

# LA NUEVA NOVELA HISPANOAMERICANA UN BALANCE DEFINITORIO

*Leo Pollman*

Universidad de Regensburg

La nueva novela hispanoamericana parece, después de un renuevo vital en los años setenta, pertenecer definitivamente al pasado, así que debería ser posible realizar una síntesis y visión general de este fenómeno. Aprovechamos la ocasión para preguntarnos qué es propiamente una nueva novela y cuáles son las características en base a las cuales puede decirse que un autor es más representativo que otro.

## UN ENSAYO DE DEFINICIÓN A BASE DE LA PRIMERA ETAPA (1949-1959)

El significado corriente es el siguiente: con “nueva novela” se designa un tipo de novela, o un grupo de novelas que fue evaluado por la crítica internacional como una realización sumamente elevada de la forma novelística. Por primera vez la novela hispanoamericana había alcanzado por medio de estas obras el nivel de las expectativas internacionales y había establecido, a la vez, nuevos modelos más atractivos que los que la Europa de aquel entonces ofrecía. Mientras que el correlato francés, el “nouveau roman”, el único rival serio, era un mero asunto de intelectuales, un fenómeno cerebral, en el caso de la nueva novela se había encontrado un modelo en el que confluían el arte más exigente y un mensaje vital. Eran novelas apasionantes, que irradiaban una vitalidad inaudita, e iban presentadas en una forma medianamente moderna.

Tales apreciaciones, sin embargo, se basaban en intuiciones e impresiones; lo que era en realidad una “nueva novela” no había sido aún dilucidado y los autores no lo decían tampoco. La noción era una etiqueta que les había aplicado la crítica.

Quisiera, pues, en un primer paso, precisar las características básicas de la nueva novela, si es que realmente existe como tipo; en segundo lugar hacer una diferenciación dentro de este tipo, pues es evidente que el concepto abarca realizaciones diversas; y en tercer lugar, referirme al desarrollo de la nueva novela.

Podemos constatar que el concepto de “nueva novela”, en su acepción más estricta y propia, puede aplicarse exclusivamente a la novela latinoamericana. Existe ciertamente también un concepto más amplio de “nueva novela”: tanto en español, como en alemán o en francés puede utilizarse “nueva novela”,

“neuer Roman” o “nouveau roman” como concepto genérico para, al menos, dos fenómenos distintos, es decir, “nouveau roman” francés y “nueva novela” latinoamericana. Es lo que yo he hecho, por ejemplo, en el título de mi libro *La Nueva Novela en Francia y en Iberoamérica* (Madrid, 1971).

Sin embargo, la crítica literaria acostumbra, con razón, a distinguir terminológicamente, entre “nouveau roman” por una parte y “nueva novela” por la otra. Tras la separación terminológica se halla una feliz intuición que confirma que “nouveau roman” y “nueva novela” son dos tipos de novela distintos, aunque sean parcialmente contemporáneos y en algunos puntos comparables. Podemos así establecer como primera definición de “nueva novela” en sentido estricto (en este sentido se utilizará en lo sucesivo) que es un fenómeno específicamente latinoamericano de preferencia hispanoamericana. (Digo de preferencia hispanoamericana, pues en realidad sólo abarca una obra de la literatura brasileña. *Grande Sertão Veredas* de Guimarães Rosa. Me limito por eso a la nueva novela hispanoamericana).

Una segunda definición del tipo “nueva novela” es de clase histórico-literaria. La nueva novela se caracteriza por rupturas con la tradición literaria y con hábitos de lectura. Es una novela con aspectos marcados de modernidad que, sin embargo, nunca alcanzan la densidad típica de novelas de vanguardia como *Nadja* de Breton, *Macunaima* o *Museo de la novela de la Eterna*, de Macedonio Fernández. El fenómeno aparece alrededor de 1949, con *El reino de este mundo*, de Carpentier, y *Hombres de maíz*, de Asturias, y no es casual que 1949 sea también el año de *El Aleph*, de Borges.

Ya a principios de los años treinta fueron Asturias, Carpentier, Borges y Neruda quienes emprendieron la renovación del pensamiento mítico y mágico, Asturias con *Leyendas de Guatemala*, Carpentier con *Ecué-Yamba-O*, Borges con *Historia universal de la infamia* y Neruda en *Residencia en la tierra*. Estos cuatro autores que pertenecen a la misma generación, la de 1927, son en cierta medida, con el autor de *El laberinto de la soledad* (1950), más joven, Octavio Paz, y con Vicente Huidobro quien deshace las formas tradicionales de configuración literaria y ensalza un nuevo principio formal, el creacionista, los pioneros de la “nueva novela”. Borges y Huidobro desde luego sólo indirectamente como representantes marcados de la “novedad”, de la modernidad de vanguardia; Neruda también indirectamente, en cuanto, con Huidobro, niega la vieja orientación hacia arriba, hacia los cielos, y enseña la orientación hacia la tierra y sus entrañas americanas míticas.

A principio de los años treinta estas iniciativas se habían quedado aisladas: las de Asturias y Carpentier significaban el rescate de tradiciones narrativas americanas, las de Borges y Huidobro la ruptura con la tradición literaria, la de Neruda y Huidobro la opción por la caída a los genios de la tierra. Martínez Estrada había, por su lado, explicado las estructuras culturales y sociopolíticas de la Argentina y de América Latina en general tal como se habían desarrollado durante las épocas de orientación hacia afuera, como mentirosas, como que no correspondían a América.

En 1949, pocos años después de la Segunda Guerra Mundial, había venido

el momento en el que las iniciativas aisladas de renovación mítica podían fundirse en la creación de una novela voluntariamente americana fuertemente arraigada en los mitos de su tierra y de su realidad geográfico-étnica y político-social.

Esta guerra había dado a entender lo importante que era responder a la pregunta de la humanidad por un sentido profundo que fuera más allá de la realidad y de la mera civilización exterior. América Latina tuvo con eso una razón más de dirigirse hacia sus fuentes propias: las de Europa se habían ensuciado.

