

## 1. UN NUEVO PERIODO DE PRODUCCION NARRATIVA

El año 1964 que elegimos como fecha inicial de nuestra antología de novísimos narradores hispanoamericanos, no es una fecha casual. Es la de eso que Roa Bastos llamó "el estallido" de la nueva narrativa, cuando el público renovado que formaron los jóvenes inquietos de la época descubrió el legado que pacientemente habían forjado los narradores y lo hizo suyo como si fuera la cartilla de la liberación reuniendo por un breve tiempo, como observó Orgambide, la literatura artística y la esperanza revolucionaria. Fue también el año en que la crítica pasa de las reseñas de algunos de esos textos a los primeros discursos más amplios que procuran abarcar la singularidad del fenómeno. Pero es también el año en que publica sus primeros libros una generación de veinteañeros a los que habría de esperar una ruda pelea para encontrar su voz propia entre los innumerables ecos que repetían el modelo triunfante de los mayores. En el verso del poeta: *"ellos vienen detrás como tormenta/ los jóvenes, los niños, los recientes"*.

Esta antología ha sido preparada, para *Marcha*, ahora renacida en el exilio mexicano y aspira a un simple muestreo de la ingente producción que ha venido acumulándose desde 1964 hasta la fecha, consagrándose a los narradores que han emergido posteriormente a ese año, utilizado como una bisagra tanto del éxito de los anteriores como de la mutación respecto a ellos, entre los nuevos que se ha producido en la narrativa hispanoamericana. Ha sido construido a manera de demostración de un teorema que registra la intensa productividad y a la vez el modo en que la literatura se escribe sobre el tiempo, en el tiempo de las sociedades que la fraguan. Seccionar la serie literatura de la serie social es un intento vano: ambas convergen en la serie cultural donde el imaginario de las sociedades humanas construye sus lenguajes simbólicos. Es dentro de esa serie cultural y no fuera, donde las obras literarias conquistan su plenitud de sentido, pues es allí que las microestructuras que son esas obras resultan alimentadas, fundadas y legitimadas por la macroestructura cultural a la que pertenecen. La cual, por cierto, no es una y coherente para toda América Latina, puesto que el continente está conformado por plurales áreas culturales, las cuales, además, se integran con variadas stratificaciones, en la misma región. en el mismo país, a veces en la misma ciudad.

Si el espíritu de competencia ha podido propiciar el surgimiento de escritores, deslumbrados por las fulgurantes carreras de un García Márquez o un Carlos Fuentes, y la legítima expectativa de las editoriales las ha llevado a apostar sobre nuevos autores e incipientes obras, todo lo cual nos ha dotado de una producción aún más alta que

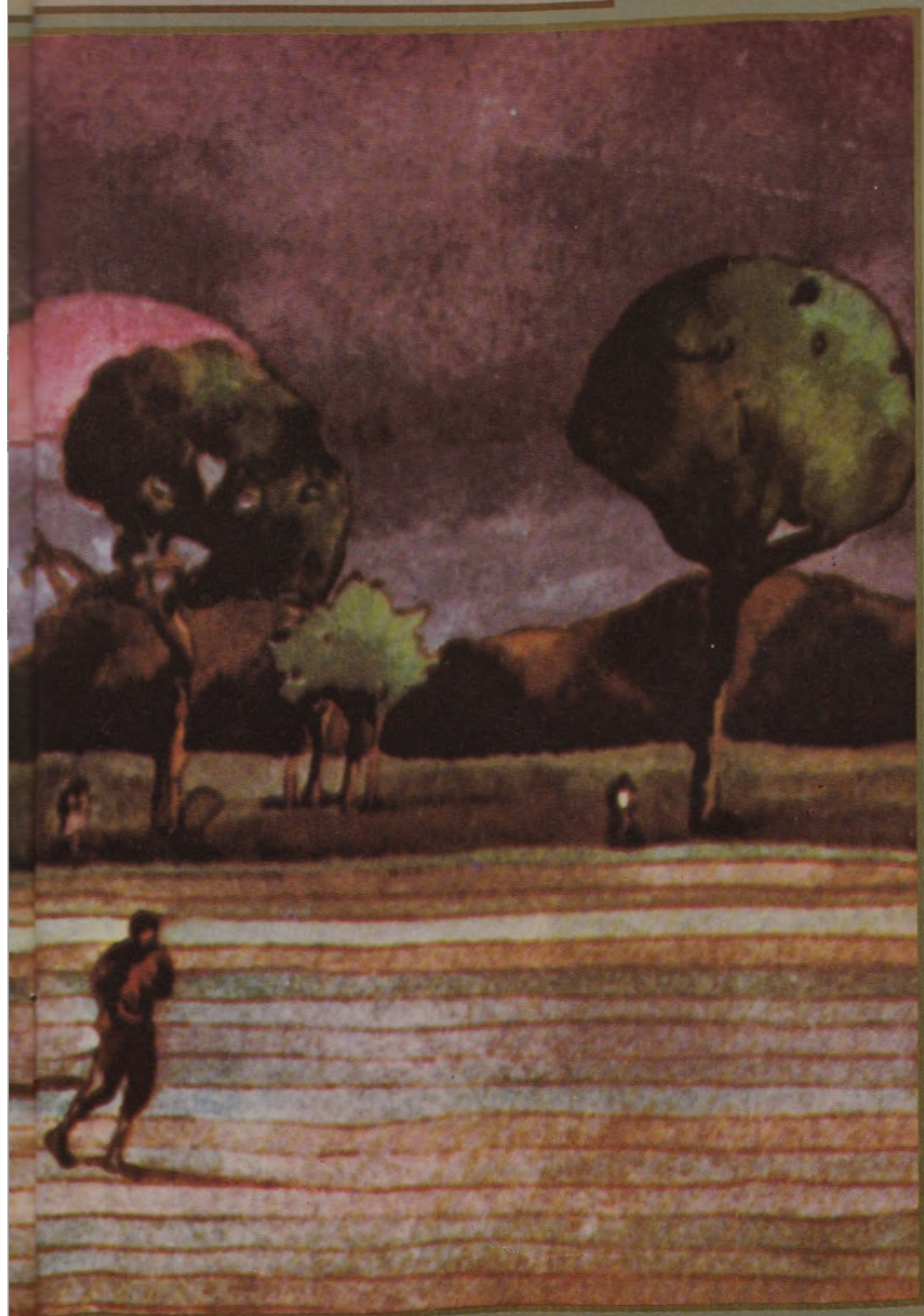
# LO CONTESTA DEL P

—ANGEL F



# LOS TATARIOS PODER

RAMA—



en el período anterior, también estos nuevos narradores han encontrado imprevistas dificultades derivadas de la fijación de patrones estéticos impuestos por los *mass media*, instrumentos cuyos radios de acción son inconmensurablemente mayores que los que están al alcance de la crítica literaria. Tales vallas ha podido salvarlas, parcialmente, uno de los primeros novísimos, Manuel Puig, pero no lo han logrado en la misma medida contemporáneos estrictos como José Agustín o Jorge Ibarguengoitia, autores de una ya voluminosa y original obra.

