

A B C D E F G
H I J K L M N
O P Q R S T U
V X Y Z

SIN NOMBRE

SAN JUAN, PUERTO RICO

VOL. IV No. 3

ENERO-MARZO 1974

La Formación de la Novela Latinoamericana

ANGEL RAMA

El género novela es el pez enjabonado de la literatura: nada más difícil de atrapar. Puede decretarse fundadamente su muerte y se lo verá nadar ileso; puede retrotraérselo al pasado, a cualquier estructura prosística y él concurrirá diligentemente para evadirse de inmediato con igual soltura. Género vulgar si los ha habido en la historia de la cultura, de sus bajos fondos originarios extrajo su capacidad de adaptación, de supervivencia, de transformación. No podrían invocarse aquí los prestigios del ave fénix: más bien las mañas del "gamín" callejero, pues se ha nutrido a pechos de la vida, como decía el clásico, y esa es dura madre. Cada vez que la retórica pretendió dignificarlo (quizás disecarlo) se escabulló de sus manos para volver gozoso al barrizal: de allí resurge con nuevas energías, bajo nuevas formas.

En América Latina se le dice nacido con la Independencia política, bajo el fuego de la revolución de 1810 (el mentado *Periquillo Sarniento* de Lizardi) cuando no se le busca en los discreteos chismosos de la Colonia (*El Carnero* bogotano o *El Lazarillo* peruano) o en las crónicas de los conquistadores. Con la misma imprecisión se le atribuye el triunfo internacional de la literatura actual, y su incorporación al concierto universal de las letras. Todo cierto, todo mentira.

El pícaro que inventa Lizardi no es sólo un arcaísmo temático, sino también formal. Restaura la originaria condición de la novela como arma de combate para destruir un orden establecido, apelando a la clásica argucia (única por lo demás que ese orden fue capaz de admitir) del hablar irresponsable del marginado social: el desheredado o el loco, Lázaro o Quijote. Pero por arcaica que haya sido asimismo la situación cultural en que operó el escritor, su obra sólo pudo ser posible si en la sociedad donde escribía se registraba la fractura que su creación simbolizaba, o sea si ésta contaba con la solidaridad que sólo puede proporcionar un grupo social coherente. De tal modo que la novela se boceta tímidamente en América Latina cuando ese circuito, que implica la existencia del periódico y de la palabra escrita, se articula aunque sea muy débilmente

¹ Ponencia presentada a la mesa redonda sobre "La novela latinoamericana" en el *VIIth. Congress of the International Comparative Literature Association*, Montreal-Ottawa, agosto de 1973.

y sin que pueda reinstaurarse hasta mucho tiempo después. A partir de ese arranque la novela latinoamericana no hará sino rehacer una historia conocida: la que cuenta las vicisitudes de la estrecha relación de un género con una clase social, que es a comienzos del XIX la burguesía mercantil y funcionarial que ha de ser arrasada por la tormenta revolucionaria y por la posterior conmoción social pero a la que ha de caber, por una serie de sucesos casi azarosos, la conducción de los nuevos países independientes y la sujeción a sus normas de inmensas poblaciones heterogéneas que tardará más de medio siglo en embridar.

Desde esta perspectiva pueden formularse algunas proposiciones respecto a la evolución histórica del género en América Latina. Ante todo hay que situarlo con relación a la totalidad literaria del continente, para decir entonces que los géneros predilectos de América Latina, aquellos donde ha alcanzado su expresión más penetrante, han sido y siguen siendo la poesía y el ensayo. O sea los géneros reales y tradicionales, esos que al nivel de la *Estética* hegeliana ya resultan subvertidos por el nuevo orden burgués pero que sin embargo se prolongan triunfantes dentro de culturas arcaicas y dependientes como serán las de América Latina. Por su descendencia del tronco hispánico (los imperios misioneros y medievalistas de España y Portugal, elusivos del pensamiento renacentista); por su afincamiento en tierras de extensas culturas autóctonas que expresaban a sociedades religiosas; por la rica contribución oral de las literaturas populares africanas; sobre todo por generarse en el seno de sociedades que se unificaban por sus culturas de procedencia rural, o sea analfabetas y tradicionalistas, por todo ello la forma preferida y durante siglos practicada en las regiones al sur del río Bravo, fue la poesía. En sus dispares direcciones, que le permitían restaurar géneros extintos como la épica o practicar asiduamente formas obsoletas como la didáctica.