Aquí radicaba la gran oportunidad. Autores hispanoamericanos parecían poder dar una respuesta en la medida que creaban una novela que sacaba sus temas del manantial del pensamiento mágico y mítico más allá del mundo de la causa y el efecto, más allá también del mundo de las guerras exterminadoras de pueblos y de prácticas de aniquilamiento en masa; asimismo, esta novela desarrollaba formas abiertas de transmisión narrativa y de discurso adecuadas a la realidad americana.

Asturias en *Hombres de maíz* y Carpentier en *El reino de este mundo* fueron los que proporcionaban los primeros modelos ya perfectos de una tal novela. Carpentier, además, en la introducción a su novela, ofrecía una teoría de lo real maravilloso como estilo americano.

Pasamos con ello a una tercera característica de la nueva novela íntimamente ligada a la segunda. La estructura abierta, moderna no es un fin en sí, de vanguardia, es más bien la condición negativa para la creación de un nuevo realismo de cuño mitológico, un realismo mítico como quisiera llamarlo. La ruptura de las formas tradicionales de configuración literaria en este caso, no es un programa positivo, ni mucho menos. Es sólo una necesidad para abrir camino a la visión propia que no cabe en tal visión restringida. Se trata de encontrar una auténtica expresividad americana.

Aquí asoma una diferencia radical con el Nouveau roman (y con otras novelas de vanguardia). Éste combate sistemáticamente las formas tradicionales narrativas de composición novelesca: la historia, la continuidad narrativa, el protagonista, la profundidad de carácter, de sentido, las metáforas. El Nouveau roman quisiera quedarse en la superficie de las cosas tal como son. Por eso se describen estas superficies minuciosa y geoméricamente. Los autores de la nueva novela hispanoamericana quedan lejos de tales restricciones y disciplinas. Quisieran ir más allá de lo real en una especie de realismo transobjetivo, literalmente metafísico, para alcanzar el nivel de los mitos suyos y darles su lugar narrativo.

Esa ausencia de una disciplina formal trae consigo una cuarta característica que permitió una variedad rica de modelos que el Nouveau roman no conoce, la del eclecticismo estructural. Este eclecticismo o sincretismo se encuentra en la composición, en la transmisión narrativa y en el discurso. Corresponde a la realidad americana que estos autores quisieran narrar en sus novelas. El rigorismo estilístico técnico de los autores del Nouveau roman está, por su lado, de acuerdo con el desarrollo de su país altamente industrializado y con la



naturaleza francesa domesticada. En América Latina sería un contrasentido reducirlo todo a un solo principio formal. No corresponde a su "persona". En el fondo es un contrasentido en cualquier lugar del mundo, pero cuando uno vive en un país con una naturaleza domesticada y una vida bien arreglada, uno se equivoca más fácilmente y cree que todo es o debe ser así, bien ordenado.

El eclecticismo corresponde también a la variedad de países muy distintamente desarrollados que colaboran en la nueva novela y a la diversidad de generaciones que integran este fenómeno literario histórico.

Ya en lo que podría llamarse la primera etapa de la Nueva novela, la del Realismo mítico con predominancia de la tendencia indigenista, es notable esta diversidad de países y generaciones. La integran plenamente el cubano Carpentier, el guatemalteco Asturias, los mexicanos Fuentes y Rulfo, el paraguayo Roa Bastos, menos evidentemente, el uruguayo Onetti y el peruano Arguedas (y menos evidentemente aun el chileno Manuel Rojas). Salta a la vista que esta promoción del Realismo mítico se compone de preferencia de autores que provienen de países andinos y fuertemente marcados por la herencia indígena. Las excepciones son Onetti y Rojas que, muy significativamente quedan en el margen.

Del punto de vista generacional la variedad no es menos impresionante: Carpentier (nacido en 1904) y Asturias (nacido en 1899), pertenecen a la Generación de 1927, Rulfo (nacido en 1918), Onetti (nacido en 1909) y Arguedas (nacido en 1913), pertenecen a la de 1942, Fuentes (nacido en 1929) a la de 1957. Es una comunidad multinacional y multigeneracional que empieza a desarrollar su historicidad propia. Las dudas, se explican por el eclecticismo: puede haber casos ambiguos y colaboraciones parciales.

El caso de *La vida breve* (1950), de Onetti, me parece ser particularmente interesante. No hay nada de renovación mítica de tipo indigenista en esta novela: eso no entra en las preocupaciones y expectativas del autor que, con eso, es hijo de un país fuertemente europeizado. Pero su manera de romper la unidad del protagonista haciéndolo proyectarse en otra existencia real y en una tercera ficcional con un lugar de acción apropiado ficcional, el de la ciudad imaginaria uruguaya de Santa María, hace de él un compañero de los autores de la nueva novela. Lo mismo vale para la introspección morbosa e hipersensible que en su novela acompaña y disuelve toda perspectiva de acción positiva. Es una manera de reducir el pensamiento y la existencia a un caos de intensividad. El caos es un mito por antonomasia. Estas dos orientaciones, la de proyectarse en otro lugar y la de un autoanálisis morboso, parecen ser maneras uruguayas de vivir la americanidad como un destino poco querido. Así, no son rasgos puramente técnicos, formales, tienen una función mitológica negativa, de rechazo y de preparación de otro lugar mítico.

Sería, quizás, deseable demorar mucho en el segundo caso ambiguo, en el de *Los ríos profundos* (1958) de José María Arguedas: esta novela conjura mitos indígenas, hasta emplea en algunos lugares expresiones y canciones quechuas. Pero me parece ser una novela con estructuras convencionalmente cerradas en la que, a pesar de cierta apertura digamos rapsódica, se narran linealmente una

historia y un desarrollo. Me parece faltar la modernidad ecléctica que, en una nueva novela, debe apoyar la expresión mitológica. Quizás sea posible decir aún que Arguedas tematiza demasiado concreta y directamente los problemas sociales y su voluntad propia de renovación mítica. Es como si la obra perteneciera más a la fase preparatoria del realismo mítico y no a su realización plena. El realismo mítico-mitológico no es un realismo aplicado al mito, ni mucho menos. Es un realismo transobjetivo que, por lo demás, delata cierta afinidad con el neorromanticismo, con su orientación hacia la unidad.

