

TENDENCIAS ACTUALES DE LA NARRATIVA LATINOAMERICANA

La materia, o mejor dicho, las implicaciones del título que he elegido para iniciar este trabajo es, sin duda, compleja; ante todo por su extrema riqueza pero, además, porque la narrativa del subcontinente está en una situación -y es lo primero que puede observarse- que desde una perspectiva gramatical podría ser designada como metonímica en relación con la literatura latinoamericana toda. En efecto, da la impresión, de acuerdo con ciertas maneras de presentar las cosas, que la narrativa es el todo de dicha literatura a causa de fenómenos de brillo o de éxito, en suma, de procesos de lectura, que opacan lo que ocurre en otros campos, por ejemplo, en la poesía y en el ensayo, igualmente vigorosos.

Es cierto que estamos en presencia

de un momento de gran vitalidad de la palabra literaria en general, que se expresa en el campo de la narrativa de manera más espectacular o tumultuosa; ello obliga a reflexionar sobre el hecho o, mejor dicho, el hecho exige reflexiones tanto como respuestas.

Es sobre esta materia compleja y polimorfa que se trata de ahondar un poco. No voy a hacer ninguna exposición sistemática ni histórica, ni tampoco erudita: me limitaré a hacer algunos esbozos que tienen un tufo clasificatorio, lo que personalmente me fuerza un poco pues no soy muy aristotélico en este terreno ni, por lo general, estimo las clasificaciones.

Para entrar en el tema, vinculándolo con el ámbito general de este encuentro -dedicado a Pedro Henríquez Ureña (*)- empezaré por señalar que

la riqueza en la narrativa de que disponemos actualmente y en la que vivimos con gran naturalidad, como si siempre hubiera sido así, se contrapone al sentimiento desértico que afligía a la literatura latinoamericana inmediatamente posterior a la independencia. Fueron los románticos quienes plantearon, en todo el continente, el problema del vacío literario, pero dicho planteo tuvo un escenario privilegiado en la Argentina, en las reflexiones que hizo Juan María Gutiérrez hacia 1837. Empleando una inflexión desiderativa, indicó que, habiendo obtenido la independencia política, ahora había que conquistar la cultural y, con ella, una expresión original y propia. Es obvio que tal programa se establecía en contraste con la atmósfera neoclásica que regía en toda América y que, por ser producto de implantación, era culturalmente subordinante, tradicional y ajena.

Como si la realidad lo hubiera escuchado, se inicia un proceso que cubre los comienzos y gran parte del siglo XIX -agobiado, por otra parte, por problemas políticos, en especial los concernientes a la caótica formación nacional y social- en el cual la novela, como aspecto de la narrativa, carece relativamente de forma, al menos en los comienzos. Dicho de otro modo, si la novela es esencialmente tentativa, parece, en cambio, ser vivida como inminencia, como lo necesario, como aquello que hay que tener para llegar a ser un país verdadero y maduro, pero que todavía no se tiene. Tal idea puede inferirse de un pensamiento de Mariano Demaría, recogido por Ricardo Rojas y referido sobre todo a la Argentina: "no teníamos todavía novela, ya la tendríamos"; para Rojas, en su Historia de la literatura argentina (1915/1920), la frase era premonitoria porque ya teníamos novela, como trata profusamente de mostrárnoslo. La fra

se de Demaría carecería, en cambio, de sentido en México en donde para la fecha que la emitió ya había escritores como Riva Palacio, Payno, Altamirano, Sierra O'Reilly y muchos otros, hoy las muy hechas, muy representativas, todavía legibles y no agotadas por la crítica.

Por cierto, esta idea de que "ya tenemos novela", así como la precedente, la de que "no tenemos novela pero la tendremos", es en gran medida positiva, no sólo porque postula un progreso sino también porque postula que la realidad cultural consta de apartados o huecos más o menos fijos y estables que hay que completar o rellenar; es como el proyecto de una casa en construcción: es impensable que esa casa no tenga instalación eléctrica, puede ser que no la tenga todavía pero la ha de tener y, cuando eso se produce, la casa parece funcionar, es una entidad racional.

De este modo, y para seguir en el símil, la casa llamada "cultura latinoamericana" parece funcionar cuando la novela no sólo existe sino que es exitosa, cosa que se produce hacia principios de siglo en toda América Latina, con la ayuda no sólo de un cúmulo de condiciones sociopolíticas de diverso orden sino también del movimiento modernista cuya virtud principal -entre otras- ha sido poner de relieve la posibilidad concreta de poseer una literatura original y propia. Desde luego, ambos términos pueden discutirse en relación con el modernismo, pero lo que parece algo adquirido es que ese movimiento implicó un cambio de época para la escritura latinoamericana lo cual no puede haber tenido consecuencias sobre toda la escritura en general.

