contexto literario adecuado se necesita un sistema de referencias tan vasto y un estudio tan bien calibrado de varias literaturas que son explicables (por motivos puramente críticos) las omisiones, ausencias y cegueras que revelan la mayoría de los estudios que se han dedicado a la nueva novela. O para decirlo con pocas palabras: muchos de nuestros críticos no están preparados para discutir a Guimarães Rosa en el contexto de la narrativa brasileña, como no están preparados para leer y descodificar a Borges, o para seguir a Cabrera Infante por los laberintos de su fabulosa creación verbal. De ahí que el estudio de la nueva narrativa latinoamericana sea, aún, un estudio *a fare*. Pero un estudio también impostergable. Para adelantar un poco las cosas ofrezco ahora algunas reflexiones sobre un aspecto que me parece de urgente elucidación: qué es lo nuevo y lo viejo de la nueva novela.

La línea divisoria

Ante todo, conviene advertir que “nuevo” o “viejo” no son categorías estéticas propiamente dichas sino cronológicas. Ambas expresiones son válidas en tanto se usen en el contexto de actualidad que ellas mismas implican. Decir, por lo tanto, que una

novela determinada es más nueva que otra no significa decir que es mejor sino que, desde el punto de vista de la actualidad, ella aporta elementos que la otra aún no contiene. Del mismo modo, decir que una novela es vieja no significa que sea desechable sino que se conforma con una tradición, ya suficientemente explorada y trabajada. Por eso, todo lo que sigue debe leerse en el contexto cronológico relativo de estas dos expresiones.

Se ha discutido más de una vez dónde situar la fecha de origen de la nueva novela. Parece obvio que si se sigue el curso de la historia literaria reciente, la aparición sucesiva en los años cuarenta de *La invención de Morel* (1940), de Adolfo Bioy Casares; *Ficciones* (1944), de Borges; *El señor Presidente* (1946), de Asturias; *Al filo del agua* (1947), de Agustín Yáñez; *El reino de este mundo* (1949), de Carpentier; *Hombres de maíz* (1949), de Asturias; y *La vida breve* (1950), de Juan Carlos Onetti, sirven para marcar una serie de hitos a través de los cuales la narrativa hispanoamericana pasa del realismo telúrico de los Rivera, Gallegos, Güiraldes y demás, y de la crónica realista de los Azuela, Guzmán, *Ciro Alegría et alia*, a formas narrativas mucho más complejas, vinculadas con el vanguardismo de los años treinta, y a una visión en que las distintas dimensiones de la realidad, incluidas las sobrenaturales y las oníricas, aparecen armoniosamente integradas.

En otro trabajo ("The New Novelists", *Encounter*, XXV, núm. 3, Londres, setiembre 1965) he tratado de dramatizar el momento de ruptura entre la novela tradicional y la nueva novela eligiendo como línea divisoria de las aguas aquel concurso de novela latinoamericana organizado en 1941 por la casa norteamericana Farrar & Rinehart y que ganó *Ciro Alegría* con *El mundo es ancho y ajeno*. A ese concurso envió también Juan Carlos Onetti una obra, *Tiempo de abrazar*, que aunque obtuvo votos en la selección hecha por un jurado nacional en el Uruguay,

no logró calificarse ante el jurado internacional. Esta última obra nunca ha sido publicada pero por algún capítulo aparecido en revistas es posible considerarla antecedente de los dos libros que poco después publicaría Onetti en Buenos Aires: *Tierra de nadie* (1941) y *Para esta noche* (1943). En ellos asoma ya esa visión apocalíptica, de cuño existencialista *avant la lettre*, que ha caracterizado buena parte de la obra de este notable precursor de la nueva novela. También se advierte en ellos la lectura y aprovechamiento de los novelistas norteamericanos de los años treinta: Dos Passos, Hemingway, Faulkner. Que Alegría haya ganado entonces el concurso de Farrar & Rinehart (independientemente del valor intrínseco de las novelas) parece muy explicable. 1941 es una fecha demasiado temprana para que ningún jurado haya podido ver lo que había de viejo y de muerto ya en la novela de Alegría, y todo lo que contenía de nuevo la de Onetti. En cierto sentido, ahí se parten las aguas. Pero es toda la década del cuarenta que, con la aparición sucesiva de las novelas arriba citadas, va asestando golpe tras golpe a la novela de la tierra y a la novela de la denuncia política del realismo, hasta transformar completamente el panorama literario.

La década siguiente verá la aparición no sólo de nuevas obras de los escritores ya mencionados arriba (sobre todo, *Los pasos perdidos*, 1953, de Carpentier; *Los adioses*, 1954, de Onetti; y la única novela de Guimarães Rosa, 1956) sino obras de escritores que continúan el proceso de renovación de la nueva narrativa: *Pedro Páramo* (1953), de Juan Rulfo; *El sueño de los héroes* (1954), de Adolfo Bioy Casares; *La región más transparente* (1958), de Carlos Fuentes; *Los ríos profundos* (1959), de José María Arguedas, para citar algunos de los más notables. En estos libros se advierte, sobre todo, una profundización en las esencias míticas de América, el desarrollo de una visión que no está paralizada ni por las convenciones del realismo ni por un telurismo sospechosamente

folklórico. Desde el punto de vista técnico, estas novelas no sólo aprovechan la experiencia de los maestros de la generación del 40: también incorporan elementos que la continuada renovación de la narrativa europea y norteamericana les está facilitando. De ahí que la década del cincuenta (aunque no haya producido tanta obra deslumbrante como la anterior o la que le sigue) sea realmente muy significativa del punto de vista fermental.

Pero es en los sesenta en donde se advierte la aparición masiva de las grandes novelas. Después de un libro sólo en parte válido (*Los premios*, 1961), Julio Cortázar publica *Rayuela* (1963) y, más tarde, *62. Modelo para armar* (1968), dos obras deliberadamente experimentales y estruendosamente "nuevas". En 1964 se produce la revelación de Mario Vargas Llosa con *La ciudad y los perros*, a la que seguirían *La casa verde* (1966) y *Conversación en la catedral* (1968): tres novelas en que el realismo no está tanto superado como incorporado en un complejo sistema de referencias estructurales que ahonda la ilusión de profundidad, sin (tal vez) alcanzarla realmente. De 1966 es *Paradiso*, de José Lezama Lima, un *reservista* de su generación como lo era, en cierto sentido, también, Cortázar. Nacido en 1911 (Cortázar es del 14), Lezama Lima produce la primera gran novela de la década: obra monstruosa, que participa a la vez de la condición de poema y ensayo, de autobiografía y enciclopedia, recoge en una sola todas las categorías que Northrop Frye (en su discutida y discutible *Anatomy of Criticism*, 1957) establece para lo que comúnmente llamamos novela. Libro de audacia increíble (exalta el homosexualismo masculino en momentos en que la burocracia cubana desataba una campaña contra los homosexuales), barroco hasta la médula, desmesurado e informe, *Paradiso* señala en las letras hispanoamericanas un momento de total libertad poética. En 1967 aparece *Cien años de Soledad*, que permite la revelación de un García Márquez fabulista al que el realismo austero de

casi todos sus primeros libros había impedido manifestarse. El éxito del libro (un *boom* por sí solo) confunde a muchos. Casi todos ven el arte del narrador, su capacidad de no perder el hilo tenso de su historia a través de varias generaciones de Buendías y de infinitas permutaciones y encuentros eróticos. Casi todos admiran el humor y la perfección de una prosa que no desfallece nunca, y sabe repetirse sin cansancio. La mayoría admira el carácter sobre todo narrativo del libro: su capacidad de contar historias y manejar situaciones y personajes tomados de la vasta realidad imaginaria de América Latina. Muchos se alegran de que al fin (al fin) la nueva novela ha producido un libro legible, un libro que no es sólo para consumo de la élite. Pocos advierten hasta qué punto García Márquez entronca con una tradición literaria que viene de muy lejos: de la fabulosa literatura europea del Renacimiento (Rabelais, Cervantes, los Cronistas de Indias), así como de la más tradicional literatura hispanoamericana: la de los cronistas de aldea, como el delicioso chismógrafo colombiano Juan Rodríguez Freile, que en *El carnero*, y mucho antes que Ricardo Palma, logró dar el epítome de una vida parroquial, atravesada de terremotos carnales y éxtasis de brujería. Pero García Márquez también viene de esa otra rama costumbrista más cercana, la que refleja en su patria Tomás Carrasquilla y que encuentra en el telurismo de Rivera y Gallegos algunas notas aprovechables. (Hay un desafío de hombres al comienzo de *Doña Bárbara* que está contado en forma muy similar al desafío del primer José Arcadio Buendía y Prudencio Aguilar). Y García Márquez viene asimismo de toda la novela experimental de este siglo, de Borges y de Rulfo, de Carpentier y Fuentes, hasta de ese extraño libro, *Los recuerdos del porvenir* (1963), de la mexicana Elena Garro, en que la historia de Francisco Rosas y sus dos queridas (Julia, Isabel) está contada con una óptica y un estilo que anticipa milagrosamente mucho de los mejores hallazgos de *Cien años*

de soledad, hasta la letra menuda de algunas metáforas, de esas apariciones sobrenaturales, del tiempo congelado en un instante privilegiado, y las bruscas soluciones de continuidad en el relato. Libro rico, insondable, *Cien años de soledad* se incorpora todo.

No quiero decir con esto que García Márquez haya *plagiado* a nadie. La acusación, difundida por Miguel Angel Asturias, sobre un supuesto plagio de *La recherche de l'absolu*, de Balzac, revela no sólo que Asturias no sabe lo que dice y no ha leído ni las tapas del libro francés, sino que tampoco sabe qué cosa sea una influencia literaria. García Márquez, como todo creador original, absorbe todo, asimila todo y todo lo transforma. Cuantos más modelos se le acercan, más nítida aparece su hazaña. Con *Cien años de soledad*, la nueva novela latinoamericana parece haber llegado a su culminación. Y así lo han creído muchos. La verdad es otra: *Cien años de soledad* cierra un ciclo, no lo abre. Con esta novela se llega al colmo de una tradición fabulosa que arranca de los Cronistas y atraviesa toda la ficción de nuestras lenguas. Pero no abre una nueva etapa. Otros son los libros que lo hacen.