En *Hijo de ladrón* (1951) de Manuel Rojas debemos demorar un poco más. El caso parece comparable al de Onetti en *La vida breve*. No hay mitización de tipo indigenista, pero se mitiza un tipo que, sin ser específicamente latinoamericano o chileno, parece pertenecer de preferencia a América, el del "outlaw" que no encuentra su lugar. Como en *La vida breve*, se abre también la estructura narrativa: hay dos narradores y, además, una serie de historias que se insertan en la novela. Pero, naturalmente, todo eso podría también ser considerado como una manera de servirse de la tradición novelesca, de la picaresca en el caso del "outlaw" y de la clasicista o ilustrada en el de las historias intercaladas. Así que, a fin de cuentas, se trata de un caso ambiguo, no decididamente nueva novela, porque tanto en su orientación mítica como en su apertura estructural se cierra a medio camino de la novedad americana.

No es, y con eso llegamos a la quinta y última característica de la nueva novela hispanoamericana, una reflexión narrativa mitopoética sobre el mundo americano y sobre la situación de los hombres en él. Sólo podemos hablar de una nueva novela cuando ese es el caso, cuando tal dimensión universal americana subyace al texto. Así, en efecto, es, para atenerlos todavía a la primera etapa en *El reino de este mundo* y en *Hombres de maíz*, en *Los pasos perdidos* y en *Hijo de hombre*, en *Pedro Páramo*, y *La región más transparente* y, hasta cierto punto, en Arguedas y Onetti. En todas estas novelas la novela se acerca a la epopeya por la universalidad americana de su dimensión. En cada caso, en las circunstancias particulares de una región o un país con su sociedad y estructuras político-históricas propias, asoma el destino universal de América Latina con sus mitos y su desarrollo que no llega a ser historia o se niega a integrar tal dimensión enajenante.

Nunca se trata tan sólo de la objetividad de las estructuras reales, sino de su dimensión mítica transobjetiva, para decirlo con un término de Héctor A. Murena en *El pecado original de América*. Se trata de una especie de radiografía mitopoética. Octavio Paz, en *El laberinto de la soledad*, en forma de ensayo, paralelamente al nacimiento de la nueva novela proyecta una era del mito. Hace hincapié, sin embargo, en que los tiempos para un traslado de su proyección de la lírica a la novela aún no le parece posible. La lírica, como género, queda hasta cierto punto fuera del tiempo histórico; la novela no puede prescindir del todo de la dimensión histórico-temporal. Las novelas mitopoéticas de la nueva novela paradójicamente confirman esta visión, porque reflejan la imposibilidad de reunir tiempo mítico y tiempo biográfico-histórico. Es que no es posible hacer una buena novela mintiendo, haciéndose ilusiones. La



verdad que estas novelas mitopoéticas propagan, radica en la constatación de que la renovación mítica sólo es posible a condición de abandonar la escena de la historia, a condición de entrar en la circularidad de una existencia puramente natural en la que, como, en las plantas, vida y muerte no difieren esencialmente o de instalarse en el caos, en un lugar sin límites ni puntos de referencia. El protagonista de *Los pasos perdidos* muestra que no es fácil abandonar del todo la dimensión histórico-biográfica y "perder sus pasos", consentir a no dejar huellas históricas.

Muchos consideran *Pedro Páramo* la nueva novela más pura. En esta novela, en efecto, la disolución de las estructuras de composición corresponde máximamente a la del tiempo histórico y narrativo, sin que se pierda de vista el material de la vida mexicana y de su problemática historia con caudillos, dictadores y revoluciones. Aparecen los problemas histórico-sociales de México en los tiempos de Porfirio Díaz y la Revolución Mexicana, pero a fin de cuentas todo se disuelve en una era mítica de dolores entre vida y muerte que trasciende la historia. El caso de *Hijo de hombre* es comparable. Aparece en ella el Doctor Francia, aparecen y actúan en ella numerosos personajes históricos, se tematizan en ella las revoluciones y su aparente inutilidad, la Guerra del Chaco también, pero lo que se mitifica es, más universalmente, el hombre que se hace río, el que logra vivir más allá de su existencia en los demás, en los otros, en la comunidad del pueblo. Los revolucionarios que murieron en la estación de Sapukai, pertenecen a ellos con todos los Cristos que es posible descubrir en esta novela. Sería más breve decir quién en ella no es Cristo: hasta el narrador que parece ser un Judas, tiene aspectos de Cristo.

Se combinan, así, en *Hijo de hombre*, elementos mitopoéticos cristianos e indígenas, como solían hacerlo ya los padres jesuitas, a su manera. No sería difícil mostrar que en *Pedro Páramo*, en el fondo, más discretamente, pasa lo mismo. En ambos casos se unen estructuras de pensamiento indígena y cristiano como también se ligan dialécticamente elementos socialistas y metafísicos. Y eso nos lleva a hacer una última observación acerca de la estructura de la nueva novela en general, acerca del tipo. Si la nueva novela técnicamente abarca muy distintas formas, en el campo de la temática y la ideología pasa lo mismo: se encuentran elementos cristianos y socialistas, históricos y metafísicos, concretos y universales, románticos y realistas.

Esta doble diversidad permitió la longevidad de la nueva novela y también su carácter de movimiento internacional panamericano, su largo desarrollo por tres décadas y su repartición, por más o menos todos los países latinoamericanos. Las generaciones y las regiones y naciones podían gracias a esta diversidad, contribuir según su posición y su carisma al movimiento global de autodescubrimiento mitopoético.

El movimiento de autodescubrimiento mitopoético que es la nueva novela, no cierra los ojos ante la realidad. Pero sus autores más representativos de la primera etapa hasta cierto punto hacen vivir sus novelas del anhelo por una renovación mítica. Sus novelas viven, por así decir, de la ilusión literaria de poder ponerse en marcha y vivir la era del mito. Pero terminan regularmente

con formas de fracaso y caída. Es que estas novelas no pueden quedarse enteramente en los límites de la conciencia que se proyecta o que deja atrás "el cuerpo sano", la sociedad —como la lírica lo puede hacer— deben salvar estos lindes y dar sus pruebas a la luz de la verosimilitud histórico-social.