Cuando en la segunda mitad del XVIII, la palabra impresa comenzó a competir con la palabra oral, recogió la otra única tradición con que contaba la Colonia y que para ella, no obstante, había pasado desapercibida: el ensayo, moral, político, educativo, religioso, científico, histórico, o sea el manejo adulto y responsable de la escritura, nacido de una soterrada sacralización en pueblos coloniales para quienes la palabra escrita era sinónimo de la Ley. Al irrumpir la Independencia estos serán los dos instrumentos capitales del discurso literario y lo seguirán siendo por todo el siglo XIX. Cuando finalizando éste, José Martí argumenta contra la novela —a pesar de *Amistad funesta*— no hace sino traducir el pensamiento de los intelectuales del continente y su sistema de valores. Para ellos (los Bolívar, Bello, Alberdi, Hostos, González Prada) la palabra en libertad, la palabra irresponsable, residía en el verso; la palabra sería, que se asumía como compromiso, en la prosa científica o literaria y en las letras de cambio comerciales.

Es el universo cultural del XIX quien no le permite a la novela alcanzar su forma, la de ese momento histórico de la civilización europea, por lo cual América Latina carece estrictamente de novelas en el siglo XIX. Desde el *Facundo* hasta *Os sertões*, desde *Una excursión a los indios ranqueles* hasta *¡Tomochic!*, desde *Amalia* hasta *Aves sin nido* y el *Enriquillo*, la novela merodea la historia o la ensayística sirviéndole de “fermosa cobertura”, sin alcanzar una autonomía de género. Por lo mismo al concluir el siglo se abrazará de la “novela de tesis” que parece venir a convalidar su orientación primigenia con un respaldo europeo. La novela no adquiere autonomía, como tampoco la conquista a través de la serie de *Mariás* y *Clemencias* que poblaron el siglo donde las historias particulares no se fundan en una cosmovisión articulada que les confiera forma.

Dos únicas excepciones, bien dispares, a considerar: la de Machado de Assis y la de Eduardo Gutiérrez. Diríase que, luckasianamente, ambos fueron capaces de asumir la fractura que permitía la constitución del género: el brasileño a través de su paradójica relación con la estructura burguesa que él asumió cuando ella despuntaba por primera vez en América Latina; el argentino mediante el manejo de una cosmovisión popular en crisis. Aunque este último nombre no es frecuente en las historias del género, puede reponerse el juicio que le mereció a Rubén Darío, para quien era “el primer novelista americano o el único”. Si Machado de Assis tendría seguidores, porque había apostado sobre una estructura verbal que figuraba la victoriosa estructura social que se impondría, Gutiérrez los pierde porque estructura un mensaje de despedida.