El increíble precursor

Entre las obras publicadas en los años sesenta, una ha pasado casi inadvertida en América Latina, con excepción del Río de la Plata. Me refiero al *Museo de la novela de la Eterna* (1967), de Macedonio Fernández, publicada póstumamente por su hijo. Este libro, el más experimental de los escritos en América Latina hasta la fecha, fue escrito por un caballero porteño que había nacido en 1874, cuatro años antes que Horacio Quiroga, doce antes que Rómulo Gallegos, veinticinco antes que Borges y Asturias, treinta antes que Carpentier y Neruda, cuarenta antes que Bioy Casares, Julio Cortázar y Octavio Paz, para citar algunos nombres significativos. Ya estaba bien muerto en 1952 cuando la

nueva novela empieza a producir una segunda generación, y hasta una tercera de jóvenes narradores. En vida sólo había publicado curiosos ensayos filosóficos, pequeños relatos, fragmentos de historias surrealistas, de un humor increíble, y *Una novela que comienza* (1941), esbozo de sus perversas intenciones narrativas. Sólo al aparecer el *Museo* se pudo advertir que en Macedonio Fernández (ya celebrado por Borges y Marechal en los años treinta como su común maestro y el más original escritor argentino de entonces), en ese viejo maniático que vivía en escuálidas piezas de pensión, con su gato, su mate y su guitarra, estaba el primer gran renovador de la novela latinoamericana. Porque *Museo* es la antinovela por excelencia, el libro que Cortázar se habría animado a escribir si en vez de ser Cortázar hubiera sido Morelli, su *alter ego* teórico de *Rayuela*. Ese *Museo* de Macedonio es como la novela a la que habría llegado Monsieur Teste si sus aficiones narrativas no hubieran sido tan abstractas. Es la novela de la escritura de una novela. La acción (si cabe usar esta palabra tan estridente) no ocupa sino los últimos capítulos, y es esquemática y reminiscente de ciertas aventuras oníricas de otro olvidado, Roberto Arlt (pienso sobre todo en *Los siete locos*, 1929, y *Los lanzallamas*, 1931). Pero lo que da una particular distinción a *Museo* son los 56 prólogos y 3 epílogos por medio de los cuales Macedonio Fernández dilata la entrada en materia narrativa de su novela, cambia el peso de la obra hacia la especulación teórica, y crea la primera novela lúcida-mente vuelta sobre su propio discurso narrativo, la primera anti-novela de la literatura latinoamericana.

De Macedonio Fernández arranca, pues, toda esa corriente de la anti-novela que habrá de convertirse en los años sesenta en lo que he llamado la novela del lenguaje en un trabajo de 1967. (Véase "Los nuevos novelistas", *Mundo Nuevo*, núm. 17, París, noviembre 1967). Ahí está la fuente de todos los experimentos realizados por Borges y Bioy, y también

por *Biorges*, así como el plan maestro de lo que pretendió, y no consiguió, Leopoldo Marechal con *Adán Buenosayres* (1948) y luego con *El banquete de Severo Arcángelo* (1965). Ahí está el origen de los ensayos teóricos que intenta Cortázar en *Rayuela* y lleva a cabo deslumbrantemente en 62. *Modelo para armar*. Es cierto que Cortázar también deriva de otras fuentes (francesas, sobre todo), pero lo que se trata de subrayar ahora es precisamente el entronque de su obra con la de uno de sus maestros indiscutibles.

El impacto de Rayuela

La aparición de *Rayuela* en 1963 fue un acontecimiento decisivo. Con característica hipérbole, Carlos Fuentes llamó a Cortázar el Bolívar de la novela hispanoamericana: título si bien algo *camp*, eficaz en su síntesis. Después de *Rayuela* las estructuras externas o internas de la novela en nuestra lengua ya no serán las mismas. El libro de Cortázar no sólo cuestiona la forma de contar una historia, volviendo al lector consciente no sólo del orden de la lectura (véase el "Tablero de dirección") sino también del acto de leer mismo. Al discutir en muchos de los "Capítulos prescindibles" la operación de escritura que la novela implica, Cortázar convierte al lector en "cómplice", y lo obliga a sobrellevar con él el peso de la creación de la obra. Cada lectura diferente del libro es una nueva escritura del mismo. Aquí Cortázar aplica a la novela un principio que había insinuado sagazmente Borges en su relato "Pierre Menard, autor del *Quijote*", ya en 1939. Pero la renovación de Cortázar es también lingüística. Continuando los experimentos de *Los premios*, Cortázar trata en *Rayuela* de encontrar un tono para el habla argentina de sus personajes. En esta tarea, depende mucho el narrador de la obra precursora no sólo de Arlt, *Biorges*, Marechal y Onetti, sino también de una cierta concepción lingüística que

tiene sus orígenes en los experimentos poéticos de Gironde en su libro *En la másmédula*. De *Rayuela*, pues, arranca la novela del lenguaje. Pero quienes lo siguen habrán de ir mucho más lejos en las direcciones apuntadas por esta obra precursora.

Tres libros, publicados en la segunda mitad de la década del sesenta, reflejan de diversa manera el impacto de *Rayuela*. Son *Cambio de piel* (1966), de Carlos Fuentes, *Conversación en La Catedral* (1968), de Mario Vargas Llosa, y *El obscuro pájaro de la noche* (1970), de José Donoso. Los tres son obras de narradores que de alguna manera todavía conservan adherencias importantes de una escritura realista a la que estuvieron sometidos en sus primeros libros. Pero en los tres, el impacto de las nuevas concepciones narrativas que hace circular Cortázar es muy evidente. El caso más claro es *Cambio de piel*. Aquí la historia de dos parejas que viajan hasta un pueblo mexicano, a visitar unas pirámides, se dobla de una historia simbólica de México y sus sacrificios humanos, y de otra historia no menos simbólica de los sacrificios humanos que constituyeron los campos de concentración nazis. Pero el nivel mítico de la historia es sólo uno de los que está compuesta esta vasta y algo abrumadora novela. En ella Fuentes explora también el lenguaje y su crisis en el mundo de la cultura *pop*, que cubre como una lámina de brillante plástico las otras culturas que se superponen, piramidalmente y sin integrarse realmente, en el México de hoy. El lenguaje, sobre todo a través de los monólogos de un personaje que se llama el Narrador, es el protagonista de esta otra historia y de este otro cambio de piel de la sagrada y eterna serpiente mexicana.

En *Conversación en La Catedral*, el diálogo es el instrumento básico de la narración; pero no se trata del diálogo sucesivo y cronológicamente ordenado de las novelas de Ivy Compton Burnett, o de su discípula francesa, Nathalie Sarraute. En Vargas Llosa el diálogo de dos hombres (amo y criado)

en el bar que se llama "La Catedral" es, en realidad, un *collage* diacrónico de diálogos. El autor no sólo transcribe el diálogo actual, real, de esos dos personajes, sino que por asociación, analogía, reminiscencia, establece un montaje simultáneo con otros diálogos, otras personas, otros sitios. Sin abandonar el presente dramático del diálogo en "La Catedral", Vargas Llosa atraviesa simultáneamente todos los tiempos de su historia y completa (en dos macizos volúmenes) un cuadro hablado del Perú en tiempos del dictador Odría. Aquí el nivel de experimentación con el lenguaje es más limitado que en Cortázar, o en Fuentes, pero la intención experimental es no menos audaz y explícita.

Con *El obsceno pájaro de la noche*, José Donoso abandona decisivamente esa superficie de realismo intenso y sobrio que había caracterizado sus dos mejores novelas (*Este domingo*, 1966, *El lugar sin límites*, 1966) para internarse con toda valentía en la exploración de un mundo de pesadilla, de un universo totalmente onírico en que fragmentos brutales de realidad a la Valle Inclán o Beckett aparecen sepultados en una trama de alucinaciones, parodias, mitos y leyendas (falsas o reales) que se vuelven sobre sí mismas hasta impedir toda identificación segura. Novela que no sólo pone en discusión su propia narrativa y niega la existencia misma de sus personajes, *El obsceno pájaro de la noche* pone en cuestión el lenguaje sobre todo, para poder poner en cuestión al autor. Si Cortázar quería efectuar una operación de crítica en la conciencia del lector, Donoso intenta efectuar la misma operación (pero en llaga viva) sobre el autor. Es decir: sobre sí mismo. Libro enciclopédico (como el de Lezama, al que lo une una cierta cualidad informe y a ratos delirante); libro confesional, *El obsceno pájaro de la noche* puede ser también leído como una gigantesca auto-

biografía: no de los hechos de la vida de Donoso, sino de sus pesadillas, de las angustias de la vigilia, de los sueños de la razón que (como descubrió Goya) engendran monstruos.

Hacia la nueva novela

Estas tres novelas marcan nítidamente el momento en que un grupo de narradores originariamente adherido al realismo, a pesar de toda su experimentación formal, buscan a través de estructuras narrativas y lingüísticas más libres alcanzar ese territorio que *Paradiso* a su manera, y *Rayuela* sobre todo, como incitación y ejemplo, habían marcado tan seductoramente. Pero no es en estos intentos logrados de renovación de tres narradores mayores donde se puede encontrar la verdadera nueva novela sino en la obra de quienes, al ir más allá de Lezama Lima y de Cortázar, hacen avanzar la narrativa hispanoamericana por el camino de la total experimentación del lenguaje. En los libros de escritores ya consagrados como Guimarães Rosa, Juan Rulfo, Guillermo Cabrera Infante y Manuel Puig, o en otros aún discutidos como Severo Sarduy, y hasta en la obra totalmente revolucionaria de Reynaldo Arenas, es donde se podrá encontrar esa nueva novela. A ella habrá que dedicar un capítulo por separado.

LOS NUEVOS NOVELISTAS

in some deep canyon a night owl started booming.

WILLIAM BEEBE

NADA más difícil que establecer un canon aceptable de los nuevos novelistas. A las presiones y arbitrariedades políticas que contaminan toda consideración seria de la nueva literatura latinoamericana, se une en este aspecto particular el problema del acceso a las obras mismas y a la crítica fundamental que permita situarlas en un contexto preciso. ¿Cuántas novelas esperan aún, en países de bibliografía pobre o errática (como muchos de América central, o de los centros menos privilegiados de América del Sur), al lector con suficiente imaginación para rescatarlas de la anónima masa que las rodea? ¿Cuántos escritores conocidos han logrado la crítica que no sólo los distinga sino que los sitúe en una corriente más general y reconocible? ¿Cuántos (incluso) de los más publicitados (pienso en Carlos Fuentes, en el mismo Cortázar, sin duda en Carpentier) han sido objeto realmente de un análisis que vaya más allá de la lectura linear y de la mera glosa? Estos, y otros problemas que ya he apuntado en anteriores capítulos, explican que el establecimiento de un canon aceptable de los nuevos novelistas sea aún tarea imposible. Lo más que se puede lograr a esta altura del problema es deslindar algunas líneas críticas básicas, ilustrarlas con algunos ejemplos relevantes, apuntar posibles caminos de lectura.