Sin embargo, no podría decirse que tal sentimiento o deseo de originalidad nunca llegó a satisfacerse; Enriquez Ureña, precisamente, se propone

TENDENCIAS ACTUALES DE LA NARRATIVA LATINOAMERICANA

esta cuestión al hablar de la "expresión latinoamericana" en Ensayos sobre nuestra expresión; quizás todavía a la manera romántica, se pregunta por tal expresión, un poco como si se preguntara por la identidad que -si bien se siente en su ejercicio, en su manifestación- no necesariamente facilita la descripción de los rasgos que la integran. A la vez, esta reflexión puede atender a diversos enfoques filosóficos y políticos y -en esa diversidad- tiene una extraordinaria, aunque a veces localizada, permanencia, tal como ocurre aquí, en Puerto Rico: ¿cuál es la identidad de este pueblo, en qué consiste? Lingüístico, político, filosófico, el tema sigue abierto y, para abordarlo una fórmula de Henríquez Ureña, "el descontento y la promesa", se propone con una gran carga de sugerencia. En otras palabras, estudiar la identidad por la que todavía no somos, por aquello que en el horizonte se anuncia como lo que quisieramos verdaderamente llegar a ser.

Y, para agregar a nuestro tema, América Latina es todavía como un enigma; pero, entre tanto, el curso de los tiempos nos ayuda porque, aunque no la podamos definir, se ha ido generando en el plano de la narración una expresión tan fuerte y potente que hemos llegado a creer -tal vez no por una necesidad de autoconvencernos de algo sino porque hay algo de ello- que esta narración latinoamericana es la primera del mundo en estos tiempos. Por contraste, nos complacemos en señalar -ayudados en este sentido por los propios europeos- que la literatura francesa es en la actualidad fundamentalmente reflexiva, ensayística, crítica y no productiva, no creativa; mientras que otras literaturas, de manera similar, han perdido el vigor narrativo de décadas anteriores. La creación, sostenemos con fervor, está en América Latina y esa creación es esencialmente

narrativa, la primera del mundo. Por supuesto, ha coadyuvado a esa idea un fenómeno como el del "boom" que, aparte de los exámenes sociológicos a que podría ser sometido, separado de lo que tiene precisamente de ruido, constituye un fenómeno proliferante hacia atrás, por cuanto permite redescubrir manifestaciones precedentes, oscurecidas por la falta de ámbito; y hacia adelante, en la medida en que favorece enfrentamientos y reciprocidades: en tal sentido, hasta que aparezca un libro que consideremos importante para que los otros, contemporáneos a él, y -hasta cierto punto futuros- obtengan vitalidad y compartan algo de esa importancia. Dicho de otro modo, tales éxitos -que caracterizaron el "boom"- nos dieron dignidad como producción literaria, la cual, además, fue y es compleja, numerosa, plural, múltiple ya desde hace mucho.

Ahora bien, si observáramos esa producción en su conjunto, la categorización generalmente empleada que descansa en criterios rituales y tradicionales, emanados de libros y manuales escolares, no nos sirve, y esa inutilidad indica una diferencia de ritmo entre narrativa y crítica; aquella muy desarrollada, ésta muy atrasada. En efecto, no nos sirve, por ejemplo, la idea de literatura urbana, indígenista o realista o costumbrista, etiquetas más que socorridas, que si bien parecen situar, no ayudan a explicar.

Cada libro que reconocemos y celebramos como muy propio y muy nuestro, desborda tales categorías; necesitamos forzosamente encontrar otras, si queremos entender y clasificar, lo que no está mal aunque siempre digamos, con razón, que la realidad desborda estas clasificaciones. Personalmente no tengo una gran inclinación por la taxonomía ni por andar encontrando rasgos comunes a expresiones tan individua

les y disímiles como las literarias pero, sin embargo, es difícil resistir la tentación de agrupar o clasificar, en la medida que tales operaciones forman también parte de lo que entendemos como lectura.