El problema al que debieron enfrentarse era previsible pero no por eso menos complejo. Por una parte habían de ser los forzosos legatarios de las aportaciones literarias de los narradores del medio siglo, como estos lo habían sido de las invenciones de los vanguardistas de los años veinte: cada nueva promoción surge dentro de un sistema ya establecido por los mayores, de mayor incidencia en la medida en que ha sido socializado ya. Nada de lo que ellos habían inventado les podía ser ajeno, aunque en cambio ya no les sonaba a invención sino a material consabido de la producción literaria, un orden de la escritura que se colectiviza vertiginosamente y por lo mismo pierde su punzante capacidad descubridora. Por otra parte surgieron dentro de una nueva inflexión de la cultura, que fijó pautas y problemas diferenciales, para los cuales no siempre servían los recursos literarios recibidos. Con un agregado que intensifica la dificultad: a la nueva promoción no le fue concedido el derecho al repliegue experimental que marcó los comienzos de los mayores (*Los días enmascarados*, *La hojarasca*, *Los reyes*) porque emergieron a una demanda pública de los lectores masivos que esos mayores conquistaron mediante sutiles articulaciones de sus poéticas originarias.

## 2. REINGRESO DE LA HISTORIA

Esta situación dual la puede ilustrar la recuperación del realismo que parece propia de los novísimos. Tal como ocurriera en las artes visuales: cuando parecía que ya no había otra vía que la que avanzara por el camino de Mondrian y de Rotkho, hacia nuevos territorios de la abstracción, repentinamente el *pop art* o el hiperrealismo y la nueva figuración, recuperan violentamente la construcción realista dentro de formas que nada tienen que ver con las que tradicionalmente se asignaran al realismo plástico. Erich Auerbach hubiera podido agregar un nuevo capítulo a su *Mímesis* recorriendo este reciente panorama latinoamericano donde el realismo sostiene a veces viejas batallas y otras reinventa fórmulas artísticas de lo que hoy llamaríamos un discurso del verosímil ajustado al tiempo contemporáneo, que por lo tanto ya no puede transitar por una escritura flaubert-

tiana, que dio la pauta decimonónica de la concepción de la *mimesis*. Entre los mayores, la escritura existencial de José Revueillas o David Viñas, las complejas estructuras de João Guimarães Rosa o de Mario Vargas Llosa (a quien ha cabido justamente un relectura apropiadora de la lección flaubetiana) habían abierto el camino hacia esta restauración realista que ponía en entredicho la inconveniente argumentación, con que Mario Vargas había deslindado la primitiva de la nueva novela de creación, al tiempo de proponer aún más viejos modelos como las novelas de caballerías.

Todo eso permitiría la recuperación de los maestros que la modistería del *boom* parecía condenar a la ladera descendente: el crecimiento en la estimación pública de la obra de Juan Rulfo o Juan Carlos Onetti, ha sido tan sostenido (y quizás aún más firme) que el de la difusión universal de la obra de Jorge Luis Borges, maestro del cosmopolitismo vanguardista tal como lo supo apreciar Etienne en su temprano elogio. Las vías realistas de los novísimos son plurales y, como se dijo, pueden venir teñidas de modos gastados ya, aunque lo llamativo es su invención de nuevos sistemas de comunicación. Eso les permite prevalecerse de los maestros citados y aun de otros más lejanos que quedaron encerrados y oscurecidos dentro de sus propios países: en el realismo del chileno Antonio Skármeta está la escuela norteamericana (Salinger, Updike) pero también la lección austera de José Santos González Vera; en el populismo de los uruguayos Eduardo Galeano y Enrique Estrázulaz está Mario Benedetti pero también José Pedro Bellan; quizá sea entre los colombianos donde sea más visible el proceso de recuperación, dada la extraordinaria fecundidad de la narrativa joven; junto a las construcciones cortazarianas de Alberto Duque López (quien después de su premiada *Mateo el flautista* alcanzó su más equilibrada formulación en *Mi revólver es más largo que el tuyo*) o garciamarquezcas de Germán Espinoza (*Los cortejos del diablo*) la dominante ha sido una impetuosa reinención realista, ya dentro del recién adquirido y recién descubierto orbe urbano, en Darío Ruiz, Umberto Valverde, Oscar Collazos, Héctor Sánchez, ya dentro de un intimismo gris que parece reivindicar la lección del García Márquez realista aunque también la del anterior y olvidado Vargas Osorio, en Nicolás Suescún, Policarpo Varón y Plinio Apuleyo Mendoza, ya en formas de las que Margo Glantz hubiera clasificado dentro de "la literatura de la onda" en la jubilosa novela *¡Qué viva la música!* (1977) escrita por Andrés Caicedo antes de suicidarse (¡a los veintitres años!) o en el orden culto, irónico y crítico de Rafael Humberto Moreno-Durán, en *Juego de damas* (1977). El proceso de urbanización que en todos se registra, tiene un interés adjetivo solamente si se lo encara de un