La novela del lenguaje

Conviene subrayar, ante todo, que muchos de los más nuevos y experimentales narradores de la nueva novela latinoamericana no sólo no son nuevos en sentido estricto (el caso más notable, en este aspecto es el de Macedonio Fernández) sino que tampoco son experimentales en realidad (García Márquez, por ejemplo, que es sobre todo un narrador tradicional). Por eso mismo, el criterio de la novedad debe basarse en un reconocimiento de cuál es la línea central de desarrollo de la nueva novela, lo que en inglés se llama la *main current*. Desde este punto de vista, y considerada la vasta experimentación que se ha efectuado en la novela europea y norteamericana, antes que en la nuestra y a partir de la primera guerra mundial, parece evidente que es en la línea de la novela del lenguaje donde se puede encontrar esa corriente central.

No es necesario remontarse más allá de la vanguardia narrativa, con el *Ulysses* de Joyce como pieza fundamental, para reconocer que ese libro (publicado a comienzos de 1922) inicia un nuevo estilo en la novela. El *Ulysses* no sólo altera la estructura externa de la narración, creando una narración sucesiva que a la vez que parodia (paralelísticamente) la *Odisea*, de Homero, construye un periplo alegórico en que el protagonista efectúa un doble descenso en el infierno de una ciudad (la visita al burdel) y en el misterio del sexo (el monólogo de Marion Bloom), para encontrar su identidad perdida de hijo en el reconocimiento del padre y el abrazo de la madre. No sólo crea el *Ulysses* esta estructura narrativa que duplica el modelo en su significación mítica, sino que crea también una estructura lingüística en que el mismo modelo aparece transpuesto en el código de un lenguaje que también efectúa el doble descenso y logra el doble reconocimiento. La parodia (aquí) no es del modelo homérico sino de ciertos monumentos literarios de la lengua inglesa.

La hazaña de Joyce habría de ser imitada en muchas lenguas. Con cierta lentitud, y a través de muchos ensayos felices (Borges, que realiza una reducción a escala del cuento de ese doble proceso) y de algunos simplemente monstruosos (el *Adán Buenosayres*, de Marechal), el *Ulysses* se va constituyendo en el modelo central invisible de la nueva narrativa latinoamericana. Desde este punto de vista, tanto *Rayuela*, de Cortázar, como *Paradiso*, de Lezama Lima, *Cambio de piel*, de Fuentes, como *Tres tristes tigres*, de Cabrera Infante, son libros joyceanos. Lo sean, o no, en la letra de sus narraciones, lo son en la cifra de sus códigos secretos. Es decir: todos ellos están de acuerdo en concebir la novela, a la vez, como una parodia y un mito, una estructura que tanto en sus *topoi* como en sus signos privados revela la unidad de un sistema completo de significaciones.

El lenguaje, pues, pasa a primer plano para definir el sistema de cada libro. No se trata ya, como se creyó en la época modernista, de la preeminencia del lenguaje como decoración, el lenguaje como adorno, el lenguaje como medio para un fin que le era (al fin y al cabo) ajeno. Aquí la decoración es inseparable de lo decorado, no hay sino adorno. De ahí que las habituales distinciones entre la superficie y la profundidad de una determinada escritura, la discusión de los significados como algo ajeno a la estructura verbal misma, toda la polémica sobre el "compromiso", adquieren una distinta significación. No hay otra profundidad que la de la superficie, no hay significados sino significaciones, no hay otro compromiso que el de la escritura misma.

Lo cual no quiere decir que el libro, inserto en una determinada circunstancia histórica o utilizado en una determinada coyuntura política, no sea susceptible de una lectura que pida y encuentre significados, que postule y reconozca compromisos. Eso es posible siempre que al efectuar esta operación se admita que se está extrapolando la obra para hacerla funcionar dentro de otro sistema, ajeno (por defini-

ción) al sistema literario a que la obra pertenece. Así, por ejemplo, podemos usar el Diccionario de la Real Academia Española, en cualquiera de sus beneméritas ediciones, para emparejar una mesa singularmente desequilibrada. Eso no quiere decir que la función principal del Diccionario sea ésa.

La novela del lenguaje establece, pues, una corriente central a partir de la cual es posible determinar un cierto canon de los nuevos novelistas. Desde este ángulo crítico, narradores muy importantes desde otros puntos de vista (como Graciliano Ramos, Carpentier, Sábato, Arguedas, García Márquez) tienen mucho menos validez que otros (como Lezama Lima, Cortázar, Cabrera Infante) en que la creación de un modelo lingüístico, completo y coherente en todas sus dimensiones, es más evidente. Establecida esta perspectiva inicial sólo cumple examinar la nueva novela a partir de ella.

Dos piedras miliares

Si la década del cuarenta es la que inicia, por tantos caminos distintos, el movimiento de la nueva novela latinoamericana, es evidente que ya en la década siguiente aparecen dos de los libros que más han influido sobre el curso posterior de esa misma novela. Se publican con un año de distancia, hacia la mitad de los años cincuenta, y constituyen mojones fundamentales de la nueva narrativa. Me refiero, es claro, a *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, de 1955, y *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, de 1956. Lo que es la novela de Rulfo para la nueva narrativa hispanoamericana, lo es (aunque tal vez más masivamente) la de Guimarães Rosa para la brasileña.

A esta altura de la bibliografía rulfiana, no es necesario abundar sobre este libro, su única y gran novela. Es evidente que la crítica ha reconocido ya su doble valor como documento de una cierta zona profunda de la realidad mexicana y como ex-

perimento narrativo de gran alcance. Lo que se ha visto menos, sobre todo al principio, es lo que ha destacado Octavio Paz en un luminoso comentario: su diseño mítico, su búsqueda de la raíz central de la soledad mexicana. Ese periplo exterior del principal relator por el infierno de Comala en busca de un padre perdido que se convierte, en otra dimensión de la historia, en la busca que hace el propio Pedro Páramo de su identidad asaltada, y de la identidad de México mismo; ahí está la raíz mítica de ese libro alucinante. Pero ya en Rulfo, como en los mayores novelistas que lo siguen, la estructura mítica de la búsqueda y la estructura narrativa en que se cuenta esa búsqueda son una cosa sola. A nivel de lenguaje (ese diálogo de muertos que reviven una realidad muerta y embalsamada por la incomunicación en la vida misma de sus protagonistas), el conflicto central del libro ya está explicitado. La separación, que solía efectuar la crítica entonces, entre la forma y el fondo es imposible. Para leer a Rulfo, para descodificarlo, hay que empezar por resolver el enigma que plantea su propia estructura lingüística.

El caso de Guimarães Rosa es aún más espléndido. Porque en tanto que Rulfo comprime, con magistral economía, el destino de Pedro Páramo en una estructura relativamente breve aunque complejísima, Guimarães Rosa dilata sobre la trama de un inmenso monólogo la narración de un destino también alegórico. Si Rulfo usa el diálogo de muertos, con sus trenos paralelos, con sus evocaciones incanjeables, con sus secretas alegorías, para subrayar la final incomunicación en que están encerrados sus protagonistas, Guimarães Rosa usa y abusa del monólogo del protagonista ante un oyente no identificado para dibujar esa misma incomunicación final.

Más joyceano que faulkneriano (el autor norteamericano es una reconocida influencia en Rulfo), Guimarães Rosa sitúa el primer nivel de acceso a su novela en términos aún mucho más onerosos que los

de Rulfo. Porque en el narrador mexicano todo es transparente al nivel de la lengua, salvo la estructura interior de esa fábrica verbal que él ofrece. En Rosa, por el contrario, la línea narrativa es simple y puede ser contada en poquísimas palabras, pero el nivel inmediato del lenguaje es opaco, casi inaccesible, incluso para los brasileños mismos. Porque Guimarães Rosa ha seguido aquí más al Joyce de *Finnegans Wake* que al de *Ulysses*. El protagonista, Riobaldo, aprovecha las idiosincrasias del monólogo oral, su falta de ilación gramatical, sus idiotismos y barbarismos sintácticos, para verter en una lengua que es, por otra parte, fuertemente regional, ese hilo interminable de evocación de su adolescencia y primera juventud, la búsqueda de su identidad a través de la búsqueda de un padre y de un amor que no puede aceptarse porque aparece condenado por las convenciones.

Un tema muy de Rulfo, es claro, porque es uno de los grandes *topoi* de toda literatura. Pero un tema que Guimarães Rosa desarrolla en una dimensión más explícitamente religiosa que la de Rulfo. El centro del conflicto moral del protagonista aparece alegorizado por una tentación diabólica y por el encuentro de una voz que seduce al protagonista en el desierto. Esa seducción y la otra tentación que significa el amor que despierta Diadorim, uno de sus compañeros de armas, habrán de permitir a Guimarães Rosa la mínima dimensión anecdótica que la novela requiere. Pero en él, como en Rulfo, no es la peripecia lo que centra o concentra el interés sino el diseño mítico que esa peripecia encubre. Otra vez, la estructura lingüística que dibuja el modelo, esa búsqueda de un nuevo lenguaje para la novela brasileña, y la estructura mítica que explicita la otra búsqueda, no hacen sino conformarse estrechamente la una a la otra como el haz y el envés de un guante.

A partir de Rulfo, la nueva novela hispanoamericana se abrirá en abanico: una corriente habrá de

seguir la exploración de esas realidades nacionales, ahondando más en las circunstancias (línea de Fuentes, de García Márquez, de Vargas Llosa, en sus primeras novelas); otra línea, habrá de aprovechar no sólo la experiencia de Rulfo sino la anterior de Asturias y de Borges, para buscar en el nivel mítico (Cortázar, el Donoso de *El obsceno pájaro de la noche*, el último Fuentes, el García Márquez de *Cien años de soledad*, el Vargas Llosa de *Conversación en La Catedral*). Pero será una tercera línea, que hasta cierto punto aproveche ambas, pero para poner el acento en esa corriente central del lenguaje, la que continúe, amplíe y hasta cierto punto supere la experimentación realizada ya en *Pedro Páramo*. Esa es la línea a esclarecer ahora.

Una última observación antes de pasar adelante. En las letras brasileñas no se ha producido, después de la aparición de *Grande Sertão: Veredas*, un movimiento comparable al de la nueva novela hispanoamericana. No quiere decir esto que no haya nuevos narradores, y algunos muy distinguidos, como Clarice Lispector, Adonias Filho, Nélida Piñon y Dalton Trevisan, para citar sólo algunos. Pero la obra realizada por ellos aparece como disminuida por la audacia y grandeza de la de Guimarães Rosa. Hay libros fundamentales, como *A Paixão segundo G.H.* (1964), de Clarice Lispector, en que se explora con gran rigor estilístico un caso extremo de paranoia, y en que la misma árida intensidad del lenguaje convierte la obra en un modelo cabal de la nueva novela. Está la última novela de Nélida Piñon, *A casa da paixão* (1972), en que también la intensidad y exasperación del lenguaje permite el acceso a zonas muy secretas del mito. Pero aun en esos dos ejemplos sobresalientes, la nueva narrativa brasileña posterior a Guimarães Rosa se manifiesta más tímida, menos aventurera y descubridora que la hispanoamericana posterior a Rulfo. De ésta nos ocuparemos ahora.