Al escribir en otros momentos sobre el texto de Augusto Roa Bastos, Yo, El Supremo -digno exponente a mi juicio de la altura a que raya la narrativa latinoamericana- me pareció advertir o, mejor dicho, tuve la impresión de que si poseía cierta identidad como texto, o era reconocible como latinoamericano, era por ser resultado de la confluencia de diversos planos. ¿Cuáles son tales planos? En primer lugar, el relativo al relato y que, a su vez, se vincula con la escritura entendida como encuentro de pasado -lo que se cuenta- y presente -cómo se organiza verbalmente eso que se cuenta. Luego, el plano de la voluntad vanguardista de experimentar y de ir más allá de la experimentación, encarnado en el cruce entre necesidad y posibilidad: necesidad, como emergente individual del escritor que trata de conformar su material; posibilidad, en cuanto a que eso que se propone es factible como no puede haberlo sido en otra época. También, y en otro sentido, el plano histórico- documental, muy evidente en un inocultable trabajo de recolección que no se disfraza en la ficcionalidad. Además, está presente un plano de lenguaje que podemos designar como "poético" en tanto se hace cargo de la experiencia de la poesía latinoamericana, convirtiéndola a su propia finalidad narrativa. Luego, se reconoce el plano del lenguaje o sintaxis narrativa convencional por cuanto hay una historia, o conjunto de historias, con personajes marcados por conflictos, con un inicio, desarrollo y resolución cuya convencionalidad se recorta sobre varias tradiciones: la de la novela política

latinoamericana o española en general, la de la novela realista, la del realismo mágico. Muchos otros planos se pueden registrar. Con el ánimo de no ser exhaustivo, sólo quiero referir me al de una preocupación teórico-lingüística, relacionada con la escritura propiamente dicha, y a la que considero un indicador fundamental: es como si no se quisiera renunciar a los aportes de una ciencia recién descubierta en sus posibilidades de constituirse en modelo para pensar prácticas diversas, desde la literatura al psicoanálisis pasando por la economía.

Yo diría que no se trata de una mezcla de planos que, por otra parte, se pueden discernir mediante análisis, sino de una interacción -concepto que permite entender cómo ciertos aspectos que pueden preocupar, interesar preferentemente, por ejemplo, cuestiones ideológico-políticas que se ven en las implicaciones del texto, pueden precisarse mediante elementos de índole teórico-lingüística-; esto permite, a su vez, establecer continuos que rompen las separaciones mediante las cuales se suele leer, historia histórica y narración imaginaria, cualidades ideológicas y virtudes narrativas, etcétera.

A partir de esta observación, fruto de muchas otras acumuladas en el tiempo y la memoria, pude pensar que si bien determinadas categorías de narración no habían desaparecido, se estaban vinculando, interactuando, entre sí de manera diferente. Dicho de otro modo, pensé que si tal interacción es productiva -y la tendencia a llevarla a cabo lo es en principio y de por sí- se abren posibilidades para que a partir de materiales conocidos se puedan obtener formulaciones nuevas. De este modo, podríamos decir que no importa tanto el tema de que se trate -en este caso, el dictador Francia-

TENDENCIAS ACTUALES DE LA NARRATIVA LATINOAMERICANA

sino el nuevo producto que se obtiene, no obstante, de un tema tradicional, sin abandonar tampoco algunas categorías también tradicionales. Además, y en virtud de las características de este texto, se produce una relación nueva con un objeto, como lo he señalado, diferente; y esta relación se nutre de una práctica narrativa que es, simultáneamente, práctica de una teoría de la narración cuyo centro reside en una teoría de la escritura que supera el tradicional, pobre y gastado representativismo en el que se debatía y, se debate todavía, la narración latinoamericana, alguna de ella si no ya la totalidad.

Ese representativismo todavía subsiste si no en la textualidad al menos en la lectura que se hace de ella. No hace mucho asistí a una presentación de un texto, Las caricias del tigre, de José Luis González: todo giraba, en ese discurso, en el hombre José Luis González, encubierto en sus personajes y en la suerte de los lectores que por fin podían conocerlo en lo que realmente es. Digamos, en consecuencia, que aunque la estructura de la textualidad no sea representativa, la lectura todavía lo es; pero, como la textualidad se impone, tal lectura se va aislando y esa dialéctica implica la posibilidad de una realidad literaria nueva, en la que la distancia entre esos dos conceptos, escritura y lectura es cada vez menor.