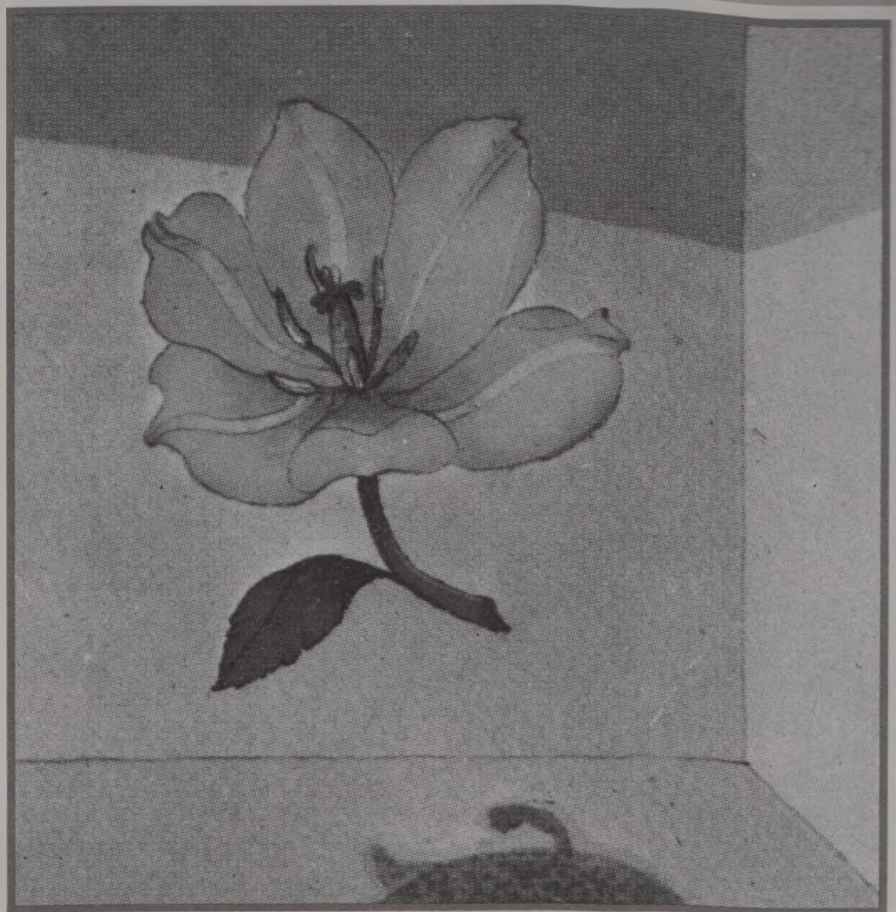
punto de vista temático, pero es en cambio sustantivo si se lo vincula al proceso de modernización de las formas literarias que él registra activamente. Desde luego esta modernización puede producirse sin que forzosamente obligue al traslado temático a las ciudades, tal como cabalmente demostraron tanto Rulfo (en *Pedro Páramo*) como García Márquez (en *El coronel no tiene quien le escriba*) pero lo habitual es que ambas evoluciones, —formal y temática— se diseñen simultáneamente. Entre los novísimos colombianos, la culminación de esta evolución modernizadora corresponde al narrador Luis Fayad, todavía inseguro en *Olor de lluvia* y orgánico, poderoso, articulado, en su excelente novela *Los parientes de Ester*, una obra fundamental de la década de los setenta. Es bien curiosa la situación modernizadora que con tanta fuerza se ha intensificado entre los novísimos colombianos: los tres autores más estimables aparecidos en el último quinquenio, Plinio Apuleyo Mendoza, Luis Fayad y Rafael Humberto Moreno-Durán, han escrito sus mejores obras fuera del país, en Europa, aunque si por una parte eso les ha permitido una integración flexible y rápida a una escritura de rigores internacionales, por otra parte en nada ha opacado su concentración lúcida y crítica sobre la vida colombiana, que han hurgado con furia y con exigencia. En ellos, por lo tanto, se reitera una observación hecha por Mario Vargas Llosa respecto a los escritores peruanos, pero que es casi un modelo del continente, desde Alaska a Tierra del Fuego: la producción en el exilio, forzado o voluntario, la necesaria salida de medios cerrados y hostiles para contemplarlos con una perspectiva más amplia, por lo común crítica y aun revanchista, desde el marco de una cultura universal. En esta operación distanciadora no sólo clarifican la visión sino que asumen los instrumentos modernos del análisis e indirectamente se posesionan de su marcada tendencia universalista. Es particular felicidad de los colombianos, hasta el presente, haber logrado un equilibrio entre estas dos dispares fuerzas, de tal modo que sus obras, que se nutren de culturas internas y hasta regionales y las articulan simultáneamente con sistemas expresivos modernizados, adquieren una funcionalidad social (cultural) que quizá no siempre perciben sus propios autores: son fuerzas modernizadoras que ellos enquistan, desde lejos, en el seno de sus propias sociedades como parte de su lucha para transformar la nación a la que pertenecen, modernizarla, ponerla al nivel de la patria temporal a la que todos pertenecemos (este final del siglo XX) sin que por ello pierda la patria espacial sus íntimos sabores, sus ricas tradiciones, su identidad esencial. Esta integración transculturadora (que enseñaron García Márquez y Fernando Botero) es la única que puede evitar los perjuicios del provincianismo, con sus dos caras opues-

tas aunque en definitiva una y la misma: la regresión conservadora hacia el pasado nacional, repitiendo sus modelos ya fuera de tiempo, o la copia servil, de pueril vanguardismo, de las más recientes modas extranjeras, para tratar de ser modernos y estar al día de la hora universal.

La búsqueda integradora fue, como dijimos, también un retorno a la historia, una recuperación de las tradiciones propias dentro de una perspectiva modernizada que se aprendió en los mayores que hicieron la "nueva narrativa latinoamericana", y que los nuevos manejaron como el elemento adquirido y consabido. Esta tendencia dominante se vio robustecida por una lección de la historia latinoamericana y de la narrativa norteamericana a mediados de los setenta: la novela testimonial, la "non fiction novel" que Capote, Mailer, Doctorow, entre otros, ponen en circulación, resulta un instrumento insustituible para abordar literariamente la represión política y social que caracteriza a la década del reflujo, los setenta. Aun si fuera posible hacer un distingo nítido, dejando a un lado la enorme producción estrictamente testimonial que se abre con *La noche de Tlatelolco* (1971) de Elena Poniatowska, en México, y se cierra con *Que é isso companheiro?* (1979) de Fernando Gabeira, en Brasil, aun así nos quedaría una igualmente enorme producción narrativa que en algunos casos, como el de *Los periodistas* (1978) de Vicente Leñero, es definida como legítima invención imaginaria, pero que mayoritariamente aspira a contradecir el viejo rótulo del cine norteamericano, afirmando que las relaciones entre lo que allí es contado y la realidad no son meras coincidencias. En todo el grupo de jóvenes narradores mexicanos, de un modo u otro, directa o indirectamente, es omnimoda la presencia de Tlatelolco, pues cuando no es su obsesiva reconstrucción, es su significación espiritual la que rige la visión del mundo: en Manuel Echeverría o en Manuel Capetillo, en Héctor Manjarrés, Jorge Aguilar Mora, Federico Campbell o Bernardo Ruiz. Un maestro tan avisador de las nuevas tendencias, como Julio Cortázar, lo había anunciado en *El libro de Manuel*, sin poder evitar los rechinamientos de esta incorporación testimonial que en los jóvenes en cambio es absorbida cómodamente dentro de una visión subjetiva ardiente. Así se lo encuentra en las novelas-testimonio o viceversa de Rodolfo Walsh en la Argentina, pero aún más plenamente realizado en las de Osvaldo Soriano: *No habrá más penas ni olvido* (1973) y su aún inédita *Cuarteles de invierno*. Como en Chile, en la obra de Poli Delano, Mauricio Wacquez, Ariel Dorfman y paradigmáticamente en novelas y cuentos de Antonio Skármeta. Alcanzaría desmesurados niveles en Cuba, desde la impecable versión fijada por Norberto Fuentes con *Condenados de Condado* (1968) que ha tenido sucesivas y aun contradictorias reelaboraciones poste-