Las mutaciones del pop

Esa corriente central de la novela del lenguaje encuentra su expresión más experimental en la obra de tres narradores cubanos (Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Reynaldo Arenas) y un cuarto, argentino (Manuel Puig). Que Cuba tenga tal preeminencia en la actual narrativa hispanoamericana puede explicarse no sólo por el *boom* creado desde la isla por la política cultural del Gobierno, sobre todo en los primeros años de la revolución (como ya se indicó en el primer capítulo), sino también porque en la tradición más viva de las letras cubanas se encuentra la obra de Lezama Lima, que, desde su barroca poesía y prosa, o desde sus revistas (sobre todo, *Orígenes*), situó la búsqueda de una expresión americana al nivel más experimental del mito y del lenguaje. Pero hay que tener en cuenta, asimismo, la influencia de toda una cultura contemporánea de origen *pop*, que en Cuba (antes que en otros países de América Latina y simultáneamente con Inglaterra, Italia y Francia) había empezado a producir curiosas y originales mutaciones. La vecindad de los Estados Unidos, la ocupación imperialista de la isla, que son aspectos que desde un punto de vista político es muy legítimo lamentar, se convierten paradójicamente desde un punto de vista cultural en elementos de provocación y estímulo. Que esto sucede no sólo a nivel literario es evidente por el hecho de que Fidel Castro es tal vez el único gobernante latinoamericano que ha sido colonizado no sólo por la Coca-Cola sino también por el inescrutable *baseball*. Pero *passons*.

La cultura *pop* que nace en los Estados Unidos en los cincuenta y se desarrolla vertiginosamente en ambos lados del Atlántico a partir de los años sesenta (no sólo los Rolling Stones son *pop*, también lo es el aburrido pero archi-revolucionario ciudadano suizo Jean-Luc Godard), es una realidad para la cultura cubana mucho antes que para la latinoameri-

cana general. En América Latina (con la excepción tal vez de México en ciertos niveles de su cultura), lo *pop* llega de la mano de los ingleses, italianos o franceses. Colonizados por Europa hasta en nuestras manifestaciones de mayor agresividad independentista, descubrimos lo *pop* en la *nouvelle vague* o en los cinematografistas italianos de la generación inmediata a la de Fellini y Antonioni. Serán los Beatles, y no el Elvis Presley de los años cincuenta, los que nos revelen los misterios del *rock*. Aprenderemos a adorar a Samuel Fuller y a jurar por Budd Boetticher a partir de las retrospectivas de los cine-clubes europeos. En Cuba no. En Cuba la saturación de la cultura *pop* norteamericana de los años cincuenta es tan grande que apenas estalla la Revolución dos narradores están más que maduros para traducir al cubano esa cultura. El primero (no sólo cronológicamente) es Guillermo Cabrera Infante.

El día que se pueda estudiar su ya considerable obra narrativa y crítica sin los terrores que ha instaurado la inquisición política se podrá descubrir algo que es ya obvio para sus mejores lectores de hoy: que *Tres tristes tigres* no es sino la tercera versión de un libro que Cabrera Infante había empezado a escribir en 1950 y tantos, y al que llegó a través de las etapas intermedias de un libro de cuentos (*Así en la paz como en la guerra*, 1960), y una colección de críticas de cine (*Un oficio del siglo XX*, 1963). En el primer libro, los cuentos y las viñetas (estas últimas de la Cuba anti-batistiana) componen una secuencia similar, aunque más geométrica, a la de las distintas series anecdóticas de *TTT*; las crónicas de cine aparecen atribuidas al seudónimo escritor "G. Caín" y contienen una biografía por su amigo, Guillermo Cabrera Infante, lo que recuerda la relación de Bustrófedon con el texto y los personajes de *TTT*. En ambos libros se expresa ya esa cultura *pop* que, en la década del sesenta, daría nacimiento a la contra-cultura de los *hippies*. La misma pasión por el cine comercial norteamericano y la música po-

pular, la misma valoración irónica y con humor corrosivo de la cultura oficial de este siglo, el lenguaje telegráfico de los subtítulos de películas y de tiras cómicas alternando con la poesía y la prosa de las antologías, y, sobre todo, la misma mezcla deliberadamente bastarda del español cubano con el inglés hablado: ese *Spanglish* que los puristas rechazan con el mismo fervor degaullista con que Etiemble denunciaba el *Franglais* pero que en la vida del habla popular es una de las realidades de este siglo.

Del laboratorio que constituyen estos dos libros sale la visión y el lenguaje de *Tres tristes tigres*, libro hondamente vivido por el autor y sus personajes, y libro en que el lenguaje se sitúa en el centro afectivo mismo de su concepción y creación. Ya he indicado en el Capítulo III lo que tiene el libro de traducción: es decir, de traslado textual y de circulación intertextual. Ahora sólo quiero subrayar que este concepto de traducción es también válido para su visión *pop*. Porque si algo caracteriza la visión *pop* del mundo es precisamente el concepto de traducción. El artista *pop* traslada a su obra la materia bruta de hoy día, el lenguaje de la tribu, efectuando una traducción que permite (como en un palimpsesto) reconocer debajo del texto dado, el subtexto, o el intertexto, de la lengua original. Libro centrado en ese concepto de traducción, estructurado libremente en torno a un *collage* de voces habaneras, *Tres tristes tigres* es una obra abierta, en el sentido que Umberto Eco da a la expresión. Esto la sitúa no sólo en la tradición del *Ulysses* sino en la más remota del *Satiricón*, uno de los modelos de Cabrera Infante. Como esta obra de Petronio, *TTT* se propone recoger la luz de una sociedad a punto de extinguirse y lo hace por medio de una colección de fragmentos cuya secreta unidad está en las entrelíneas del texto. Su lectura sigue despistando a los mejores lectores, como lo prueba una reseña de John Updike en *The New Yorker* (enero 29, 1972). Que hasta un colega se pueda equi-

vocar tanto no sólo en cuanto al valor del libro sino, sobre todo, en cuanto al mismo texto, confunda personajes, no descubra la trama secreta, etc., etc., es buena prueba de que la estructura lingüística que ha creado Cabrera Infante no funciona solamente al nivel literal de sus juegos de palabras, palíndromos, parodias y otras amenidades criptográficas.

Del travesti al tantrismo

Otro aspecto central de la cultura *pop* aparece reflejado en la obra de Severo Sarduy. Con tres novelas publicadas hasta la fecha (*Gestos*, 1962; *De donde son los cantantes*, 1967; *Cobra*, 1972), Sarduy ha buscado y conseguido una síntesis de culturas que de alguna manera refleja la experiencia cubana y su propia experiencia privada. Si en un primer nivel su obra parece referirse algo obsesivamente a la más reciente cultura estructuralista (Sarduy vive en Francia desde 1960; como Cortázar, es también ciudadano francés); si su vinculación con François Wahl, Roland Barthes y el grupo de la revista *Tel Quel* es muy conocida, las raíces del escritor Sarduy están en la renovación poética efectuada por Lezama Lima en su propia obra y en la revista *Orígenes*. Sobre esa poética del barroco (que *De donde son los cantantes* ilustra con el largo periplo lingüístico de la tercera parte), Sarduy insta una inquisición de las fuentes de la cultura cubana actual, que él metaforiza en el encuentro del aporte chino con el negro y, sobre todo, el hispánico. Ya en *Cobra*, sin embargo, la visión se internacionaliza y al hacerlo se convierte en *pop*. La mezcla de William Burroughs, el *Drugstore* de Saint-Germain-des-Près, el travestismo de Place Pigalle y el budismo tántrico (cortesía de Octavio Paz), que se logra en dicha deslumbrante novela aparece bajo el signo del arte *pop*. La concepción lingüística, el rigor del código, la precisión de los signos, vienen (naturalmente) del estructuralismo pero la mezcla y yuxtaposición de ele-

mentos, el sincretismo de culturas, el humor, son *pop*. La parodia de un estilo que ya es parodia (Lichtenstein transcribiendo a otro código el lenguaje de los *comics*, o *fumetti*, que son a su vez transcripciones de otro código: el primer plano cinematográfico); la desacralización por el disparate de unas teorías que los críticos franceses han llevado al ridículo de la solemnidad; el humor surrealista y a la vez popular con que Sarduy la emprende contra siglos de Louvre y Sorbonne y Collège de France, son otros tantos elementos que vinculan su gozosa y desesperada empresa a la que está realizando (por otros caminos) Cabrera Infante.

Es cierto que la iconografía y el sistema de referencias de Cabrera Infante es más accesible: la cultura *pop* del cine constituye una suerte de *lingua franca*, de *koiné* de este siglo, que todos (mal o bien) tartamudeamos. El lenguaje narrativo de Sarduy tiene claves más escondidas. Se explica, por lo tanto, que su obra siga siendo aún secreta, aunque creo que *Cobra* habrá de resultar más explícita. Aun así, Sarduy está escribiendo para lectores del futuro y es muy probable que su obra siga siendo soslayada por quienes todavía creen que la literatura debe seguir llamando al pan pan, y al vino vino, como si ese benemérito refrán (como si el lenguaje entero) no fuera, inevitablemente, también metafórico. Los ensayos de Sarduy, por otra parte, recogidos en *Escrito sobre un cuerpo* (1969), son casi los únicos que se han ocupado seriamente en nuestra lengua de aplicar el estructuralismo a la meditación crítica de nuestra literatura. (La otra excepción decisiva es, ya se sabe, Octavio Paz). El día que los críticos de Sarduy estén tan preparados como el autor para discutir los principios en que se basa su obra, será más fácil reconocer lo que es ya evidente para algunos: en él se encuentra uno de los puntos de partida para una novísima narrativa.