Parece, por lo demás, haber sido una cuestión de generación y de geografía étnica la disposición de dejarse, provisionalmente al menos, ir a las ilusiones míticas. En la primera fase de la nueva novela, la del cincuenta, dos autores de la Generación de 1927, Carpentier (1904) y Asturias (1899), representan el núcleo mitopoético, autores, que, por lo demás, provienen de países con fuertes porcentajes de población indígena. Se unen a ellos autores de la Generación de 1942, Roa Bastos (1918), Rulfo (1918) y Arguedas, igualmente de países con cuño mestizo-indígena. Fuentes, el más joven representante de la primera fase, nacido en 1928, queda al margen de esta orientación: en *La región más transparente* se trata al menos tanto de criticar la sociedad mexicana post-revolucionaria burguesa como de renovar mitos indígenas en la persona de Ixca Cienfuegos. En Onetti, por fin, nacido en 1909, se hace prevalecer un país con tendencia europeísta. Los que pertenecen a la Generación de 1927 y a un país con cuño mestizo-indígena, Carpentier y Asturias, han descubierto los tesoros de la tradición oral y han sabido aprovecharlos para la creación de una nueva novela hispanoamericana; Roa Bastos, Rulfo y Arguedas han vivido en su infancia y primera juventud el tiempo de estos grandes descubrimientos, los años veinte y treinta, así que participan de estas esperanzas. Fuentes tenía sólo dos años de edad cuando salieron las *Leyendas de Guatemala*. Onetti, uruguayo, por su lado no las vivió por ser uruguayo; creció con Proust, Valéry, Vaz Ferreira y la vanguardia internacional.

## LA SEGUNDA FASE - LOS AÑOS SESENTA

Los años sesenta, la segunda fase de la nueva novela, confirma nuestra visión: el clima general de esta fase es más bien escéptico; otra vez el más joven de todos, Mario Vargas Llosa (1936) es el menos dispuesto a renovar mitos. Otra vez, al lado del aspecto generacional, se hace sentir la geografía sociocultural de los autores.

Los argentinos Julio Cortázar (1914) y Ernesto Sábato (1911), que pertenecen a esta generación, se muestran fascinados por el mundo de los mitos, pero mezclan esta fascinación con formas de escepticismo. Les parece preocupar más el problema de la identidad nacional que la renovación de mitos. Si en *Sobre héroes y tumbas* se evocan formas históricas nacionales de heroísmo y se conjura una especie de descenso a los infiernos del ocultismo, el presente real es uno de decadencia total y depresión, de incestos que impiden la vida y el amor, de locura, de vulgaridad populista y de muerte. El protagonista de *Rayuela*, por su lado, se transforma después de un amor de tipo mágico-mítico, en el símbolo dramático de la argentinidad como manera de vivir la esquizofrenia, de vivir en distintos esquemas culturales al mismo tiempo, desgarrado entre Buenos Aires y París, entre el viejo mundo y el nuevo, moviéndose como entre los cuadrados



de una "rayuela" grotesca que no ofrece ninguna salida hacia cualquiera identidad o autenticidad.

La mitopoesis, así, bajo la pluma de Cortázar y Sábato, se transforma en una desmitificación radiográfica que culmina en una forma de aporía cultural. Ésta, a su vez, es una manera de reducir al lector, aun si por vías muy distintas, al mismo nivel mítico del caos original americano en el que terminan las novelas de Carpentier, Asturias, Rulfo, Roa Bastos y Onetti. Todas estas novelas conducen, a través de esperanzas frustradas muy distintas, a la misma constatación del "laberinto de la soledad" (Paz). Hacen radiografías de sus aspiraciones culturales y constatan, como Martínez Estrada a su manera, la imposibilidad de realizarlas.

Muy distinto en su configuración práctica literaria, pero comparable en un plano de abstracción alto es el caso de *Paradiso* (1966) de Lezama Lima. Este autor cubano, poeta más bien que novelista, pertenece a la generación de Sábato y Cortázar, nació en 1912. En su novela, *Paradiso*, narra de una manera muy discontinua la vida de José Cémi que tiene mucho en común con el autor y cuyo nombre es el de una deidad del Caribe precolombino. Es una especie del "Bildungsroman" alegórico, no de un personaje individual sino del hombre que busca su camino entre las principales motivaciones del cubano tradicional: la familia, los amigos, los mitos. Este camino, a través de la decadencia de las antiguas motivaciones sociales y la soledad subsiguiente, conduce a los mitos, a un museo de mitos en el que los mitos literarios occidentales desde San Agustín hasta Pascal y Mallarmé cohabitan con los mitos indígenas. No se trata, pues, de una renovación mítica total. Se nota que Lezama Lima es poeta; reduce los mitos a una existencia poética, fuera del tiempo histórico-social.

De los autores de la Generación de 1957 que publicaron nuevas novelas en los años sesenta, el colombiano García Márquez (1928) se muestra todavía bastante dispuesto a una mitificación. Pero la mitificación que él produce es más bien de tipo negativo, quita relieve a la historia haciendo entrar los acontecimientos y personajes en un torbellino de repeticiones circulares, en las que, por lo demás, predominan los aspectos de miseria social. En *Cien años de soledad* se mitifica la soledad de la historia de Colombia, la soledad desoladora, sin salida hacia un futuro histórico. Mientras que Sábato, en Argentina, nostálgicamente evoca todavía un pasado, García Márquez no encuentra, en cien años de historia colombiana, nada que valga la pena de ser rescatado, salvo quizá, el origen que otra vez queda allende de la historia, que es mito puro. Encuentra un desarrollo circular de miserias, alegrías, esperanzas y mitos que se repiten de generación en generación; encuentra una Colombia del tercer día de la creación, diría el Conde de Keyserling. Se necesita mucha acribia para identificar histórica y genealógicamente las siete generaciones de los Buendías con sus Arcadios y Aurelianos que vuelven como los botones de un rosal, de un rosal que fatalmente, como todos los rosales, debe morir él también. Lo sabe muy bien el narrador de la novela, el último de los Buendías, Aureliano Babilonia. Debe fatalmente morir definitivamente, sin dejar hijos, porque era inevitable caer una vez a la trampa del incesto y engendrar este niño con cola de cerdo que anuncia y precede la vuelta irrevocable a la naturaleza sin historia.