...mas hasta la ultima en fecha. El **coman-**  
**mente vecino** (1979) de Manuel Pereira.  
 Claro que aquí la lección historicista ya ve-  
 nía aprendida en el magisterio de Alejo  
 Carpentier, que reviviría en Lisandro  
 Otero y sería pregonada como norma por  
 el proceso revolucionario al cual obedeceran  
 las iniciales producciones después del '59. Así en **la paz como en la guerra**, de  
 Cabrera Infante, o las **Memorias del sub-**  
**desarrollo** (1965) de Edmundo Desnoes o  
**Tate de reyes** (1967) de Antonio Benítez  
 Rojo, e incluso los primeros textos de Rei-  
 naldo Arenas (**Celestino antes del alba**)  
 (1967), aunque ya registraran una más  
 fuerte impregnación subjetivista o, en la  
 medida que sus conflictos con el régimen,  
 refluyeran hacia vastas construcciones  
 simbólicas alejadas en el tiempo (**El**  
**mundo alucinante**) (1969). Fue en Cuba  
 donde más visiblemente las fluctuantes  
 fronteras de testimonio y ficción artística  
 dieron libre curso y apoyo al viejo modelo  
 realista-socialista, de Dora Alonso a Ma-  
 nuel Cofiño, el cual resultó propiciado por  
 la evolución que se registró en la produc-  
 ción de Mario Benedetti, aspirando quizá  
 rebatir la condena de que lo hiciera objeto  
 Ernesto (Che) Guevara, tal como candoro-  
 samente lo testimonia el volumen **Cuen-**  
**tistas jóvenes** (1978) que compilaron Ri-  
 vero García y González Jiménez, inundado  
 de las triviales y racionalizadas fórmulas  
 que el realismo-socialista ya había aporta-  
 do en los años treinta.

Aun cabrían otras vías, aparte de las del  
 realismo y el testimonio, para la introduc-  
 ción de la historia en la novísima narra-  
 tiva: el intento de edificar vastas estructu-  
 ras interpretativas del largo tiempo latino-  
 americano y del largo espacio del conti-  
 nente. Abandonando el modelo historicista  
 romántico de la reconstrucción de perio-  
 dos pasados, que tuvo su esplendor en la  
 obra de Alejo Carpentier, los narradores se  
 abalanzarían sobre la eventualidad de un  
 discurso global, conjunto e intercomuni-  
 cado de distintos tiempos o distintos espa-  
 cios. También aquí la vía fue fijada por los  
 mayores avisores. Dos obras la definen a  
 cabalidad: **Terra nostra** de Fuentes y **Yo el**  
**supremo** de Augusto Roa Bastos, que son  
 discursos intelectuales intrahistóricos des-  
 tinados a explicar, con más amplitud y  
 más vuelo intelectual pero menos fecundi-  
 dad artística en Fuentes que en Roa, el sen-  
 tido histórico de nuestro destino presente.  
 Textos tan disímiles como **Mascaró** de Ha-  
 roldo Conti, **Daimon** de Abel Posse,  
**Abrapalabra** (1980) de Luis Britto García,  
**Palinuro de México** (1977) de Fernando  
 del Paso, **Homérica Latina** (1979) de  
 Marta Traba, exploran estas macroestruc-  
 turas, como lo están haciendo, en los li-  
 bros que preparan y de los que han dado a  
 conocer ya adelantos, Eduardo Galeano (a  
 quien se debe un intento ensayístico-litera-  
 rio de similar perspectiva con **Las venas**  
**abiertas**), Gustavo Sainz, y el ecuatoriano  
 Ivan Egúez. Lo nuevo de estas invenciones



no radica en la recuperación del pasado  
 sino en el intento de otorgar sentido a la  
 aventura del hombre americano mediante  
 bruscos cortes del tiempo y el espacio que  
 ligan analógicamente sucesos dispares, so-  
 ciedades disímiles, estableciendo de hecho  
 diagramas interpretativos de la historia. Es  
 un nivel más alto de la autoconciencia na-  
 cional y latinoamericana que parece seguir  
 de cerca el ingente esfuerzo desarrollado  
 previamente por sociólogos, antropólogos  
 e historiadores para construir un discurso  
 global. La reciente novela del argentino  
 Belgrano Rawson **No se turbe nuestro co-**  
**razón** (1980), o el proyecto en curso de  
 Fernando del Paso, **Noticias del imperio**  
 acreditan la vitalidad de estas tendencias  
 macroestructurales, que Ricardo Piglia ha  
 organizado sabiamente mediante una ori-  
 ginal lectura intertextual de la cultura y de  
 la literatura argentinas en su novela **Res-**  
**piración artificial** (1980).