Una empresa similar a la de Sarduy, aunque realizada sin el rigor poético de éste, es la que ha in-

tentado Reynaldo Arenas. En un par de novelas (*Celestino antes del alba*, 1966; *El mundo alucinante*, 1969), Arenas ha evolucionado del caótico monólogo interior a la Faulkner de la primera obra a una estructura mucho más compleja y experimental de la segunda. Basada en las *Memorias* de Fray Servando Teresa de Mier, esta novela cuenta no la verdadera vida del revolucionario sacerdote mexicano del siglo XIX, sus aventuras y prisiones, sino su vida imaginaria. En la línea que había inaugurado Marcel Schwob con sus *Vies imaginaires* (1896) y que también ilustran Virginia Woolf con su *Orlando* (1928) y Borges con sus biografías de *Historia universal de la infamia* (1935), Reynaldo Arenas se mueve en las distintas dimensiones de la vida de Fray Servando, cita sus palabras, inventa monólogos y aventuras eróticas (que las *Memorias* originales habían pudorosamente soslayado), y termina construyendo una estructura verbal de indudable virtuosismo. El texto de las *Memorias* es como una de las capas de una excavación arqueológica que Arenas va revelando para alcanzar (en el centro del libro y en una escena alegórica alusiva del *topoi* del descenso del héroe a las regiones infernales) esa última napa en que el complejo y polémico Fray Servando termina por revelarse. Pero no sólo el texto de las *Memorias* aparece jugado contra el texto de Arenas. Este mismo se desdobra y ofrece distintas versiones, muchas veces del mismo episodio, saltando del punto de vista de una tercera persona, a la segunda o primera, para refractar en el prisma del lenguaje la experiencia alucinante de Fray Servando. Libro también cómico y paródico (como los de Cabrera Infante y Sarduy), *El mundo alucinante* no ha sido publicado aún en Cuba, a lo que parece. No tanto, creo, por el carácter explosivo de su mensaje de libertad individual como por el subrayado de sus escenas eróticas, que no eluden la franca presentación del homosexualismo, así como su parodia de alguno de los ídolos del Establecimiento. (Hay una burla del

estilo nominativo de Carpentier que recuerda la más explícita y letal parodia de Cabrera Infante en *Tres tristes tigres*).

Rescate del folletín

En Cabrera Infante, en Sarduy y en Arenas se ve una forma de la parodia ocupar, por medio de la experimentación lingüística y la aplicación de los signos de la cultura *pop*, el centro de la nueva narrativa. En otros países se han intentado experimentos similares. Así, en México, gente como Gustavo Sainz y José Agustín han tocado también algunas zonas de lo *pop*: el mundillo de los adolescentes de Ciudad de México en el primero (sobre todo en la sorprendente *Gazapo*, 1965), con toda la parafernalia de una cultura *pop* que ellos manejan algo literalmente; el mundo más provinciano que refleja Agustín en *De perfil* (1968) y en sus cuentos, pero que también rescata por el humor la iconografía del arte *pop*. Pero es sobre todo en la Argentina donde, a la zaga de Manuel Puig, han aparecido algunas exploraciones válidas de esa contracultura hispanoamericana.

La obra de Puig, la obra visible, consiste por ahora en dos novelas (*La traición de Rita Hayworth*, 1968; *Boquitas pintadas*, 1969) y una tercera, aún sin título e inconclusa, de la que se sabe que sigue la fórmula del relato policial. Las dos primeras constituyen una parodia, implícita la primera, explícita la segunda, de los recursos del folletín. Por folletín, Puig entiende no sólo la estructura serial de las obras literarias del siglo XIX sino sus formas actuales: la serial radiofónica o televisiva, la película sentimental, los *fumetti*, y (también y sobre todo) esa otra literatura serial que está encerrada en las letras de tango y de bolero. Con esa materia prima del *pop art* compone Puig unas estructuras lingüísticas que descansan principalmente en el habla de los personajes, presentada directamente por el autor y casi sin acotaciones. (Hay más acotaciones del autor en

Boquitas, pero están limitadas por un ascetismo de lenguaje; en *La traición* sólo la ordenación de los capítulos y sus títulos informativos revelan la mano del autor).

Con esa materia bastarda, paródica ya en los originales que él parodia, compone Puig unas novelas en que se rescata para la literatura un género despreciado y se introduce en la visión del lector especializado toda una dimensión del mundo hispanoamericano que había estado confinada al infierno de la subliteratura o que sólo había sido objeto de atención irónica por parte de los escritores cultos. Si se compara, por ejemplo, lo que hacen Borges y Bioy, lo que hace Marechal o lo que hace Cortázar (sobre todo en *Los premios*), con lo que hace Puig se advierte precisamente ese nivel de ironía que falta por completo en este último. Aunque como escritor Puig es capaz de juzgar a sus personajes, como parodista él se sitúa al mismo nivel y metamorfosea su escritura para seguir la línea de sus originales. El resultado es una parodia doblemente eficaz porque no desrealiza la materia que trata por el distanciamiento irónico sino que la capta en su centro mismo por la simpatía. Hasta cierto punto, y con otro estilo, Puig está llevando hasta sus últimas consecuencias una aproximación a ciertas zonas de la realidad lingüística argentina que había intentado antes, pero con menos fortuna, Roberto Arlt en una serie de novelas mal escritas, agrias, feroces. La integración realizada por Puig es notable. Por primera vez se siente hablar a una mayoría que sólo había encontrado expresión limitada en las películas más comerciales del cine argentino, en ciertas audiciones de radio, en la quejumbrosa letra del tango. Pero no se crea que esas estructuras narrativas algo ingenuas que presenta Puig son apenas obra de primitivo.

Para entender hasta qué punto lo que él hace es único, bastará examinar dos de las imitaciones más recientes que han suscitado sus novelas. Una,

La ciudad de los sueños (1971), es obra de Juan José Hernández, fino poeta y cuentista argentino. Allí se sigue la carrera de una muchacha de provincias que va a la capital, la ciudad de sus sueños, y que consigue triunfar en un ambiente sofisticado para descubrir que su triunfo es ilusorio. Tema de novela rosa, transcripción pesimista de lo que hace victoriosamente cada semana Corín Tellado, esta novela busca mover los mismos resortes de las de Puig. Pero le falta esa ferocidad que yace debajo de la frustración de tanto sueño y que Puig no deja de registrar en sus originales. Elegante donde debió haber sido simplemente cursi, sentimental donde debió ser implacable, la novela sólo revela las virtudes del modelo. Desde otro ángulo, *La perinola* (1971), de Mario Sexer, también usa los mismos recursos narrativos de Puig para mostrar la atmósfera confinada, oprimente, de una ciudad argentina de provincias. Pero aunque Sexer tiene un sentido bastante robusto del humor adolescente, le faltan las otras dimensiones de esa realidad cursi y frustrada. Sus parodias de la cursilería son frías; no tienen ese temblor que siempre roza la trama lingüística en las obras de Puig.

Plus ça change

Con los imitadores de Puig llegamos a una etapa verdaderamente epigonal de la nueva novela. El caso de estos dos escritores no es único. Ya Cortázar había "liberado" (en el sentido en que hablaba Fuentes) a más de un escritor y había suscitado las muy interesantes variaciones de Néstor Sánchez en *Nosotros dos* (1966), *Siberia Blues* (1967), *El amor, los orsinis y la muerte* (1969). En estas obras no sólo la enseñanza lingüística de Cortázar sino el sistema serial de la nueva novela francesa y de la *nouvelle vague* cinematográfica eran empleados para lograr efectos que casi pulverizan la materia narrativa. Pero Sánchez parece haberse internado, sobre

todo en el último libro, en un territorio de acceso aún más difícil que el de Sarduy. En cuanto a *Cien años de soledad*, ha desatado en Colombia y fuera de ella una serie de novelas que vuelven al pasado novelesco de América (como *Los cortejos del diablo*, 1970, de Germán Espinosa), o que aplican a la cruda realidad de nuestros países algo del aliento épico-mítico del libro de García Márquez. También son tributarios del gran narrador colombiano, libros como *Sagrado*, 1969, de Tomás Eloy Martínez, por un lado, o como *Redoble por Rancas*, 1970, de Manuel Scorza, por otro. Si el primero utiliza sólo el enorme repositorio de fábulas y supersticiones de su nativa Tucumán para dar, en varios planos de realidad, una visión épica de un famoso curandero argentino; el segundo aprovecha la libertad narrativa que había instaurado García Márquez para contar otro episodio (también real) de la lucha por la libertad en el Perú. De los epígonos de *Cien años de soledad*, tal vez uno de los más interesantes sea *País portátil*, 1968, de Adriano González León, que utiliza la visión del novelista colombiano para reconstruir en parte las raíces de un mundo venezolano actual, dividido por la lucha guerrillera. El mundo urbano del protagonista (referido sobre todo en un monólogo interior) contrasta con el mundo alucinante de sus orígenes rurales. Hasta qué punto García Márquez ha introducido una nueva nota en las letras hispanoamericanas se puede advertir por su influencia sobre un narrador maduro y ya establecido como Miguel Otero Silva, que en *Cuando quiero llorar no lloro*, 1971, encuentra su verdadera vena de narrador oral y se libera del realismo algo didáctico de sus últimas obras al seguir una de las rutas esbozadas por *Cien años de soledad*. Paradójicamente, esa ruta devuelve a Otero a su propia realidad narrativa, la que había tratado tan poéticamente en *Casas muertas* (1967).

Enumerar todos estos libros que, de una manera, reflejan la influencia de la novela sería

401
1902
105

cosa de nunca acabar. Habría que señalar, por ejemplo, *Un mundo para Julius*, 1970, de Alfredo Bryce Echenique, que arranca de su compatriota Mario Vargas Llosa, y sobre todo de *Los cachorros* 1966, para detallar con exasperante morosidad y abuso de trivialidades, esa alta burguesía hispanoamericana que ya había definido para siempre José Donoso en sus primeras novelas. También habría que hablar de *José Trigo* (1967), de Fernando del Paso, en que la abrumadora empresa de crear una suma lingüística total del México de hoy termina por hundir el libro en la trivialidad, a pesar de que algunos episodios (la guerra de los cristeros, la lucha sindical en los ferrocarriles) tienen grandes momentos. Habría que hablar de Roa Bastos y de Carlos Droguett, de Salvador Garmendia y de Norberto Fuentes, de René Márquez y de Salvador Elizondo. Habría que.

Sólo entonces

Es posible, aunque no completamente seguro, que el *boom* haya muerto y que sus últimos ecos han dejado de sonar. También es casi seguro que la nueva novela latinoamericana y (sobre todo) que la nueva literatura latinoamericana no sólo esté viva sino que goza de muy buena salud. Lo que ahora se necesita es aprovechar el relativo silencio publicitario para escuchar mejor cada vez. Encerrarse a leer y releer, volver a mirar lo visto, tomar distancia, hacer balance. Es decir: ocuparse de lo que importa. Sólo así el estrépito y el furor del *boom* habrá dejado algo más que una sensación de vacío. Sólo así se podrá rescatar a las letras de todo un continente de las irresponsables manos de la propaganda, sea ésta comercial, confesional o (como se quiere ahora) "ideológica". A empezar, pues.