Carlos Fuentes, en *La muerte de Artemio Cruz* (1962), también se dedica a un análisis historiográfico a partir de una perspectiva autobiográfica. Su moribundo, el antiguo hacendado Artemio Cruz, avisa las principales estaciones de su vida en forma suelta, en doce segmentos de un pasado narrado en tercera persona. Este tiempo pasado se mueve entre el tiempo presente. De la agonía narrado en primera persona y una proyección hacia el futuro, narrada en futuro y en la segunda persona del singular. Su revisión de algunos momentos plásticos de su vida se demora mucho en los detalles sin importancia de una vida que, en efecto, no tuvo nada de heroico: fue más bien la historia de una traición a los ideales de la Revolución. A través de todo ese material de una vida que no tiene mucho sentido, asoma discretamente otro tiempo cíclico que se lo come todo: porque entre el año 1903 en el que Artemio Cruz abandona su hacienda y la tertulia de fin de año de 1955 que es el otro extremo de los momentos recordados de la carrera de Artemio Cruz, hay exactamente 52 años, la medida de una era cíclica precolombina<sup>1</sup>. La vida de Artemio Cruz, en efecto, es como los cien años de soledad colombiana, un ciclo que no conduce a nada que pudiera definirse como meta. Es más bien un movimiento que, sin progreso alguno, recae sobre sí. El mito, así, lejos de ser una fuente de renovación, sirve de receptáculo para las esperanzas frustradas.

En *Cambio de piel* (1966), Fuentes más explícitamente aún, sigue desmitificando a los postcolombianos que hacen de Cholula su Meca turística. Elisabeth, la conciencia desmitificadora de la novela, pretende que “se acabó Fausto, se murió Prometeo”; dice: “El mito es un sueño que se deja tocar” y, más adelante: “hay que estar en un lugar para renacer”<sup>2</sup>. Lo que se llama historia y progreso es mentira, opina esta judía norteamericana que, con tal opinión, se hace la compañera de Martínez Estrada que, sin embargo, no sacaría la consecuencia de Fuentes, a saber de que todo es cíclico y que todos los mitos que se inventaron en el Occidente, incluso los del progreso, son ilusorios, mentirosos. El mexicano Fuentes más vinculado con la realidad indígena azteca, prefiere ir más allá de revoluciones de dirección y atacar toda idea de progreso e historia.

Mario Vargas Llosa (1936), el representante más joven de la nueva novela de los años sesenta. Más resueltamente aún ataca los falsos mitos. Así en *La ciudad y los perros* (1962), el infierno de un Colegio Militar de Lima llega a ser una parábola metonímica de toda forma de opresión por el mito de la persona, del caudillo, del “jaguar”, del dictador. En *La casa verde* los falsos mitos de la civilización tratan vanamente de alcanzar el mando absoluto sobre la naturaleza representada por indios, prostitutas y la selva misma y el mito del caos. Una organización textual en cabos sueltos subraya formalmente la voluntad de escribir una novela americana que se deshace de los falsos mitos de continuidad, progreso y poder y se abre a la circularidad de momentos aislados que son como las partes de una epopeya anterior a la vectorialización novelesca, según la que todo se hace estación de una vía aventurera. En *La casa verde* esa

<sup>1</sup>René Jara, El mito y la nueva novela hispanoamericana; a propósito de la muerte de Artemio Cruz, *Signos* 2, 1968, pp. 3-53.

<sup>2</sup>*Cambio de Piel*, p. 85.

tendencia a la estructura caleidoscópica conduce a una estructura tan complicada que parece caótica. Pero es posible detectar las reglas y reconstruir los contextos, como en un puzzle.

### CASOS AMBIGUOS DE LA NUEVA NOVELA DE LOS AÑOS SESENTA

Como en el caso de la primera fase, en la segunda también surgen casos ambiguos. Hasta son más numerosos en estos años. Naturalmente no puedo hablar y ni siquiera mencionarlos todos. Quisiera al menos hablar brevemente de Droguett y Donoso.

Los chilenos, Carlos Droguett (1912) en *Patas de perro* (1965) y José Donoso (1924) sobre todo en *El obscuro pájaro de la noche* (1969), renuevan la línea chilena de los mitos folclóricos locales tal como ya aparecen en *Don Guillermo*, de Lastarria, mitos comparables al de la cola de cerdo en *Cien años de soledad*.

Carlos Droguett ya había expuesto en el prólogo de su primer libro, una crónica novelada, *Los Asesinos del Seguro Obrero* (1940), su poética correspondiente. Su designio, dice, es confeccionar "lo nuestro verdadero, lo de nosotros que perdure". Tal fórmula, como otra que él emplea, a saber la de la sangre de la historia de su país que él quisiera narrar, podría aplicarse también a las novelas de Roa Bastos. Pero evocar tal parentesco hace inmediatamente patente la gran diferencia que existe entre estos dos autores. Carlos Droguett no piensa renovar mitos, ni mucho menos. Quisiera realistamente narrar "lo nuestro verdadero", a saber, las estructuras reales de su país a las que pertenece también el aspecto folclórico oral. Si, pues, en sus novelas, en *Patas de perro*, aparecen estructuras míticas, éstas deben cumplir con el programa de hacer la crónica de su país. Deben ayudar a captar una realidad psíquico-social bien definida, en este caso la de un niño sin defensa contra las actitudes positivistas y utilitarias de sus alrededores.

El caso de José Donoso, en principio, es parecido. Pero Donoso pertenece a la Generación de 1957, a la de autores como García Márquez y Carlos Fuentes. No ha vivido, en su primera juventud, los últimos años de la época naturalista. Creció con las nuevas esperanzas del suprarrealismo. Creció con ellas a la manera chilena, como un autor que, cuando es novelista, cuando debe, por consiguiente, en su creación literaria, tener en cuenta las estructuras socioculturales reales, observa esta realidad sin dar lugar a ilusiones. Realismo y naturalismo son una constante de la literatura chilena novelesca. Lo folclórico entra en este marco como otra forma de costumbrismo. Blest Gana no es por nada el novelista más destacado chileno dentro del contexto latinoamericano del siglo XIX. Hasta en 1967 la nueva crítica chilena se creyó obligada a deplorar que la narrativa chilena, la de la Generación de 1950, quedara lejos de las cumbres de la nueva novela latinoamericana y que no lograra deshacerse de la herencia del Naturalismo regional<sup>3</sup>.