### 3. LA ACEPTADA TRANSCULTURACION POPULAR URBANA

Es uno de sus ensayos agudos, Jean  
 Franco detectó en el centro de la problemá-  
 tica de la llamada nueva narrativa latino-  
 americana, un conflicto con el referente, en  
 cierta medida reflejo de una conflictualidad  
 que sobre todo vivió la cultura francesa de  
 las últimas décadas en su proceso de tecni-

ficación. Esa situación parece desvanecerse  
 en los novísimos, en quienes observo una  
 actitud pragmática que evoca la posición  
 inicial de Juan Carlos Onetti, quien no por  
 casualidad ha adquirido con el tiempo una  
 fecundidad magisterial. Como el José Li-  
 nacero de **El pozo**, muchos narradores re-  
 cientes pueden decirse "Es cierto que no sé  
 escribir, pero escribo de mí mismo", otor-  
 gándole a este sesgo testimonial de lo au-  
 tenticamente vivido (el "vecu" bretoniano)  
 una implícita potencialidad artística. Como  
 en el Onetti de 1939, esta toma de con-  
 ciencia literaria nace de la desconfianza  
 a las escuelas, discursos, corrientes, gru-  
 pos, sobre todo nace de un espontáneo re-  
 chazo de la retórica que acecha insidiosamente  
 a toda invención estética por original  
 que haya sido en su irrupción primera.  
 Lo vivido no es, obviamente, capaz por sí  
 mismo, de asegurar ninguna creación ar-  
 tística, pero establece un campo de auten-  
 ticidad y un universo experiencial que re-  
 guardan la voz propia y en apariencia libe-  
 ran del peso de las ideologías que se dispu-  
 tan la sociedad, aunque realmente las en-  
 mascarar para que mejor se expresen.  
 Esta actitud conduce a plurales territorios:  
 en muchos se expresa en un descenso a la  
 intimidad que reconstruye un ámbito si-  
 lencioso, subjetivo, cargado de tonalidades  
 casi indecibles como se registra en la obra  
 del argentino Rodolfo Rabanal desde su  
 inicial **El apartado** (1975), sin procurar la



contención y el esmero de la escritura artística que había caracterizado en su país al adelantado del objetalismo Antonio Di Benedetto, sino trabajando en el despojamiento, la voluntaria escritura ascética, el asedio de la continuidad, o como en los colombianos Nicolás Suescún y Policarpo Varón, que vienen produciendo textos que delicadamente iluminan grises y expectantes historias que se asemejan a las carbonillas de los jóvenes dibujantes caleños que realísticamente evocan la emotiva trivialidad de las vidas humanas. Otros desembocan en un cauto lirismo, que ha sido el territorio preferido de algunas narradoras capaces de una mirada más inquieta que nostálgica para la vida infantil, como la venezolana Laura Antillano o la uruguaya Cristina Peri Rossi, opuestas al diseño sutil de la intimidad siguiendo sus "tropismos" cambiantes, como se ha visto en la obra de las argentinas Luisa Valenzuela y Liliana Heker (su último *Un resplandor que se apagó en el mundo* perfecciona esta traslúcida y emocionante óptica) las cuales habían sido precedidas por Elvira Orphée, Sara Gallardo o Marta Traba en la misma Argentina, a las que acompaña el arte riguroso, enriquecido por redes temporales que se cruzan y agudas sensibilidades de las vivencias concretas en la cubana Julieta Campos desde *La imagen en el espejo* (1965) hasta *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina* (1974) que ya registra la imposibilidad de componer la acción causal

tradicional pues sólo este poliedro que refracta dialogísticamente mundo e interioridad puede traducir una experiencia que parece inagotable. Aunque me resulta infundada la clasificación de una narrativa femenina, separada de la que hacen los hombres, puedo reconocer que la masiva irrupción de escritoras en el género que se ha producido en las últimas décadas, al humanizar la visión masculina del mundo ha logrado perfeccionar recursos literarios poco desarrollados, apropiándose de líneas que habían sido trazadas en Europa de la Woolf y Mansfield a Nathalie Sarraute y Marguerite Duras. Es sintomático que similares soluciones narrativas las podamos encontrar en las brasileñas, de la deslumbrante Clarice Lispector a la intensa Ligia Fagundes Telles, o en las españolas, de Eulalia Galvarriato a Mercé Rodoreda o Carmen Martín Gaité. Esto no impide que muchas narradoras puedan coincidir en estas zonas como la puertorriqueña Rosario Ferré o la Elena Poniatowska de *Querido Diego te quiere Quela*, pero al mismo tiempo cultivar otros territorios, tanto ellas como Griselda Gambaro, o Angela Zago o María Luisa Mendoza o Margo Glantz, y que los narradores, como José Balza o Alfredo Bryce Echenique o González Viaña, sean capaces de apropiarse de investigaciones estilísticas emparentadas. Tal actitud vivencial puede extenderse más allá de la subjetividad escudriñadora del mundo, apropiándose de la familia o

del restringido grupo social dentro del cual emergen los escritores. En la misma medida en que el ejercicio de la literatura, sobre todo el género narrativo, ha sido mayoritariamente anejo a los jóvenes de la baja clase media urbanizada, lo que nos pone en la pista de una democratización de la cultura con inmediatas consecuencias sobre las letras, los novísimos han sacado partido de una temática que incidentalmente habían explorado los mayores pero que en ellos ha alcanzado plenitud: la vida social del grupo afín, tanto el cenáculo como el barrio, el patio de la Preparatoria o el café de la esquina, el suburbio acechante o el ghetto de la minoría étnica, las zonas marginales de todo poder cuya visión del mundo, lengua y formas de comportamiento han manejado con soltura, sin necesidad de explicarlas o defenderlas, volviéndolas protagónicas de la literatura. Es en esta exploración que el arquitecto Daniel Moyano consigue sus mejores páginas: *Oscuro*.

Lo que nitidamente estableció una ruptura dentro de la literatura mexicana al aparecer *Gazapo* (1965) de Gustavo Sainz y *De perfil* (1966) de José Agustín, no fue tanto el "imperialismo del yo" que de Revueltas a Rosario Castellanos y García Ponce había tenido variadas e impecables versiones, sino —en palabras de Margo Glantz— que "con Sainz y Agustín el joven de la ciudad y de la clase media cobra carta de ciudadanía en la literatura mexicana, al trasladar el lenguaje desenfadado de otros jóvenes del mundo a la jerga citadina, alburera, del adolescente; al imprimirle un ritmo de música pop al idioma, al darle un nuevo sentido al humor, que puede provenir del Mad o del cine y la literatura norteamericanos, al dinamizar su travesía por ese mundo". Son los nuevos grupos sociales afines, marcados por un fenómeno clave que en tales términos no vivieron los mayores: la transculturación producida en las grandes ciudades latinoamericanas por la influencia de la cultura masiva de Estados Unidos generando modos específicos de innegable vulgaridad y vigor. Fuentes, o García Márquez o Donoso, leyeron la mejor narrativa norteamericana dentro del vasto conjunto de la literatura vanguardista mundial; los jóvenes posteriores vivieron el cine, la televisión, el rock, los jeans, las revistas ilustradas, los supermercados, la droga, la liberación sexual, los drugstores, que inundaron la vida latinoamericana con profunda incidencia en las capas más populares, menos intelectualizadas y dispuestas a resisitir la avalancha que los sectores cultos impregnados todavía de tradiciones europeas. Vivieron todo eso en las peculiares formas que adoptaba en cada ciudad, en cada barrio, entremezclándose con tendencias internas del medio, asociando comidas propias con botellas de coca-cola, desenvueltas ropas informales con formalísimos y constrictivos complejos de la afectividad, canciones de los Bea-