Y si el texto de Roa Bastos constituye un punto de partida para poner nuevas categorías a fin de lograr clasificaciones de otro tipo del conjunto de la narrativa latinoamericana, el paso siguiente descansa en la obra de los escritores argentinos Ricardo Piglia y Juan José Saer. Punto es éste: a propósito de El limonero real, de Saer, postulé que la narrativa latinoamericana -siempre en busca de categorías clasificatorias diferentes- esta

ba tentada por dos posibilidades que se presentan como opuestas: una, la de la escritura pura, experimental, que produce el tema o en la que el tema se configura como conjugación de los elementos escriturarios; la otra, la de la novela referencial o de reflejo de lo real. Hasta tal punto estos caminos son opuestos que la opción por uno u otro puede ser vista -de hecho lo ha sido en gran parte de la crítica- políticamente, incluso éticamente en el sentido de que quienes eligen un camino condenan a los que eligen el otro y recíprocamente. Por cierto, aunque esta manera de ver, por cuanto dejaba de lado viejas oposiciones como la de lo individual y lo social, superaba criterios trillados, también me resultaba insuficiente porque, por un lado, toda novela es lingüística y fruto de escritura y, por el otro, nada hay que pueda no provenir de la realidad. Lo que, en cambio, podría decirse es que las novelas son hechos de lenguaje, son entidades significantes y ni la voluntad de eliminar la representación logra abolirla ni la de incluirla logra abolir lo que resulta de su cualidad de realización lingüística.

Por esa razón, las dos posibilidades o caminos no podrían darse en estado puro, a lo sumo predominios intencionales en alguna y, de ahí, la posibilidad de considerar combinaciones entre ambas tendencias, lo que daría figuras que podríamos considerar como de "variación" y, por lo tanto, una posibilidad de neutralizar etiquetas rígidas, escolares o académicas. Así, por ejemplo, podríamos preguntarnos: ¿qué hay de intento escriturario en una novela de intención social y representativa? y, a la inversa, ¿qué hay de representación de lo real en una novela de tipo aparentemente escriturario? Lo positivo de este enfoque insuficiente y binario es que per

mite comprender, en función de una teoría de predominios, novelas en particular y, posteriormente, permite realizar algunos agrupamientos que ordenen la tumultuosa diversidad de todas las expresiones, sin forzarlas ni reducirlas.

¿Cómo hacer para proponer estos agrupamientos a partir de estos ajustes teóricos? Teniéndolos en cuenta, voy a considerar situaciones que, quizás, tienen poco de literario pero que constituyen imágenes de lo "logrado", coherentes por lo tanto con esa idea primera acerca de lo que es la novela latinoamericana y del papel que desempeña en el panorama mundial. Estas situaciones conciernen a dos figuras que aparecen como la encarnación del éxito, como los más brillantes abogados que tendría la narrativa latinoamericana: Gabriel García Márquez y Jorge Luis Borges y, por otra parte, como lo que el mundo ve de todos nosotros a través de ellos. Tomaremos esto como un hecho y no intentaremos analizar la compleja red de valores, intereses, prejuicios y simplificaciones que han llevado a esta posición; como, por otra parte, ambos son relevantes, cada uno en su propuesta literaria, sirven perfectamente como punto de partida para postular un sistema de agrupamientos tal como lo que estoy pretendiendo constituir.

Por cómo se ve a García Márquez y a Borges, de alguna manera nos está reconociendo y - aparentemente, por transferencia- se reconocen nuestras realidades y nuestras posibilidades; es muy probable, de este modo, que algunos piensen o crean que América es un lugar en el que las personas de pronto levitan o bien en el que las ciudades son bibliotecas-laberintos o los muertos sonríen o está lleno de tigres y todo es metafísico y proliferante; piénsenlo o no, por éstas o por otras razones numerosos "scholars" es-

criben tesis o ponencias sobre estos dos escritores tratando de descubrir los más secretos y escondidos núcleos de sus obras; este culto, incluso, a veces prescinde de la lectura pues se trata de fenómenos trascendentes y sociales, no restringidamente literarios. Sin ánimo de seguirlos mitificando ni de desmitificarlos, se me ocurre que tomándolos como sendas culminaciones de procesos se podría hacer, desde tales posiciones, un razonamiento genético, esto es articulando, a partir del sistema literario que han instaurado o que preconizan, otras líneas que se desprenderían de estas dos.

Empezaré, en consecuencia, con lo que implica la línea García Márquez; suele decirse que su obra pertenece a, o es el triunfo de una tendencia genérica de la literatura latinoamericana denominada "realismo mágico"; es cierto, por otra parte, que antes que él hubo teórico-prácticos de tal tendencia, notoriamente Miguel Ángel Asturias y Alejo Carpentier; dicho de otro modo, estos autores nos habrían "hablado" mucho antes que lo hiciera García Márquez de lo que nos habla éste: la vinculación indica tanto la existencia de un proceso tendencial como de la tendencia misma, con todas sus características, que se centran en lo que podemos reconocer como "manera de imaginar". Ahora bien, ¿en qué consiste lo esencial de esta línea o tendencia? Supongo que en una actitud "designativa" que tendría su fundamento lingüístico en el problema, ya formulado por de Saussure y retomado luego por Benveniste y, en otro sentido por Foucault, de la relación entre palabras y cosas; en cualquier caso, la designación consistiría en una tentativa de encuentro con las cosas mediante las palabras lo que indica que esta tendencia es inquisitiva, gnoseológica ya sea de algo que podríamos