BIBLIOGRAFIA

Se ha escrito mucho (tal vez demasiado) sobre la nueva novela latinoamericana. Pero poco de lo que se ha escrito tiene valor crítico. En esta bibliografía recojo solamente trabajos que han aparecido en libro o han sido recopilados en revistas de cierta especialización. La selección constituye apenas una introducción al tema. He ordenado los trabajos en tres series, según se ocupen del tema en general, o estudien en particular un autor, ya sea en obras críticas colectivas o individuales. Dentro de cada sección los trabajos están ordenados cronológicamente para que se pueda apreciar mejor la continuidad de la preocupación crítica sobre el tema, y el crecimiento notable de estudios en los últimos años.

E. R. M.

I. ESTUDIOS GENERALES

Emir Rodríguez Monegal: *El juicio de los parricidas*. La nueva generación argentina y sus maestros. Buenos Aires, Deucalión, 1956.

Estudia la obra narrativa de Jorge Luis Borges y Eduardo Mallea.

Emir Rodríguez Monegal: *Narradores de esta América*. Montevideo, Alfa, 1961. Segunda edición en dos tomos: I, Montevideo, Alfa, 1969; II, Montevideo, Alfa, 1972.

Recoge ensayos sobre la nueva y la vieja novela latinoamericana publicados en distintas revistas desde

1949. La segunda edición duplica el número de trabajos.

Juan Loveluck (compilador): *La novela hispanoamericana*. Santiago, Editorial Universitaria, 1963. Hay tercera edición, de 1969.

Recopila trabajos de distintos estudiosos; la última edición es muy superior.

Luis Harss y Bárbara Dohlmann: *Los nuestros*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1966. Hay segunda edición que incluye un "Epílogo, con retracciones".

Entrevistas con diez destacados narradores en que también se presenta sintética y críticamente la obra respectiva. Arbitraria y con notorios errores de información, pero brillante. El "Epílogo" muestra un notable cambio de opiniones.

Emir Rodríguez Monegal: *El arte de narrar*. Diálogos. Caracas, Monte Avila, 1968.

Contiene doce entrevistas con narradores actuales, nueve de los cuales son hispanoamericanos.

La novela iberoamericana contemporánea. Caracas, Ediciones de OBE, Universidad Central de Venezuela, 1968. Memoria del XIII Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana (1967).

Contiene algunos trabajos interesantes.

Jorge Lafforgue (compilador): *Nueva novela latinoamericana*, I, Buenos Aires, Paidós, 1969; II, 1972.

Interesante compilación, malograda por la falta de rigor en la selección de autores y críticos.

Julio Ortega: *La contemplación y la fiesta*. Caracas, Monte Avila, 1969.

Colección de trabajos sobre la nueva novela y sus autores más experimentales. Algunos artículos son de primer orden.

Carlos Fuentes: *La nueva novela hispanoamericana*. México, Joaquín Mortiz, 1969.

Recopilación de trabajos; algunos son brillantes e iluminan inesperadamente el tema. Otros son dema-

siado breves o están sólo a medio desarrollar. Incluye un estudio de *Señas de identidad*, del escritor español Juan Goytisolo, al que se considera con razón vinculado directamente a la nueva novela hispanoamericana.

Panorama de la actual literatura latinoamericana. La Habana, Centro de Investigaciones Literarias (Casa de las Américas), 1969.

Recopilación de conferencias dictadas en Casa sobre las distintas literaturas nacionales. Algunas son interesantes.

Suzanne Jill Levine: *Latin America. Fiction and Poetry in Translation.* New York, Center for Inter-American Relations Inc., 1970.

Bibliografía de las obras traducidas al inglés y publicadas en Estados Unidos.

Ivar Ivásk (compilador): *Books Abroad: The Latin American Novel Today.* Volume 44, number 1, Winter 1970. Oklahoma, The University of Oklahoma. Contiene ocho trabajos, dos panorámicos, ocho sobre autores particulares.

Actual narrativa latinoamericana. La Habana, Centro de Investigaciones Literarias (Casa de las Américas), 1970.

A pesar del título, no se ocupa de la narrativa brasileña. Recoge discusiones que ocurrieron en Casa.

Helmy F. Giacomán (director): *Nueva narrativa hispanoamericana.* Volumen I, núm. 1, Enero 1971. Garden City, N. J., Adelphi University.

Primer número de una revista enteramente dedicada a recopilar, sin mayor selección, trabajos sobre la nueva narrativa. Algunos son originales. Han aparecido ya varios números.

Revista de la Universidad de México. La novela latinoamericana. México, febrero 1971.

Contiene cinco trabajos, tres de ellos panorámicos.

III Congreso Latinoamericano de Escritores. Caracas, Ediciones del Congreso de la República, 1971.

Contiene la Memoria del Congreso. Algunos trabajos versan sobre la nueva novela.

Angel Flores y Raúl Silva Cáceres (compiladores): *La novela hispanoamericana actual*. New York, Las Américas Publishing Company, 1971.

Contiene estudios sobre algunos narradores contemporáneos. El "actual" del título es excesivo.

Emir Rodríguez Monegal (compilador): *La última década*. Número especial de la *Revista Iberoamericana*, vol. XXXVII, núms. 76-77, julio-diciembre, 1971. Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

Hay varios estudios panorámicos e individuales sobre la nueva narrativa. Contiene también entrevistas con algunos narradores.

Fernando Tola de Habich y Patricia Grieve (compiladores): *Los españoles y el boom*. Cómo y qué piensan de los novelistas hispanoamericanos. Caracas, Tiempo Nuevo, 1972.

Curiosas pero predecibles reacciones.

II. ESTUDIOS PARTICULARES

(A) COLECTIVOS

□ *Miguel Angel Asturias:*

Alfredo A. Roggiano (compilador): *Revista Iberoamericana*, vol. XXXIII, núm. 67, enero-abril, 1969, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

Número íntegramente dedicado a Miguel Angel Asturias.

□ *Jorge Luis Borges:*

Ciudad, núms. 2-3, segundo y tercer trimestre, 1955. Buenos Aires.

Contiene seis trabajos sobre Borges.

L'Herne, Paris, marzo 1964.

Contiene sesenta y seis colaboraciones sobre Borges y una antología de sus textos.

□ *Alejo Carpentier:*

Helmy F. Giacomán (compilador): *Homenaje a Alejo Carpentier*. New York, Las Américas Publishing Inc., 1970.

Recopilación de trabajos sobre el narrador cubano. Primer volumen de una serie mal titulada.

Klaus Müller-Bergh (compilador): *Asedios a Alejo Carpentier*. Santiago, Editorial Universitaria, 1972.

Compilación de trabajos presentados en un Simposio dedicado al novelista en la Yale University, 1971, completada con textos de otro origen.

□ *Julio Cortázar:*

Sara Vinocur de Tirri y Carlos Tirri (compiladores): *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*. Buenos Aires, Carlos Pérez editor, 1968.

Recopilación de trabajos ya publicados en otros lugares.

□ *Carlos Fuentes:*

Helmy F. Giacomán (compilador): *Homenaje a Carlos Fuentes*. New York, Las Américas Publishing Company, 1971.

Recopilación de trabajos.

□ *Gabriel García Márquez:*

Pedro Simón Martínez (compilador): *Recopilación de textos sobre Gabriel García Márquez*. La Habana,

Centro de Investigaciones Literarias (Casa de las Américas), 1969.

La selección está naturalmente orientada ideológicamente y excluye ciertos ensayos importantes.

Pedro Lastra (compilador): *Nueve asedios a García Márquez*. Santiago, Editorial Universitaria, 1969.

Duplica algo innecesariamente la selección anterior, que es mucho más copiosa.

Ronald Christ (compilador): *Supplement on Gabriel García Márquez's One Hundred Years of Solitude*, in Review 70. New York, Center for Inter-American Relations Inc., 1971.

Recoge trabajos publicados en varias lenguas y los presenta en traducción o en el original inglés.

□ *José Lezama Lima:*

Pedro Simón (compilador): *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*. La Habana, Centro de Investigaciones Literarias (Casa de las Américas), 1970. Con las mismas omisiones que el volumen del Centro sobre García Márquez.

□ *Juan Carlos Onetti:*

Reinaldo García Ramos (compilador): *Recopilación de textos sobre Juan Carlos Onetti*. La Habana, Centro de Investigaciones Literarias (Casa de las Américas), 1969.

Una excepción en los volúmenes de esta serie ya que no practica discriminaciones ideológicas.

□ *Juan Rulfo:*

Antonio Benítez Rojo (compilador): *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*. La Habana, Centro de Investigaciones Literarias (Casa de las Américas), 1969.

□ *João Guimarães Rosa:*

En memoria de João Guimarães Rosa. Río de Janeiro, José Olympio, 1968.

Recopilación a cargo de la editorial brasileña que publica la obra de Rosa.

□ *Mario Vargas Llosa:*

Pedro Lastra (compilador): *Asedios a Vargas Llosa.* Santiago, Editorial Universitaria, 1972.

Recopilación de trabajos ya publicados en otros lados.

III. ESTUDIOS PARTICULARES

(B) INDIVIDUALES

□ *Jorge Luis Borges:*

Ana María Barrenechea: *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges.* México, El Colegio de México, 1957. Hay segunda edición corregida: Buenos Aires, Paidós, 1967.

Excelente estudio.

Jaime Alazraki: *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges.* Temas, Estilo. Madrid, Editorial Gredos, 1968.

Limitado análisis estilístico y temático.

Ibarra: *Borgès et Borgès,* Paris, L'Herne, 1969.

Diálogo con uno de los más antiguos conocedores de Borges. Estimulante, arbitrario, polémico.

Ronald Christ: *The Narrow Act. Borges' Art of Allusion.* New York, New York University Press, 1969.

Excelente estudio sobre la técnica de la alusión en Borges.

Emir Rodríguez Monegal: *Borgès par lui-même.* Paris, Editions du Seuil, 1970.

Introducción a la obra de Borges, con antología de textos poco conocidos y copiosa iconografía.

Guillermo Sucre: *Jorge Luis Borges*. Paris, Editions Seghers, 1971.

Ampliación de un libro de 1967, sobre *Borges el poeta*, que abarca ahora también la obra narrativa. Con iconografía.

□ *Adolfo Bioy Casares:*

Ofelia Kovacci: *Adolfo Bioy Casares*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas (Ministerio de Educación y Justicia), 1963.

Un estudio crítico, con antología e iconografía.

□ *Julio Cortázar:*

Néstor Canclini: *Cortázar*. Una antropología poética. Buenos Aires, Nova, 1968.

Prematuro esfuerzo de interpretación desde un ángulo que distrae la atención sobre los verdaderos valores del narrador argentino.

Graciela de Sola: *Julio Cortázar y el hombre nuevo*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1968.

Piadosa interpretación literal.