ties con la jerga idiomática urbana o aun menos, de la familia, del barrio, de la rueda de estudiantes, iracundos mensajes antiimperialistas con deslumbrada aceptación de la "mass culture", lecturas de "beatniks" con regocijado reconocimiento de las expresiones populares, marginadas, ajenas al circuito de la cultura oficial. No se trata simplemente de la influencia de los largos brazos de los "mass media" norteamericanos, pues esos llegaron a todo el universo después de la segunda guerra mundial, sino de la peculiaridad regional en que se vivió una mezcla transculturadora que no agostó, ni pervertió, las tradiciones propias que ya tenían varios siglos. A sólo quince años de registrarse en la literatura este magno fenómeno, es posible comprobar que la nueva ola modernizadora, que esta vez no llegó sólo a las capas cultas como en el modernismo o en el vanguardismo, sino que contaminó hondamente los enclaves urbanos más desarrollados con una fuerza arrolladora, no interrumpió la continuidad de las culturas propias y que éstas se revelaron mucho más orgánicas, firmes y compactas que en los periodos anteriores. Esta vez no tuvimos necesidad de trasladarnos a las fiestas galantes de Versalles, como en el modernismo, ni apropiarnos de los órdenes europeos como en el vanguardismo para concluir con la trivialidad de que América Latina era un continente surrealista, ni siquiera tuvimos que reconocer que la cultura sureña de los Estados Unidos era parte integrante de una vasta zona cultural latinoamericana lo que permitía incorporar a Faulkner como otro escritor interior, tal como hicieron los escritores del 40 y el 55, de Rulfo a García Márquez, sino que fue posible construir con la experiencia viva de esa cultura revuelta en una manera ardida y auténtica. De los componentes alienantes que acarrea toda transculturación, ninguno más vigoroso, casi omnímodo, que el cine, pero de **La traición de Rita Hayword** (1968) y **Boquitas pintadas** (1969) de Manuel Puig, a **Triste, solitario y final** (1973) de Osvaldo Soriano o a los textos de Andrés Caicedo en **Ojo al cine** y **¡Que viva la música!** (1977), lo reconfortante ha sido la perspectiva crítica subyacente que examinó la tarea del imaginario en sus relaciones con el fantasma suscitado por la imantación de la pantalla y construyó registros paralelos que permitían reconstruir las atracciones, las ficticias superposiciones, los enlaces propiciadores de un tratamiento del *kitsch*, contando vidas opacas o pueblerinas o frustradas bajo el esplendor de un nuevo bovarismo.

Ese grupo en que se registró, literariamente, la primera socialización del yo, ha sido en esta última promoción decididamente urbano. Poca sorpresa pudo causar eso en las letras argentinas, las más drástica y tempranamente urbanizadas del continente, e incluso en las mexicanas, donde la generación anterior ya había cumplido

la conquista de su entorno ciudadano (**La región más transparente, La noche**) o en las uruguayas donde similar operación se había cumplido de Onetti a Martínez Moreno, pero fue una novedad en otras regiones latinoamericanas donde el proceso de urbanización había sido más lento y aun los escritores no estaban encerrados en el batiscafo de las urbes monstruosas que los signaban con su régimen de prestaciones y sus formas más abstractas y despersonalizadas. El **Barrio de Broncas** (1971) del peruano José Antonio Bravo, como **Bomba Camará** (1970), del colombiano Umberto Valverde, pudieron prevalecerse de los antecedentes respectivos de Mario Vargas Llosa, Julio Ramón Ribeyro y Mejía Vallejo, pero la frescura de su invención y el regocijo de esa realidad ambiental delataban la apropiación reciente y la mezcla de formas rurales y urbanas que se coaligaban en esos suburbios pobres. Curiosas, dramáticas mezcolanzas que en Venezuela habían sido hurgadas por la narrativa de Salvador Garmendía y Adriano González León, antes que los jóvenes Luis Britto García o Ramón Bravo se instalaran decididamente en el proyecto futurista que movía a la capital Caracas sin por eso desvanecer y al contrario agudizar las contradicciones de la sociedad.

Los grados de la urbanización variarán de acuerdo a las regiones, lo que no sólo puede verse en el manejo de los asuntos sino, sobre todo, en los recursos literarios

utilizados que también responden al grado de incidencia de la modernización, más antigua y persistente en Argentina, más reciente pero arrasadora en México o en Venezuela, más equilibrada dentro de vigorosos patrones nacionales en el Brasil que aun vive en la onda promovida por la Semana de Arte Moderno de 1922 que ha venido oficiando como lección integradora de las culturas nacionales, adaptándolas a la urbanización modernizadora. En todos los casos la urbanización se acompaña de una evidente popularización que también, como ya apuntamos, no sólo debe verse si la introducción de personajes de las clases bajas (aunque muy excepcionalmente obreros) o personajes desclasados y marginales, sino en la adopción franca de los idiolectos grupales o de las jergas con los que se expresan tanto las criaturas novelescas como el propio autor, salvando la distancia que los narradores regionalistas establecían entre ellos y sus personajes populares. El punto más agudizado de esta tendencia particularista que es a la vez inmersión en un medio cultural restringido, lo ilustra **El vampiro de la colina Roma**, de Zapata, que se presenta como "non fiction novel".