<sup>3</sup>Ver Federico Schopf en *Lateinamerikanische Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellungen*, p. 236.



El caso de José Donoso es muy ilustrativo en este contexto. Es el de un autor chileno que quiso salir y que, efectivamente, logró salir del naturalismo heredado. Pero tuvo que hacer largas odiseas laberínticas antes de llegar a la otra orilla, la del realismo mítico. Le faltaba la fe en una tal realidad. En sus novelas se refleja el problema de la novela chilena delante del realismo mítico: la imposibilidad de creer en algo que no es real.

Ya en *Coronación* (1957) había tratado de ir realmente más allá de la realidad, de integrar la irrealidad en la realidad. El resultado es la creación de un mundo aparte.

Andrés, protagonista de la novela, no tiene la fuerza para rebelarse ni para dar el salto que requiere Kierkegaard. La única alternativa a la realidad real social, que es una de decadencia y determinación, es la de encerrarse en un mundo ciego que él inventaría; es un mundo sin salida hacia afuera, que significa deshacerse de todos los problemas de la realidad, de todas las preguntas y responsabilidades.

Es un mundo paralelo, pero a diferencia de las existencias paralelas de *La vida breve*, no es un mundo feliz. Un chileno renuncia menos fácilmente el imperativo categórico del realismo. Tiene mala conciencia. Un uruguayo se instala fácilmente en sus nostalgias y ensueños. Es un país de inmigrantes que, interiormente quedan arraigados en la lejanía.

En Chile es otra cosa. Realismo / naturalismo / costumbrismo son la vocación normal predominante: cuando un autor como Donoso quiere ir más allá de esta orientación debe hacerlo decidiéndose por una alternativa radical, la de la interioridad absoluta, la del rechazo total de toda relación con las estructuras sociales, eso al menos en un primer paso. El protagonista Andrés, de *Coronación*, muestra ese camino. La descripción de la sociedad burguesa decadente en *Coronación*, desengaña un papel muy importante, pero el protagonista busca otro camino. No sólo la novela realista-naturalista es una vocación chilena, la otra es la contraria, digamos, la de una vuelta radical hacia adentro, la de la lírica, la de Huidobro, Neruda, Gabriela Mistral.

En *El lugar sin límites* (1967), Donoso busca más exactamente este lugar absoluto, interior, sin límites, este lugar más allá de toda esperanza, más allá de todo lugar definitivo que daría identidad alguna al hombre. Símbolo de esa imposibilidad y negatividad es Manuela, una prostituta, que, a pesar de haber nacido hombre, ya no sabe si, en realidad, es hombre o mujer. Ésta parece ser la respuesta y disyuntiva que Donoso ofrece para el realismo chileno: la pérdida de los límites, la disolución del lugar que define Realismo significa aferrarse a lo tangible, a lo que determina al hombre, renunciar a tal visión es optar por una especie de ausencia, de sin lugar. Este lugar sin límites, Manuela y su hija lo buscan cada una a su manera. Manuela, el travestita, mintiéndose, en la farra, obedeciendo al diablo que le entra al cuerpo, "triunfando", como él dice, en las casas de putas, para volver "con un ojo de tinta o con un par de costillas quebradas... cuando los hombres le pegan por maricón"<sup>4</sup>. Su hija alcanza en

<sup>4</sup>*El lugar sin límites*, México (Ed. Joaquín Martín), 1966, p.137.

verdad este lugar sin límites, dándose cuenta de él; lo alcanza en la “pura tranquilidad... hasta que le pasaran el arado por encima a todo el cuerpo”. Renuncia a toda esperanza, se cierra a todo y encuentra así una paz que es como un integrarse ya a la tierra a la que pronto regresará.

Donoso, así, parece negarse a la mitificación. Se niega a mentir y a mentirse a sí mismo. Pero a su manera de volar todos los puentes detrás de sí y de entregarse sin reservas a la ausencia que es la no-realidad, es la invención de un mito literario, en verdad, muy americano. Basta con pensar en la importancia de la temática de la caída en Huidobro, Neruda, Paz y otros. *El obsceno pájaro de la noche* (1970) es la prueba definitiva de que se trata bien de un mito americano. En *Coronación*, *Este domingo* y *El lugar sin límites* se prepara la renovación de un mito chileno con dimensiones filosóficas muy americanas, a saber la del imbunche. Según esta “filosofía” el hombre que quisiera conocer el mundo y a sí mismo, se ve delante de una disyuntiva atroz: debe o vivir realística y positivamente la realidad pretendidamente real y dejarse determinar por ella, aceptar sus reglas, o —como imbunche— cerrarse todas las aperturas del cuerpo para que no entre nada y para que uno, a manera de mónada, pueda vivir su lugar sin límites.

Este mito, esta filosofía del “imbunche” contiene en sí la alternativa de los géneros literarios en la que hice hincapié: o el autor consiente a registrar realísticamente la determinación real/naturalista del hombre o se cierra, como lírica, totalmente a esta determinación, abriéndose a través de sus raíces interiores.

En *El obsceno pájaro de la noche* el mudito, el narrador, es, definitiva y explícitamente una especie de “imbunche”, pero no del todo, digamos sólo al ochenta por ciento. Le queda la posibilidad de engendrar y sabe aprovecharla bajo las distintas formas a las que tiene acceso gracias a su libertad de un ser interior mágico-literario. Es, así, el obsceno pájaro de la noche, un ser humano casi enteramente cerrado, pura caída al mundo interior, casi animal ya, pero capaz de la libertad de las transformaciones carneales obscenas, las del caos. Este caos, a fin de cuentas, se lo traga todo, también al ser que él supo engendrar y que es un monstruo.

Donoso, en su novela maestra, alcanza así la verdad de *Cien años de soledad* y *La muerte de Artemio Cruz* que, en el fondo, es también ya la de Neruda, Huidobro y Paz, la de la mitología americana, como podríamos llamarla, la de la caída como única forma de autoencuentro posible.

### LA TERCERA FASE - EL SETENTA

La tercera fase, la de los años setenta, puede ser considerada como la de la descomposición de la nueva novela como movimiento histórico de la literatura latinoamericana. Mientras que en los años cincuenta y sesenta el realismo mítico era el centro en el que convergían las obras de los distintos autores, esta vez se trata más bien de obras que se agrupan alrededor de temas concretos: el del dictador, el de la situación político-literaria del autor; en algunos casos son “sumas”.