TENDENCIAS ACTUALES DE LA NARRATIVA LATINOAMERICANA

llamar "realidad", ya una manera de ser o sobre un ser o una existencia latinoamericana. La "designación", entonces, es un instrumento de descubrimiento y de afirmación que retroactúa en la medida en que permite recuperar una tradición que quizás se inicia con Colón, pero que seguramente tiene un momento de gran claridad en la Rusticatio Mexicana, de Rafael Landívar, luego en la obra de Andrés Bello y, genéricamente, se manifiesta en la mirada externa que depositan los viajeros, Humboldt o Darwin que, inequívocamente, desencadenan un movimiento que desde la palabra va a la realidad para recuperarla. Tradición extendida con momentos muy intencionados, como el caso de los viajeros o aun de Asturias; y otros más espontáneos, tal como se puede apreciar en pasajes de Vasconcelos, en los que la enumeración de objetos, frutas y dulces en Campeche -por recordar un momento- no sólo tiene el alcance y el efecto que tienen similares enumeraciones de García Márquez y Asturias sino que también hace de ignorado antecedente de toda esta corriente. Por otro lado, hablemos este sentido de la designación en un escritor como Jacques Roumain que, sólo por incluirlo en esta perspectiva, nos descubre el campo haitiano y lo incorpora a un flujo general del cual parecía separado.

Esto en cuanto al costado designativo que, por cierto, no agota la cuestión; podríamos así hablar de "estructura" y, para referirnos al punto de partida, podríamos empezar por decir que sus novelas responden a un modelo psicoanalítico, no sólo porque se trata de incesto sino sobre todo porque Cien años de soledad es una novela de familia, estructura que es, como se sabe, objeto predilecto tanto de la actitud narrativa que se denomina "naturalismo" como del psicoanálisis. Sin embargo, el rasgo predominante me pa-

rece la designación porque, llevada a sus extremos, cambia cualitativamente, genera otras realidades literarias; basta que se designe de manera no funcional e insistente un objeto para que se penetre en otra esfera porque, como se sabe, el paso de la denotación a la connotación se puede lograr por medio de procedimientos diversos. Esa esfera, en la culminación de su procedimiento, es el Barroco. Y ya estamos en una segunda línea o categoría que ordena la narrativa latinoamericana.

Podríamos ver, entonces, el Barroco como la expansión de un comportamiento designativo aunque, desde luego, no a partir de la obra de García Márquez sino de un elemento que está presente en ella porque ha dado sus frutos antes y después y creado una atmósfera propia. Dicho esto, admitida su existencia de tendencia, el Barroco se nos aparece como una identidad constituida, sobre todo, por una actitud designativa atravesada, en la obra de Lezama Lima, por procedimientos poéticos: su declarado orfismo es ciertamente una construcción intelectual pero también le indica el camino para imponer los criterios de la poesía a cualquier otro discurso y aun a la interpretación de la realidad entera. Justamente, la interacción entre ambas vertientes, la intelectual y la poética, que habían sido vividas en la narración realista como separadas, produce un texto nuevo, llámese novela, al que se designa como "barroco".

Aunque parezca referirse a algo claro y definido, la palabra es equívoca porque, ante todo, el campo en el que espontáneamente se inscribe es el de su historia, es decir lo que ha sido en Europa y, es obvio decirlo, el fenómeno en Europa se recorta sobre otras necesidades, otra causalidad, otro contexto y supone otros desprendimientos o derivaciones. Pero éste no

es el único equívoco, también está el que ha generado cierta corriente de pensamiento sobre el barroco de la cual es portavoz Severo Sarduy: el barroco latinoamericano, según él, corresponde a una realidad, la de Latinoamérica, que es en sí misma barroca. Mi idea sobre este concepto tiene otra orientación; pienso que eso que llamamos "barroco", y cuyos rasgos parecen tan nítida y reconociblemente en un escritor como José Lezama Lima, resulta de un sistema de procedimientos de escritura; en suma, es una manera de escribir y de articular ciertas posibilidades verbales como, por ejemplo -y pensando en el escritor cubano-, la acumulación, el desdibujamiento de los perfiles, una relación compleja entre pasado y presente verbal o entre imagen y perspectiva, entre inmanencia y trascendencia, etcétera.