Dentro de esta reconstrucción fiel del grupo, por lo común juvenil, deben verse dos adquisiciones que mucho esfuerzo y padecimiento acarrearán a los mayores y que ahora se usan como bienes mostrencos: el decidido manejo del habla corriente, el español urbano o simplemente barrial de



las capitales americanas y el decidido abordaje de la vida sexual. Si se sigue en la obra de Julio Cortázar o Carlos Fuentes el momento en que se producen estas conquistas, hijas de la generalizada permisividad de los sesenta, se comprobará que es contemporánea de la que han hecho los más jóvenes, como si unos y otros respondieran a la lección del tiempo, y obedecieran a los mismas provocaciones de la sociedad aluvional de las ciudades, conectadas con las pulsiones externas, sobre todo norteamericanas. No es que se inventara demasiado en el campo de las mil combinaciones posibles de la vida sexual, sino que ellas ingresaban a la narrativa, aun más que como tópicos llamativos que entre los mexicanos, de René Avilés Fabila o Jorge Aguilar Mora pasarían a ser meramente lugares comunes, como removedores de la escritura, capaces de desarticular las estructuras gramaticales e imponer nuevos órdenes expresivos. El "gliglico" cortazariano apuntó un camino, cuya mayor efectividad no se manifestaría en las francas descripciones sexuales sino en las más elusivas, por socialmente reprimidas, transcripciones de la sexualidad, como fue el caso del discurso homosexual cuando ocupaba un lugar subyacente, enmascarado, contaminante de una escritura que discurría por asuntos aparentemente dispares: el metalenguaje sobre "las palabras" de *Evohé* de Cristina Peri Rossi o ese oscuro y relampagueante erizamiento de las imágenes que Lezama Lima enseñó a sus discípulos narrativos: *Cobra* de Severo Sarduy.

La norma más frecuente consistió en la absorción de la íntegra historia narrada mediante voces que la desplegaban atendiendo a las peculiares modulaciones del habla, de tal modo que éstas *decían* con igual y a veces mayor precisión lo que las acciones y personajes pretendían decir y en ocasiones no lograban o consistió en la reducción a su mínima expresión de la distancia existente entre el narrador y lo narrado. En el ensayo de 1964, "Diez problemas para el novelista latinoamericano", anotaba en el capítulo dedicado a los problemas de la lengua en América: "el gran salto que en esta línea de utilización del habla espontánea y popular se ha producido, y que corresponde ya a nuestro tiempo, es aquel por el cual el escritor ha ingresado al mismo lenguaje de sus personajes". Claramente lo había estatuido Rulfo para sus cuentos rurales con un esmerado ajuste lingüístico pero a los jóvenes correspondería su implantación en el orbe ciudadano: la distancia entre los narradores y los personajes en los cuentos de *Tiro libre* (1973) de Antonio Skármeta, es mínima y si tantos apelaron cada vez más al "yo" narrador fue porque las "voces", como decía Borges, definen de inmediato al personaje, sin necesidad de explicaciones, y porque la unidad de atmósfera y de sentido se lograba mejor mediante este empaste globa-

lizador. Los elementos mecánicos de la ciudad moderna (grabaciones, teléfonos, etc.) serán usados por los mexicanos (Gustavo Sainz, José Agustín) para poder ser fieles a este registro del habla que da la espalda a la escritura culta y construía lo bello a partir de materiales tenidos por espurios. Carlos Monsivais ha elogiado este "lenguaje de una subcultura que pretende la comunicación categórica", registrando que lo característico fue un movimiento democratizador con incorporaciones lexicales, prosódicas, a veces sintácticas, que sin embargo no modificaban el sistema lingüístico general. Las obras literarias se trasladan íntegramente a los dialectos o idiolectos urbanos, con lo cual podría reconocerse que el realismo vuelve a ganar la batalla, aunque sin quedar circunscripto como antes a los asuntos vistos a distancia, sino a la misma expresión literaria en que el narrador se sumerge. En el caso de Puerto Rico, ya Emilio Díaz Valcárcel había merodeado estas vías aunque prefiriendo descansar sobre la complejidad de la estructura, pero ellas adquieren plena carta de ciudadanía en Luis Rafael Sánchez cuando abandona sus narraciones cultas y se entrega a la jocundia del lenguaje popular, a su ritmo de salsa, al placer de las homofonías que desde el título de su novela revelan su proyecto: *La guaracha del macho Camacho* (1976). El corte que la novela establece recorriendo los diversos estratos de la sociedad puertorriqueña adquiere su desfado significativo por este manejo de la lengua hablada, al que cede el propio narrador. Todavía puede percibirse aquí una voluntariedad estilística, como ocurrió inicialmente con la incorporación que hizo Cortázar de la convención literaria de la lengua popular establecida por César Bruto. Pero también en este caso, se trató de una aproximación que progresivamente se enriquecería al permitir romper la distancia establecida entre la lengua culta y la popular que era la que corrientemente usaba el escritor en su vida cotidiana. Del mismo modo que los poetas argentinos se atrevieron a "vocear" cuando escribían, tal como lo hacían todos los días en la conversación, del mismo modo los narradores no procuraron reflejar el habla de las clases medias o bajas o de los marginados, sino que usaron su propia habla sin atender a los dictámenes escolares o académicos fijados por la cultura oficial argentina. Se asistió al triunfo postumo de Roberto Arlt que de un modo tan intenso no habían conseguido imponer los escritores de la generación de la revista *Centro* que se habían reclamado de su magisterio y que en la escritura rota de Mario Szychman o en la directa, vulgar e intensa narrativa de Jorge Asís, sobre todo en *Fe de ratas* y en *Flores robadas en los jardines de Quilmes* (1980), colocaba a la invención narrativa dentro de la órbita expresiva del habla urbana a la que pertenecía el escritor. Los resultados artísticos no fueron siempre con-

vincentes pero buena parte del éxito logrado dependió de esta reanimación (y aceptación) de la lengua propia, cuya irrupción brusca en el panorama literario puede medirse en relación a la obra más tersa y acicalada de Antonio Di Benedetto, donde aún se registra la presencia de Bioy Casares, o, entre los más jóvenes, Abelardo Castillo, quien atestiguaba el magisterio de Ernesto Sábato.