Uno de estos temas, el del dictador, se refiere a un mito americano por antonomasia, lo que ha permitido una especie de última fogata impresionante de la producción novelesca del tipo "nueva novela". Colaboraron en esta despedida importante Alejo Carpentier con *El recurso del método*, García Márquez con *El otoño del patriarca* y Roa Bastos con *Yo el Supremo. Casa de campo*, de José Donoso y *Oficio de difuntos*, de Arturo Uslar Pietri, también entran en el contexto. La unidad temática de estos textos permite darse cuenta de las semejanzas y de la diversidad de los enfoques y realizaciones literarias.

Carpentier, García Márquez, Roa Bastos y Uslar Pietri presentan a un dictador que o es moribundo o acaba de morir. Ya hemos conocido tal lugar de operación en *La muerte de Artemio Cruz*: permite la revisión y la mezcla casi natural de distintos momentos de la vida. El momento de la muerte inminente se presta a poner de relieve los dos aspectos opuestos del dictador: por un lado el temor que aún viejo inspira, por otro su decrepitud y mortalidad. Carpentier y García Márquez, por lo demás, optaron por un dictador ficticio, universal, simbólico en el que se reúnen los rasgos del dictador de todos los tiempos y países hispanoamericanos. Tratan así este tema bajo su aspecto de constante americana. Carpentier lo hace en una forma abiertamente paródica: acentúa barrocammente las características del tirano ilustrado decadente presentándolo en las primeras páginas ya en París, muy privadamente, rodeado de lujos internacionales. García Márquez presenta al suyo más bien en forma patriarcal que exige respeto, pero le confiere, por otro lado, rasgos de una decrepitud grotesca, así que, en su pretensión misma puede parecer ridículo. Carpentier produce a su dictador en una cadena ininterrumpida de frases sin división en párrafos, en las que aparecen muchas palabras módicas ajenas, en francés, en inglés y en alemán. Es todo lo contrario del *Discurso del método de Descartes* del que Carpentier toma los epígrafes para los seis capítulos en los que está dividido este flujo de palabras y frases que se alínean como un cortejo inacabable carnavalesco. Es una presentación paródica, como de carro carnavalesco.

Esta presentación podría, en ambos casos, ser una invitación al parricidio, a deshacerse definitivamente de este fantasma que hace congelarse la vida en América Latina con su agonía interminable. Se mantienen en todo esos rasgos del realismo mítico, sí. Pero éstos llegan a ser tragados por la configuración grotesca, carnavalesca en Carpentier, de cuento de hada desplazado en García Márquez. Predomina la sátira, recurso preferido de la ilustración, de un Voltaire. Es que ambos autores tratan de educar y desengañar al lector, mostrándoles dictadores que no merecen el respeto que se les guarda. Son, pues, novelas desmitificadoras.

La contribución de Roa Bastos a la temática del dictador, me parece ser la más densa y del punto de vista literario y del filosófico, no se contenta con desmitificar. Roa Bastos muestra el mito americano del dictador en pleno funcionamiento histórico y alcanza, al mismo tiempo, una universalidad total de perspectiva. Su novela es una reflexión sobre toda forma de dictadura, la con la espada, como la ejerció el Doctor Francia durante cuarenta años sobre el Paraguay, y también la con la pluma como la practica metafóricamente Roa Bastos como autor, como alguien que dicta su novela.

Roa Bastos no se contenta con una visión bidimensional satírica que prescribe, por así decirlo, la manera cómo hay que ver al tirano. Representa más bien en su novela el drama interior de la conciencia de un dictador que ha querido inventar una libertad difícil, realizarla contra los enemigos de la libertad del pueblo. Este dictador, Francia, conoce a los autores de la Ilustración Francesa, pero el caso del Paraguay le parece, con razón, ser distinto del de Francia en el Siglo de las luces. Los intelectuales paraguayos justamente no tienen ningún interés en una república que garantizaría la libertad del pueblo. Él, paradójicamente, ha tratado de realizar tal República en forma dictatorial, mandando a los intelectuales al infierno de Tevegó y cerrando las puertas del país a todos los extranjeros, a los brasileños y a los porteños en particular. Debió, para realizar su patria libre, relegar a todos los reyes y no sólo al más obvio:

Los ayudas de cámara, los fieles-de-los-fechos, los doctores, los militares, los curas. Todos sufren de calentura por ser reyes (p. 41).

En el fondo, así, según la visión de Roa Bastos, cada uno es una especie de Monsieur Teste, de cabeza que piensa y que quisiera imponerse, dictar su visión. *Yo el Supremo* es una reflexión narrada sobre el yo cartesiano que se considera "el Supremo", en el dictador Francia, en el autor y, en cada uno. Cada lector es, naturalmente, una especie de Yo el Supremo, un yo que se pone en absoluto. La obra es, así, una invitación a reflexionar sobre esta condición humana cuyos peligros aparecen lo más obvios en los dictadores.

*Yo el Supremo* puede, con esa reflexión, ser considerado como un punto final de la nueva novela hispanoamericana, una especie de cierre grandioso con una reflexión terminal sobre los presupuestos del mito ejemplificado en el mito más obvio de la América Latina "independiente". Roa Bastos escoge el caso del Doctor Francia, porque es el caso paraguayo por antonomasia. Pero éste le sirve también porque permite mostrar y dar de sentir que un tal dictador no es un diablo, ni mucho menos. Que es un hombre que trata, a partir de su visión del mundo y sus utopías, a partir de su cabeza y conciencia, arreglar las cosas para que sea posible la libertad del pueblo contra los intereses de los intelectuales urbanos. El autor Roa Bastos, por su lado, trata de alcanzar una escritura correspondiente de pueblo, introduciendo lo más posible de voces orales, del pueblo, que transmite el interlocutor de Yo el Supremo, su secretario.

Ambas tentativas se revelan utópicas, irrealizables en forma pura. Pero es posible tratar de evitar las traiciones cuando uno sabe en qué consistirían. Roa Bastos sabe, que escribir siempre ya es al menos un poco traicionar la realidad de su país. Y tratar de realizar una utopía social política también conduce a una traición, a la del terror casi inevitable.