Si en el caso de Lezama Lima tales procedimientos dan lugar a un texto específico, pienso que otros textos latinoamericanos, muy diversos, también resultan de su aplicación: entre todos tienen eso, un sistema de producción en común aunque no compartan los temas que serían, en la perspectiva de Sarduy, los conectores con la realidad y, en consecuencia, quienes definirían ese carácter. Podría citar, entre otros textos, los de María Luisa Mendoza y Hugo Hiriart, en México, en los que la acumulación engendra el efecto así denominado, en un caso como fenómeno de sintaxis, en el otro de cultura, o sea semántico; Hombres de maíz de Miguel Angel Asturias resultaría, en esta perspectiva, de una traslación pictórica, de trabajo sobre la masa, antes que producto del llamado "realismo mágico" o "indigenismo" o "surrealismo"; y para probar que el barroquismo de la realidad nada tiene que ver con este concepto, podríamos incluir novelas urbanas, como

las del argentino Arturo Cerretani, en las que, en relación con otros temas y con otra manera de imaginar, también funciona un tipo de realización verbal, compleja, espiralada, no perfilada, que podemos designar como "barroca".

En cuanto a la otra gran polarización, recordemos que tenía a Borges como punto de llegada y de partida. ¿Qué muestra la obra de Borges y cómo aquello en que consiste puede organizar una línea?

Por empezar, se podría decir que ofrece en su obra el resultado de una experiencia del lenguaje más, quizás, que de la narración; a menos, ciertamente, que se admita que lo que importa es una interacción entre ambos conceptos. Sea como fuere, el fruto parece ser lingüístico y lo que obtiene resulta de una suerte de extrema economización: aprovechar todos los recursos de una lengua que parece hundida o anegada en un inmediatismo, chapoteando en la indigencia de una narración realista, alejada de todas las posibilidades poéticas que esa lengua contiene. A la vez, para entender tal aprovechamiento, puede servir una imagen de "proceso" verbal pero igualmente imaginario, en un sentido similar o semejante al que guía los pasos del artesano que elige su materia, la trabaja, la modela, la despoja de impurezas y, finalmente, le confiere un perfil en el que se deposita toda su sabiduría y, por cierto, la de su tribu o la de su cultura. Ahora bien, Borges orienta artesanalmente lo imaginario hacia dos o tres zonas específicas y reconocibles. Una de ellas, notoria, es la dimensión (fantástica) que, justamente, aparece como contrapuesta al realismo y, respecto de tal, como fuga, como escapatoria o, al menos, así se ha querido ver en algún momento. Otra zona es la de la (parodia) o, dicho en otros términos, la de la posibili

TENDENCIAS ACTUALES DE LA NARRATIVA LATINOAMERICANA

dad y la técnica de hacer literatura; la parodia es una interposición de espejos, sucesivos, infinitos, cada uno de ellos implica una reorganización de la materia reflejada, textos sobre textos, vigencia de la literatura.

En tercer lugar, podría señalarse la apertura que hace Borges de la narración policíaca, considerada por algunos como un género; como se sabe, Borges la rescata del infierno subliterario en el que yacía, pese a su prosapia, en virtud, quizás, de una popularización incontrolable, bastardeada. No sólo redescubre a los fundadores, como Poe, sino que hace conocer a los innovadores y, personalmente, convierte la clave "enigmática", propia del género, en sistema inquisitivo; en Borges la palabra "inquisición" tiene que ver tanto con la estructura policíaca como con la crítica literaria y, obviamente, con el sistema represivo. Esa palabra explica, tal vez, por qué puede convertir en narración un comentario bibliográfico y por qué en sus narraciones es frecuente que una situación opresiva desencadene preguntas que conducirán al relato. Por otra parte, lo policíaco, que implica determinación de una autoría, se vincula en un nivel más profundo con toda investigación sobre la "identidad" la cual, freudianamente se ha constituido, como en el crimen, sobre una transgresión y su correspondiente culpa. La estructura policial, y en eso consiste en gran medida la felicidad de los hallazgos de Borges, remite al origen de la cultura, a la transgresión y a la culpa, a lo que en todo momento y -cada cual- necesitamos determinar o averiguar.