Alfred MacAdam: *El individuo y el otro*. Crítica a los cuentos de Cortázar. Buenos Aires, La Librería, 1971.

Interesante aplicación del método del formalista ruso V. Propp.

□ *Macedonio Fernández:*

Jorge Luis Borges: *Macedonio Fernández*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas (Ministerio de Educación y Justicia), 1961.

Un brillante estudio crítico, con antología e iconografía.

□ *Gabriel García Márquez:*

Mario Vargas Llosa: *García Márquez. Historia de un deicidio*. Barcelona, Barral editor, 1971.

Minucioso estudio de toda la obra de García Márquez. La tesis del deicidio es discutible, sin embargo.

Josefina Ludmer: *Cien años de soledad: Una interpretación*. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972.

Una lectura psicoanalítica y estructural.

Suzanne Jill Levine: *El espejo hablado*. Estudio de *Cien años de soledad*. Caracas, Monte Avila, 1972.

Examen de la tradición literaria y las fuentes de la novela.

□ *Juan Carlos Onetti:*

Fernando Aínsa: *Las trampas de Onetti*. Montevideo, Alfa, 1970.

Un estudio de las técnicas y estructuras narrativas.

Yvonne Perier Jones: *The Formal Expression of Meaning in Juan Carlos Onetti's Narrative Art*. Cuernavaca, CIDOC (Cuaderno N^o 59), 1971.

Sentido y forma en la narrativa de Onetti.

□ *João Guimarães Rosa:*

Mary L. Daniel: *Guimarães Rosa: Travessia literaria*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1968.

Detenido estudio de *Grande Sertão: Veredas*.

□ *Juan Rulfo:*

Hugo Rodríguez Alcalá: *El arte de Juan Rulfo*. México, Ediciones de Bellas Artes, 1965.

Estudio estilístico y temático que no consigue ahondar mucho en el tema.

□ *Mario Vargas Llosa:*

José Miguel Oviedo: *Mario Vargas Llosa. La invención de una realidad.* Barcelona, Barral editor, 1970.

Detenido estudio sobre la obra entera del narrador peruano.

Luis A. Díez: *Mario Vargas Llosa's Pursuit of the Total Novel.* Cuernavaca, CIDOC (Cuaderno Nº 2), 1971.

Análisis de la estructura narrativa de *La casa verde.*

INDICE DE NOMBRES

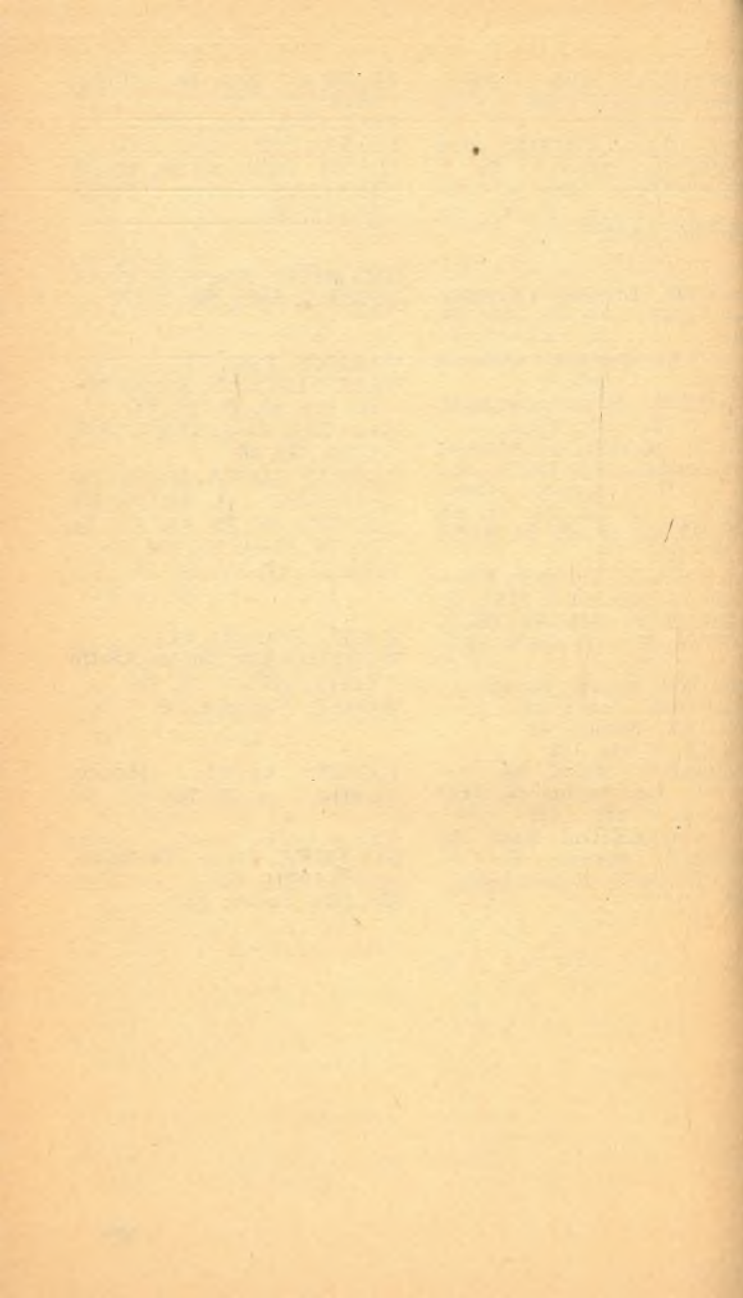
- AGUILERA MALTA, Demetrio (Ecuador, 1905-), 48.
 AGUSTIN, José (México, 1944-), 100.
 ALBERTI, Rafael, 15, 46.
 ALEGRIA, Ciro (Perú, 1909-1967), 31, 37, 50, 76, 77.
 ALEIXANDRE, Vicente, 46.
 ALTOLAGUIRRE, Manuel, 46.
 AMADO, Jorge (Brasil, 1912-), 16, 33, 37, 55.
 ANDRADE, Mario de (Brasil, 1893-1945), 55, 59, 74.
 ANDRADE, Oswald de (Brasil, 1890-1954), 55, 59.
 ANTONIONI, Michelangelo, 35, 95.
 APOLLINAIRE, Guillaume, 44.
 APULEYO, 65.
 ARENAS, Reynaldo (Cuba, 1943-), 85, 94, 99-100.
 ARGUEDAS, José María (Perú, 1913-69), 51, 77, 90.
 ARIDJIS, Homero (México, 1940-), 62.
 ARLT, Roberto (Argentina, 1900-1942), 81, 82, 101.
 ARREOLA, Juan José (México, 1918-), 61, 70.
 ARRUFAT, Antón (Cuba, 1935-), 18.
 ASTURIAS, Miguel Angel (Guatemala, 1899-), 13, 21, 48, 63, 76, 80, 93.
 AZUELA, Mariano (México, 1873-1952), 43, 48, 50, 76.
 BALZAC, Honoré, 80.
 BAREIRO SAGUIER, Rubén (Paraguay, 1930-), 28.
 BAROJA, Pío, 42, 48.
 BARRAL, Carlos, 23.
 BARTHES, Roland, 42, 97.
 BECKETT, Samuel, 33, 84.
 BERGAMIN, José, 15.
 BERTOLUCCI, Bernardo, 35.
 BIANCO, José (Argentina, 1911-), 20.
 BIOY CASARES, Adolfo (Argentina, 1914-), 63-64, 65, 66-67, 76, 77, 80, 81, 101.
 BOETTICHER, Bud, 95.
 BOLIVAR, Simón (Venezuela, s. XVIII-XIX), 82.
 BOMBAL, María Luisa (Chile, 1910-), 67.
 BORGES, Jorge Luis (Argentina, 1899-) 12, 16, 25, 27, 33, 34, 35, 44, 45, 54, 59, 62-71, 75, 76, 79, 80, 81, 82, 89, 93, 99, 101.
 BRYCE ECHENIQUE, Alfredo (Perú, 1939-), 104.
 BURROUGHS, William, 97.
 BUTLER, Samuel, 70.
 CABRERA INFANTE, Guillermo (Cuba, 1929-), 23, 26, 28, 33, 35, 54, 70, 71,

- 73, 74, 75, 85, 89, 89, 90,
94, 95-97, 98, 100.
- CAILLOIS, Roger, 33.
- CANDIDO, Antonio (Brasil,
1918-), 59.
- CANSINOS-ASSENS, Rafael,
44.
- CARDENAL, Ernesto (Nica-
ragua, 1925-), 27.
- CARLYLE, Thomas, 70.
- CARPENTIER, Alejo (Cuba,
1904-), 18, 51, 63, 69,
76, 77, 79, 80, 87, 90, 100.
- CARRASQUILLA, Tomás
(Colombia, 1858-1940), 79.
- CASAL, Julián del (Cuba, s.
xix), 41.
- CASTELLET, José María, 23.
- CASTRO, Américo, 15.
- CASTRO, Fidel (Cuba, 1927-
, 94
- CERVANTES SAAVEDRA,
Miguel de, 65, 79.
- COMPTON BURNET, Ivy,
83.
- CONTI, Haroldo (Argentina,
1925-), 23.
- CORTAZAR, Julio (Argenti-
na, 1914-), 19, 26, 34,
35, 54, 61, 64, 67, 69, 78, 80,
81, 82-83, 84, 85, 87, 89, 90,
93, 97, 102.
- COUTINHO, Afranio (Brasil,
, 59.
- CUNHA, Euclides da (Brasil,
1866-1909), 53, 54.
- CHEJOV, Anton, 53.
- CHESTERTON, Gilbert K.,
65.
- CHRIST, Ronald, 34.
- DARIO, Rubén (Nicaragua,
1867-1916), 39, 40, 41, 43.
- DENEVI, Marco (Argentina,
1922-), 32.
- DE QUINCEY, Thomas, 65.
- DIAZ MIRON, Salvador (Mé-
xico, 1853-1928), 41.
- DIAZ RODRIGUEZ, Manuel
(Venezuela, 1868-1927), 40.
- DIEGO, Gerardo, 44.
- DONOSO, José (Chile, 192
, 23, 27, 28, 31, 32, 4
83, 84-85, 93, 104.
- DOS PASSOS, John, 77.
- DROGUETT, Carlos (Chil
1915-), 104.
- ECO, Umberto, 96.
- ELIZONDO, Salvador (Méx
co, 1932-), 61, 104.
- ENGELS, Frederick, 18.
- ETIEMBLE, 96.
- FAULKNER, William, 77, 9
- FELIPE, León, 15.
- FELLINI, Federico, 95.
- FERNANDEZ, Macedoni
(Argentina, 1874-1952), 4
53, 80-81, 88.
- FERNANDEZ MORENO, C
sar (Argentina, 1919-
28, 44.
- FERNANDEZ RETAMA
Roberto (Cuba, 1930-
19, 20.
- FILHO, Adonias (Bras
1915-), 93.
- FLORES, Angel, 73.
- FREYRE, Gilberto de Mel
(Brasil, 1900-), 55, 5
- FRYE, Northrop, 78.
- FUENTES, Carlos (Méxic
1929-), 15, 16, 19, 2
27, 28, 34, 47, 62, 77, 7
82, 83, 84, 87, 89, 93, 102
- FUENTES, Norberto, 104.
- FULLER, Samuel, 95.
- GAOS, José, 15.
- GALLEGOS, Rómulo (Ver
zuela, 1884-1968), 29, 3
43, 47, 48, 49, 51, 55, 7
79, 80.
- GARCIA LORCA, Federic
46.
- GARCIA MARQUEZ, Gabr
(Colombia, 1928-), 1
27, 29, 30, 33, 34, 47, 4