La primera traición, la literaria significa: destacarse del pueblo, transformarse en un oligarca de la pluma, en un dictador de la pluma; la segunda radica en la tentación de hacer de sí un dictador político que pone en absoluto su visión. Para evitar estas traiciones o reducirlas, hay que prestar atención a otras voces, a las del pueblo, hay que hacerlas entrar en la novela y en la política.

De esta manera uno se da cuenta de esta vieja ley de todos los mitos, la del



*homo homini lupus* que es una lección de *Yo el Supremo* y en otra es la que hay que ir más allá y abrazar la causa común con humildad y ánimo.

Hacia finales de *Yo el Supremo* tal mensaje se hace más y más explícito. La obra entera puede interpretarse como una exhortación a acabar con la tiranía (sin condenar al tirano por entero) y empezar de nuevo sin ilusiones utópicas y con un patriotismo sano.

La Argentina de los años 70 proporciona un punto final bastante distinto, el de *Abaddón el exterminador* (1974), de Sábato. No sería posible hablar de mensaje positivo en este caso. Es más bien una obra apocalíptica en la que el autor mismo aparece como un personaje desorientado que se pierde en el universo laberíntico de su novela. Sí, en sus tres novelas, Sábato abraza cada vez horizontes más amplios del universo, eso no conduce a una solución sino a una disolución progresiva, como reducción al caos.

La contribución uruguaya, la de Onetti, en *Dejemos hablar el viento* (1979), por vías muy distintas, llega al mismo resultado: deshacerse de todas las esperanzas positivas, de encontrar un día un amor y un lugar definitivo, vivir las vidas breves de momentos sorprendentemente felices y —dejar hablar el viento, tal es la solución que se propone y que suena a quietista.

*Terra nostra* (1975), de Carlos Fuentes, confirma nuestro análisis: en los años setenta los ya clásicos autores de la nueva novela o producen “puntos finales”, últimas sumas sintéticas o caen fuera del tipo nueva novela produciendo novelas más o menos tradicionales organizadas alrededor de problemas concretos y el amor, como en *La tía Julia y el escribidor* (1977), de Mario Vargas Llosa, y, menos evidentemente, en *El libro de Manuel* (1974), de Cortázar. El compromiso, la escritura y el amor, son, entonces, los grandes temas, los de desde mucho, ese estado de hecho no cambia mucho con haber salvado algunos tabúes sexuales. *Terra nostra*, naturalmente representa el otro caso, el de los puntos finales como *El otoño del patriarca*, *El recurso del método*, *Abaddón el exterminador* y *Yo el Supremo*. Es una mitología frustrada: no faltan las reencarnaciones del niño redentor azul que parecen prometer la salvación definitiva, única, no faltan ni en la España de los Austrias ni en los viajes que debían fundar nuevas culturas. En *Cristóbal Nonato* (1987), Fuentes acaba de dar a luz una última suma del tema, insistiendo esta vez aún más claramente, de manera alegórica, en el hecho de una situación laberíntica del hombre americano en el que confluyen demasiadas decadencias y utopías para que la madre tierra que garantizaría una vida conforme con el suelo, pueda imponerse.

## PERSPECTIVAS

El balance definitorio de la nueva novela hispanoamericana que acabo de presentar, no es el de la novela hispanoamericana contemporánea, en general, ni mucho menos. Es el de un fenómeno interesante en el que se refleja una aventura colectiva de la literatura latinoamericana de autodescubrimiento y autoexperimentación radiográfica cuyo centro de irradiación positiva, cuyo foco está en los países andinos. Es un fenómeno interesante porque, con la nueva novela, por primera vez, la novela hispanoamericana mereció la aten-

ción mundial. Pero los apogeos no son para vivir, son "vida breve" no más. La novela del realismo francés, patrón tan célebre, tuvo una vida de veinte años, aproximadamente, la del naturalismo francés, en su forma pura, igualmente una de veinte años; la producción del "nouveau roman" francés clásico duró quince años. La nueva novela como tiempo de producción activa supo florecer durante treinta años y con la participación de cuatro generaciones literarias, la de 1927 (Carpentier, Asturias), la de 1942 (Onetti, Cortázar, Rulfo, Roa Bastos, Lezama Lima), la de 1957 (García Márquez, Doñoso, Fuentes) y la de 1972 (Vargas Llosa).

La primera etapa, la mitopoética indigenista del 50, recibe su cuño de autores de la generación de 1927 —Carpentier y Asturias. En la segunda etapa, la del 69, la mitopoética escéptica, el núcleo generacional me parece ser la generación de 1942 con Cortázar, Sábato, Onetti y Lezama Lima. La tercera es más bien de todos. Es el cierre, el momento de las sumas para las que se necesita madurez y experiencia.

De modo que, si *El amor en los tiempos del cólera* (1983), de García Márquez, muestra que las vacaciones de la nueva novela se acabaron —porque es una novela tradicional de amor— no hay que lamentarse. Primero, porque así es la vida literaria —es cosa que pasa bastante rápido, es cosa nuestra, tiene nuestro ritmo y nuestra precariedad. Segundo, porque la nueva novela desarrolló y sigue desarrollando una vida fantástica muy rica. Tercero, porque la nueva novela entre tantos es comentada y analizada en el mundo entero.

Finalmente, no debemos tampoco lamentarnos porque la nueva novela sobrevive en otras novelas. Así, por ejemplo, es en la novela de la generación argentina narrativa del 55. Eso se nota apenas en una obra como *Los dueños de la tierra* (1974), de David Viñas, novela que se caracteriza por su neorrealismo de crítica político-social behaviorista. Pero en una obra como *Cuerpo a cuerpo* (1979) sí se nota bien, y también en novelas como *El oscuro*, de Daniel Moyano, *El limonero real* (1981), de Juan José Saer, *Ema la cautiva* (1981), de César Aira, *Novela o las aventuras y oficios de dos muchachas americanas* (1979), de Nicolás Peyceré y *Respiración artificial* (1980), de Ricardo Piglia. La novela del post-boom es impensable sin el ejemplo de la nueva novela hispanoamericana que, de esta manera, alcanza la inmortalidad, la del hombre que significa: sobrevivir en los demás.