Estas tres dimensiones sobre las que se abre la lección de Borges han dado dos clases de resultados; la primera, la más evidente, es la cauda de "borgianos", seguidores-imitadores de sus gestos y sus tópicos: se han re-

producido abominablemente; como los espejos, como lo que produce la cópula, parafraseando al mismo Borges. La segunda, más oculta, organiza una línea de escritores que han visto en cada una de las mencionadas dimensiones una posibilidad de ampliar los alcances de la propia narración. Por ello, y en la perspectiva global de este trabajo, podemos incluirlos en un paradigma del que Borges será el exponente más complejo. Así, por ejemplo, lo paródico es central en las narraciones de Juan Carlos Onetti, Julio Cortázar, Felisberto Hernández y, en general, la línea fantástica que se ha desarrollado en América Latina se vincula con Borges: ciertos narradores, como Adolfo Bioy Casares, encarnan esa dimensión, en La invención de Morel pero también la paródica, en sus historias sobre cuchilleros de arrabal, y la policíaca. De alguien como Jorge Ibarquengoitia, de quien se suele destacar su preponderante humor en Los relámpagos de Agosto podría decirse que en realidad funda su imaginación en la parodia, en especial de los testimonios de la novela de la revolución mexicana; en su caso, cumple a la perfección con las leyes de ese gesto escriturario porque impone un espejo deformante a su modelo, esencia y condición de la parodia. José Emilio Pacheco, a su turno, autor de Morirás lejos, construye un admirable aparato a partir del movimiento intelectual de la conjetura, central en la filosofía compositiva borgiana. El auge de la "novela negra", muy actual, se reconoce igualmente en Borges, aunque incorpore elementos estilísticos provenientes de la literatura norteamericana. Antes, sin embargo, hay escritores policíacos, como Rodolfo Walsh, a quien hay que incluir en esta línea: Walsh trasladó esta estructura a la crónica de hechos políticos, resueltos criminalmente e, incluso, podría

decirse que entregó su vida, concluida a manos de la dictadura argentina, en homenaje a esta línea de la que fue complejo y personalísimo cultor.

Pero las consecuencias de la acción de Borges se registran no sólo en América Latina sino también en Europa; en virtud de ella hemos pasado a una escena más amplia, hemos enseñado además de aprender. Por cierto, la literatura latinoamericana era conocida en el mundo entero, quizás más como reflejo o testimonio de una realidad que como poder escriturario; dicho de otro modo, el interés de la obra de Asturias era más antropológico que literario. Borges, en cambio, abre un camino a la literatura europea; ese camino se llamó "objetivismo", o mejor dicho, Borges implicó con su obra una autorización al movimiento filosófico que da fundamento al objetivismo europeo, resultado de múltiples acciones. Podríamos, abusando quizás de los términos —o tan sólo forzándolos—, decir que también existe un "objetivismo" en América Latina, que se robustece con el movimiento europeo pero que a partir de ciertas virtualidades de la obra de Borges —que los europeos también entienden— tiene un desarrollo propio y autónomo. Sería, en esta esquemática exposición de la narrativa latinoamericana actual, la cuarta línea a tener en cuenta, la cuarta opción que han seguido y siguen algunos narradores latinoamericanos.

Son muy conocidas novelas y relatos de, notoriamente, Salvador Elizondo: esa difusión nos exime de una labor de rescate, al menos de lo inmediato; quizás Elizondo encarna lo más acabado y hasta cierto punto ortodoxo de una línea objetivista pero no muchísimo más atrás, en su fidelidad a sus exigencias estéticas, está la obra de Julieta Campos, una escritora cubana que compartió tal desarrollo junto a otros escritores mexicanos que sin

duda llevaron a sus extremos esta posibilidad: Vicente Leñero, en particular, sobre todo en las novelas, Los Albañiles, Estudio Q, José Emilio Pacheco, Morirás lejos, Juan García Ponce, Juan Vicente Melo y otros, quizás toda una generación. Para algunos, el florecimiento de las posibilidades objetivistas es quizás un fenómeno exclusivamente mexicano: sin duda en México se encuentran los ejemplos más compactos de esta opción, acaso declinante en la actualidad; pero también hallamos en la Argentina buenas expresiones, más tempranas que las mexicanas, como los relatos de Alberto Vanasco, Sin embargo Juan vivía (1945) y Antonio Di Benede+to, Transfiguración y ángel. Situación aparte ocupa Juan José Saer (Cicratices, El limonero real, Nadie, nada, nunca) que ha llevado esta perspectiva a sus posibilidades máximas lo que, justamente, ha permitido advertir cuán diferente es el objetivismo latinoamericano del europeo; mientras en éste el gusto por el detalle conduce a una descripción inevitable e infinita, que permite todas las tomas de distancia posibles dentro de una teoría de la narración rigurosa, en América Latina los procedimientos dan cuenta de un campo obsesional en el cual reside una fuerza constructiva. Justamente, el haber llegado al límite de la obsesión ha permitido que Juan José Saer concibiera una novela, El entenado, en la que tal objetivismo está presente pero al servicio de una historicidad: el objetivismo cesa de radicar en el sentido puro de una experiencia, para encontrarse con otras tentativas escriturarias en cierta tradición narrativa irrenunciable porque tiene que ver con la constitución misma de la narración latinoamericana.