- 49, 57, 61, 70-71, 73, 78-80, 88, 90, 93, 103.
- GARCILASO DE LA VEGA, EL INCA (Perú, s. xvi-xvii), 39.
- GARMENDIA, Salvador (Venezuela, 1928-), 30, 47, 61, 104.
- GARRO, Elena (México, 1917-), 79.
- GAVIDIA, Francisco (El Salvador, 1864-1955), 41.
- GIDE, André, 37.
- GIRONDO, Oliverio (Argentina, 1891-1967), 61, 83.
- GODARD, Jean-Luc, 35, 94.
- GOMEZ DE LA SERNA, Ramón, 44, 48.
- GONGORA, Luis de, 45.
- GONZALEZ LEON, Adriano (Venezuela, 1931-), 23, 30, 103.
- GONZALEZ PRADA, Manuel (Perú, 1848-1918), 41.
- GONZALEZ TUÑON, Raúl (Argentina, 1905-), 46.
- GOYA, Francisco de, 85.
- GOYTISOLO, Juan, 28.
- GÜIRALDES, Ricardo (Argentina, 1886-1927), 43, 48, 76.
- GUIMARAES ROSA, João (Brasil, 1908-1967), 27, 33, 53, 55, 75, 77, 85, 90-92.
- GUTIERREZ NAJERA, Manuel (México, s. xix), 41.
- GUZMAN, Martín Luis (México, 1887-), 48, 50, 76.
- HEMINGWAY, Ernest, 77.
- HERNANDEZ, Juan José (Argentina, 1930-), 102.
- HERNANDEZ, Miguel, 46.
- HIDALGO, Alberto (Perú, 1897-), 45.
- HOMERO, 88.
- HUIDOBRO, Vicente (Chile, 1893-1948), 43, 44, 45, 46, 59, 60.
- JAMES, Henry, 53.
- JIMENEZ, Juan Ramón, 40, 46.
- JOYCE, James, 88-89, 92.
- KAFKA, Franz, 66.
- LAFFORGUE, Jorge (Argentina, 1935-), 73.
- LARREA, Juan, 44.
- LARRETA, Enrique (Argentina, 1875-1961), 41.
- LASTRA, Pedro (Chile, 1932-), 30.
- LATORRE, Mariano (Chile, 1886-1955), 60.
- LEÑERO, Vicente (México, 1933), 23.
- LEON, Ricardo, 41.
- LEVINE, Suzanne Jill, 34.
- LEZAMA LIMA, José (Cuba, 1912-), 19, 61, 73, 78, 84, 85, 90, 94, 97.
- LICHTENSTEIN, 98.
- LIHN, Enrique (Chile, 1929-), 62.
- LIMA BARRETO, Alfonso Henriques de (Brasil, 1881-1922), 54.
- LINS DO REGO, José (Brasil, 1901-1957), 15, 55, 59.
- LISPECTOR, Clarice (Brasil, 1925-), 27, 93.
- LUGONES, Leopoldo (Argentina, 1874-1938), 41.
- MACHADO, Antonio, 40.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria (Brasil, 1839-1908), 53-54.
- MALLEA, Eduardo (Argentina, 1903-), 37.
- MAPLES ARCE, Manuel (México, 1900-), 45.
- MARECHAL, Leopoldo (Argentina, 1900-70), 20, 25-26, 27, 64, 81, 82, 89, 101.

- MARQUES, René (Puerto Rico, 1919-), 104.
- MARSE, Juan, 23.
- MARTI, José (Cuba, s. XIX), 41.
- MARTINEZ ESTRADA, Ezequiel (Argentina, 1895-1964), 62.
- MARTINEZ, Tomás Eloy (Argentina, s. XX), 26, 103.
- MARTINEZ MORENO, Carlos (Uruguay, 1918-), 32.
- MARTINS, Wilson (Brasil, s. XX), 59.
- MARX, Karl, 18.
- MASO, Fausto (Cuba, s. XX), 18.
- MIER, Fray Servando Teresa de (México, s. XVIII-XIX), 99.
- MISTRAL, Gabriela (Chile, 1889-1957), 46.
- MORO, César (Perú, 1903-1956), 45.
- NERUDA, Pablo (Chile, 1904-), 14, 27, 34, 45, 46, 47, 60, 61, 80.
- NOVO, Salvador (México, 1904-), 45.
- OCAMPO, Silvina (Argentina, 1905-), 67.
- ODRIA, Manuel (Perú, s. XX), 84.
- ONETTI, Juan Carlos (Uruguay, 1909-), 17, 19, 20, 32, 63, 68-69, 76, 77, 82.
- ORTEGA Y GASSET, José, 64, 65.
- OTERO, Lisandro (Cuba, 1932-), 74.
- OTERO SILVA, Miguel (Venezuela, 1908-), 30, 103.
- PACHECO, José Emilio (México, 1939-), 62.
- PADILLA, Heberto (Cuba, 1932-), 19, 26, 74.
- PALMA, Ricardo (Perú, 1833-1919), 79.
- PAPINI, Giovanni, 13.
- PARDO BAZAN, Emilia, 48.
- PARRA, Nicanor (Chile, 1914-), 27.
- PASO, Fernando del (México, 1935-), 104.
- PAZ, Octavio (México, 1914-), 12, 27, 28, 33, 34, 46, 61, 62, 80, 90, 97, 98.
- PETRONIO, 96.
- PIÑON, Nélida (Brasil, 1935-), 93.
- POMPEIA, Raúl D'Ávila (Brasil, s. XIX), 54.
- PONTOPIDDAN, 14.
- PRESLEY, Elvis, 95.
- PROUST, Marcel, 37, 64.
- PUIG, Manuel (Argentina, 1932-), 24, 28, 33, 75, 85, 94, 100-102.
- QUEIROS, Raquel de (Brasil, 1910-), 55.
- QUIROGA, Horacio (Uruguay-Argentina, 1878-1937), 48, 50, 80.
- RABELAIS, François de, 79.
- RAMOS, Graciliano (Brasil, 1892-1953), 16, 55, 90.
- REVERDY, Pierre, 44.
- REYLES, Carlos (Uruguay, 1868-1938), 42.
- RIVERA, José Eustacio (Colombia, 1889-1928), 43, 48, 51, 76, 79.
- ROA BASTOS, Augusto (Paraguay, 1917-), 32, 66, 73, 104.
- ROBBE-GRILLET, Alain, 18, 67.
- RODO, José Enrique (Uruguay, 1872-1917), 40, 42, 43.
- RODRIGUEZ FREILE, Juan (Colombia, s. XVI-XVII), 76.
- ROKHA, Pablo de (Chile, 1894-1968), 45.

- ROSENBLAT, Angel (Argentina-Venezuela, 1902-), 24.
 ROTH, Franz, 51.
 RUIZ DE ALARCON, Juan (México, s. XVI-XVII), 39.
 RULFO, Juan (México, 1918-), 15, 16, 19, 49, 77, 79, 85, 90-92.
- SABATO, Ernesto (Argentina, 1911-), 27, 33, 68, 90.
 SAINZ, Gustavo (México, 1937-), 100.
 SANCHEZ, Néstor (Argentina, 1935-), 102.
 SANIN CANO, Baldomero (Colombia, 1861-1957), 13.
 SARDUY, Severo (Cuba, 1937-), 20, 28, 34, 61, 62, 73, 74, 75, 85, 94, 97-98, 100, 103.
 SARMIENTO, Domingo Faustino (Argentina, s. XIX), 49.
 SARRAUTE, Nathalie, 83.
 SCORZA, Manuel (Perú, 1929-), 103.
 SCHOWB, Marcel, 69, 99.
 SEMPRUN, Jorge, 28.
 SENDER, Ramón, 49.
 SEXER, Mario, 102.
 SHOLOJOV, Mijaíl, 14.
 SILVA, José Asunción (Colombia, s. XIX), 41.
 SILVA CACERES, Raúl, 73.
 STERNE, Laurence, 54.
 STEVENSON, Robert-Louis, 65.
- TEJERA, Nivaria (Cuba, 1933-), 23.
 TELLADO, Corín, 102.
 THIBAUDET, Albert, 37.
 TORRE, Guillermo de, 44, 60.
 TREVISAN, Dalton (Brasil, s. XX), 93.
- UNAMUNO, Miguel de, 42, 48.
 UPDIKE, John, 96.
- VALERY, Paul, 37.
 VALLE INCLAN, Ramón María del, 40, 42, 48, 84.
 VALLEJO, César (Perú, 1892-1938), 45, 46.
 VARGAS LLOSA, Mario (Perú, 1936-), 19, 20, 23, 27, 29, 30, 33, 34, 47, 49, 73, 78, 83-84, 93, 104.
 VIDELA, Gloria, 44, 59.
- WAHL, François, 97.
 WESTFALEN, Emilio Adolfo (Perú, 1911-), 28.
 WOLF, Virginia, 99.
- YAÑEZ, Agustín (México, 1904-), 63, 76.
- ZALAMEA, Jorge (Colombia, 1905-1970), 61.
 ZUBIRI, Javier, 15.



INDICE

Prólogo	11
Capítulo I	
<i>El origen, los múltiples orígenes</i>	13
Capítulo II	
<i>Una mirada retrospectiva</i>	37
Capítulo III	
<i>Los maestros de la nueva novela</i>	57
Capítulo IV	
<i>Nueva y vieja nueva novela</i>	73
Capítulo V	
<i>Los nuevos novelistas</i>	87
Bibliografía	105
Índice de nombres	115



ESTE LIBRO SE TERMINO DE
IMPRIMIR EL 25 DE OCTUBRE
DE MIL NOVECIENTOS SETENTA
Y DOS, EN LAS PRENSAS
VENEZOLANAS DE EDITORIAL
ARTE, EN LA CIUDAD DE
CARACAS