Quienes fundan la novela latinoamericana, echando mano de los recursos del naturalismo y del esteticismo finisecular, han de ser los realistas de comienzos del siglo XX. Aunque se ha hecho costumbre arremeter contra ellos (véanse las censuras de Alejo Carpentier y de Carlos Fuentes) no se puede ignorar que en la segunda década del XX una serie de libros configuró la forma novelística de América Latina: *La maestra normal* de Manuel Gálvez, *Los de abajo* de Mariano Azuela, *Reinaldo Solar* de Rómulo Gallegos, *Un perdido* de Eduardo Barrios (todos anteriores a 1920) hasta *El inglés de los huesos* de Benito Lynch y *La Vorágine* de José Eustasio Rivera (ambos de 1924) revelan un período excepcional de la creatividad narrativa, sin igual hasta entonces, que coincide en la fijación de un modelo narrativo peculiar, emparentable desde luego con el regionalismo europeo que se da en las mismas fechas y que por lo tanto no es la fuente de esta producción, pero capaz de trasmutar una coyuntura específica de la cultura latinoamericana. Si fuera necesaria otra corroboración se la encontraría en el éxito que acompañó estas publicaciones: no sólo registraba la existencia de un público con el que se entablaba el diálogo del escritor, sino una cosmovisión básica de donde surgía un proyecto cultural opuesto a los valores establecidos.

La aportación central fue esa autonomía del género novela, adecuado a las condiciones culturales de su tiempo. Aunque la más visible nota residió en el manejo de personajes, escenarios y asuntos locales, (cosa que no era nueva en la narrativa), más importante y más fecunda habría de resultar el establecimiento de una forma literaria ajustada a la cosmovisión de los sectores medios emergentes. Para eso construyó la urdimbre del realismo con un lenguaje marcadamente denotativo que fingió transparentar el mundo circundante; creó un sistema de relaciones internas que al promover las convenciones de tiempo y espacio forjó el criterio de verosimilitud; sometió lo maravilloso a la cotidianidad de la vida sin prescindir de él; asumió el ritmo y el tono de la lectura privada abandonando para siempre la oratoria naturalista. Todo lo que en esto hay de cuidadosa elaboración literaria, cuyo artificio nos resulta hoy tan visible, explica que haya impuesto un modelo —el de la novela como espejo de la realidad— que ha persistido hasta el presente promoviendo insubordinaciones de estilos posteriores: es el acierto de una estructura literaria. Sus mismos críticos le rinden el mayor homenaje cuando acusan a este modelo de ser “mera copia de la realidad”. A tal grado logró su engaño artístico.

Pero aún más importante fue la operación por la cual fueron retirados de la novela los planos explícitos del discurso ideológico interpretativo, manipulándose las significaciones de los particulares narrativos —personajes y peripecias en especial— para que resultaran capaces de trasuntar directamente la articulación ideológica en la conciencia del lector. Si para tales fines se apeló en exceso a los símbolos, si la claridad del mensaje promovió esquemas hartos simples, ello se compensa por la virtud mayor de permitir a la novela que descendiera a las vidas privadas de sus criaturas reconociéndolas en su opacidad y limitaciones sin que eso obligara a renunciar a las significaciones.

La trasmutación de ese modelo, que sin embargo rigió por mucho tiempo pasando a un segundo plano, será hijo de la fecundación de la prosa narrativa por la poesía. Por lo tanto heredero de una renovación que se produjo en las mismas fechas en que se fijaba el modelo narrativo realista, gracias a la tarea de poetas como Tablada, Huidobro, Vallejo, Bandeira. La poesía siempre ha cumplido una función pionera en América Latina. La novela asume sus conquistas con cierta lentitud propia del género. Las invenciones poéticas serán asumidas por la novela desde los años veinte pero la aceleración del proceso sólo ocurrirá en los años cuarenta. La distensión rítmica que alcanza la poesía al liberarse de las matrices convencionales, la acentuación de lo vivido particular a través de un lenguaje connotativo, el desprendimiento de los códigos socializados que apunta a su subjetivación, la recuperación de las napas íntimas del

habla con su peculiar léxico y sintaxis, la irrupción de la imagen y la metáfora como cifras de una unificación no racional del mundo, serán algunas de las aportaciones que la poesía trasmite a la narrativa. Obras tan alejadas entre sí como *Los lanzallamas* de Roberto Arlt, *El señor presidente* de Miguel Angel Asturias, *Macunaíma* de Mario de Andrade, pueden verse como los señaleros que indican las entradas a la nueva narrativa latinoamericana.