Dicha tradición, que constituye una quinta línea, es la que se designa con el nombre de "realismo"; en ver

TENDENCIAS ACTUALES DE LA NARRATIVA LATINOAMERICANA

dad, resulta paradójico hacerla sa lir, al menos en este esquema exposi tivo, del objetivismo, cuando históri camente es al revés en el sentido de que el realismo estuvo en el comien zo, y a todo lo largo de la historia literaria, con tanto arraigo, tan li gado a momentos sociales y políticos, que pudo ser sentido, como opción, co mo especie de salida natural de narra ción. Por otro lado, si los hechos li terarios primeros y más notorios, que incluso invocaron para formularse una estética, pertenecen espontáneamente en su producción a todas las épocas, lo que quiere decir que coincidieron con las otras líneas en especial en la modernidad, también tuvieron sus formulaciones estéticas, sus requisi tos y sus justificaciones y, en rela ción con todo ese cuerpo teórico, sus expresiones más acabadas o cabales. Po dría decirse, en ese sentido, que o bras como la de Ciro Alegría o Manuel Gálvez son realistas por completo en cuanto no sólo obedecen a una estéti ca homogénea y coherente sino también se ejecutan de acuerdo con los linea mientos realistas menos discutibles: creencia en el dato, fuerza de la re presentación, efectos didáctico -mora les, afirmación filosófica de la rea lidad.

Pero el realismo latinoamericano ha cambiado, a punto tal que sería ya abusivo, y de hecho es inaceptable, que se lo practicara como lo más pro pio y natural de la narrativa posible y éticamente válida. En la actualidad, la opción realista aparece atravesada por otras instancias o, mejor dicho, por experiencias literarias múltiples que se han ido dando en diversos cam pos, desde la poesía a las otras op ciones narrativas: es como si las de cisiones de hacer realismo se hubie ran hecho cargo de una pluralidad de lecturas, de las que están replegadas en las otras líneas, y se concedieran

el espacio para una interacción dis cursiva. En consecuencia, si por un la do ya no se puede hablar de un realis mo en estado puro, por el otro lo que se puede entender como realista es simplemente la presencia de un núcleo temático cuyo carácter real se sigue afirmando y se supone extraído de una historicidad indiscutible; al mismo tiempo, esta convicción es lo que per mite diferenciar de otras líneas para las cuales, en cambio el tema resulta ría del proceso de la escritura. Lo re alista consiste además, en que dicho núcleo aparece como saliendo de una fuente real que no es ocultada ni ter giversada en su carácter. Pero la for mulación narrativa misma de tal núcle o aparece investida de otro modo, de lo que se podría designar como la "fuerza de la palabra", dimensión que otrora el realismo desdeñó, puesto que consideraba la palabra como mero me dio de transmisión y no como algo do tado de especificidad.

¿Cómo se va produciendo este cam bio? Yo diría, más bien, que como un lento tránsito desde una confianza plena en una objetividad prestamente verificable a una subjetividad más va cilante; ese desplazamiento genera un espacio en el que los criterios de e laboración dejan algo de su firmeza, especialmente en lo que concierne al control de la referencia y al manejo posible de los efectos de dicho con trol -lo que podríamos llamar lo "re presentado"- y, por el contrario, se jerarquiza la acción de la palabra. Si esta hipótesis tiene algo de convin cente, podría explicar que en obras recientes, como la de José Luis Gonzá lez -cuya obra anterior podía ser es timada, justamente, por realista- em piece a apuntar una dimensión que po dríamos caracterizar como biográfica en su doble aspecto: exterior, en tan to se reconocen historias de vida, con el correspondiente ingrediente subje

tivo; e interior, autobiográfica, en el sentido de que la subjetividad dispone de una organización más cercana. La autobiografía me parece ser el lugar al que se encamina la obra de José Luis González pero no creo que sea el único caso ni una solución al problema de estar "inmezzo del camin"; pienso, más bien, que es una salida necesaria -al mismo tiempo lógica- al deseo de no perder lo que la "representación" puede tener de estructurante pero que se deja penetrar por otros modelos de acción narrativa, por otras experiencias de la palabra.

(*) El presente escrito es una reelaboración completa de la exposición en el **Primer Simposio humanístico del sur dedicado a Pedro Henríquez Ureña, modelo de humanista americano**, Universidad Interamericana de Puerto Rico, Ponce, Marzo de 1985. Cf. 'Actas'.