Forzoso es anotar, como entre paréntesis, que estas operaciones no pueden confundirse con un lugar común acerca de la "novela del lenguaje" que ha circulado aprovechando restos de la enseñanza barthesiana y dentro de un generalizado confusiónismo crítico que provocó la consternación de los lingüistas. Una de sus últimas manifestaciones, hecha con más entusiasmo que fundamento, ha correspondido a un perspicaz narrador argentino, Héctor Libertella, aunque no la ha puesto en práctica en *Aventuras de los miticistas* (1972) con menor fortuna que su congénere Osvaldo Lamborghini. Un narrador de tan esplendoroso manejo de la lengua literaria culta, como Fernando del Paso, ha dicho sensatamente que "hace muchos años dejé de interesarme en las teorías —del lenguaje, de la novela, etc.— tras una curiosidad inicial comprensible" aunque reconociendo su deseo de "trabajar con el lenguaje, de exprimirle sus posibilidades expresivas, de recrear al mundo con él, o a un mundo", tarea a que están aplicados hace ya algunos milenios los escritores. Lo privativo de algunas soluciones presentes, que no dejan de evocar, como Hocke ha apuntado, las del manierismo setecentista, pertenece más legítimamente al resquebrajamiento del discurso intelectual racionalizado, y más vastamente aún al cultural de las críticas sociedades actuales, las cuales han visto desintegrarse los sistemas normativos que las animaban dando lugar a una proliferación de fuerzas centrifugas que aún más que la libertad que pregonan están testimoniando la represión en que siguen formulándose.

Creo que lo mismo podría decirse de la omnívota invasión de los temas sexuales en la narrativa reciente. Toda mojigatería parece haber desaparecido, aunque podamos sospechar que ha sido reemplazada por una voluntariedad que se ha entregado a otra condición: la novelaría. Esta pretende agotar las mil combinaciones posibles del tema, trabajando sobre un recurso (la provocación) cuya misma intensidad va acompañada de precariedad y cancelación, sobre todo en aquellos casos en que no alcanza otra funcionalidad o artística o cultural que la derivada del mero impacto circunstancial. La sonrisa indulgente con que hoy revisamos las "prostitutas trascendentes" que bajo la influencia dostoevskiana poblaron la narrativa social latinoamericana, espera a los tríos, cuartetos, quintetos, o simples arias solitarias de onanistas, de que nos ha do-



tado una literatura que puede volverse tan tediosa como la gimnástica de las películas "doble XX". Quizá sea la cinematografía la que mejor ilustre el conflicto, pues en ella el tratamiento libérrimo de la sexualidad sólo ha alcanzado sentido cuando, como en *El silencio* o en *Trash*, ha sido colocado al servicio de la develación de una problemática profunda. Visiblemente la permisividad ha favorecido la emergencia a las letras de las prácticas condenadas por las normas morales de la sociedad (es el caso de las relaciones homosexuales) aunque de hecho han surgido distorsionadas de otras maneras y aun me pregunto, considerando que siempre se expresaron utilizando enmascaramientos varios (**Albertine ha desaparecido**), si la imprevisión libertad no las ha entregado al vértice de un imaginario desasido, un puro juego de espejos en que se consumen. En todo caso, han colonizado territorios nuevos de la sensibilidad y, como ya se ha indicado, estos han sido buenos conductores de un manejo, diríamos lacanianiano, de las palabras. Todo este tema exige un tratamiento adulto, franco y obviamente más pormenorizado, ajeno a los proselitismos de la hora, pero a cuenta de ese examen conviene apuntar un efecto paradójico que parece haber tenido: ha concurrido a reinstaurar los mitos supermachistas del imaginario latinoamericano, más que a atemperarlos y, sobre todo, a disociar la sexualidad del universo de la afectividad. Este último en cambio es el que ha contado con la mejor contribu-

ción por parte de las narradoras que pertenecen a los "lazos de familia" establecidos por Clarice Lispector pero que de Marta Jara a Yolanda Oreamuno, de Armonía Somers a Luisa Josefina Hernández, de Beatriz Guido a Fanny Buitrago ya habían tenido investigaciones acuciosas en las letras narrativas hispanoamericanas.

La cultura latinoamericana ha sido desde sus orígenes rigurosamente masculina y aunque no ha de ser la literatura la que habrá de cambiarla sino la activa participación femenina en los mecanismos de producción y mando, no deja de corresponderle una tarea ingente en la adaptación ideológica al cambio entablado para convertirla en una cultura íntegramente humana. Los orígenes del movimiento son extranjeros, principalmente norteamericanos, su introducción mimética difícil y aun pernicioso, sus campos predilectos las clases medias educadas en trance de ascenso social, pero la entidad del conflicto cultural mucho más amplia, como lo han sabido todas las sociedades que han ingresado a una dinámica de desarrollo económico y han estropeado con la maraña de prejuicios provenientes de viejas estructuras tradicionales: lo que el arco de ciudades que va de Santiago de Chile a Sao Paulo ya había experimentado es ahora patrimonio de Caracas, San Juan, México y problema que ha enfrentado recientemente el socialismo cubano. La libertad sexual es sólo una parte de este vasto conflicto que resultaría perjudicado si se lo redujera a ese

solo campo o al de los derechos en los ámbitos profesionales. Aun en aquellos ejemplos en que sorteas esos riesgos, la obra de las nuevas escritoras (Elvira Orphée, Tununa Mercado, Liliana Heker, Rosario Ferré, Cristina Peri, Laura Antillano, Marta Traba, Elena Poniatowska, Inés Arredondo) ha tendido a ofrecer un "universo complementario", por atendido exclusivamente a figuras femeninas, de aquel en cambio universal, que han presentado los narradores masculinos desde tiempos tan remotos como el XVIII, con sus Clarisas y sus Pamelas. Hay que apelar a un narrador de sutil filigrana, como Juan García Ponce, para encontrar en América Latina un equivalente de esa doble mirada perspicaz para las relaciones de ambos sexos que en las letras italianas desarrolló Cesare Pavese.

Pero en cambio hemos tenido, en la muy reciente narrativa del colombiano Rafael Humberto Moreno-Durán, uno de los asedios más divertidos y críticos del "eterno misterio femenino", porque ha combinado uno de los asuntos más gastados por la narrativa de la lengua española a ambos lados del Atlántico, a saber, los intercambiables ejercicios eróticos de los grupos amigos, con una percepción crítica, enamorada y humorística, de los movimientos, seducciones y retracciones de las mujeres. **Juego de damas** tituló fielmente su primera novela (1977), organizando la vida de la "hegeliana" según las categorías del maestro, pasando de "Menina" a "Mandarina" y luego a los grandes modelos (Teresa du Park, Klara Wieck, Lou-Andreas Salomé) sin que le falte al libro un "Index hembra prohibitorum". En su segunda novela, **Toque de Diana**, la vida erótica que hace renacer a un alto militar forzado al retiro y condenado a la lectura de autores latinos, pretexto las más jocundas y disparatadas batallas. Al parecer se complementará con una tercera novela **Final capriccioso con Madonna**, definidas las tres por su autor como "un trío concertante para virginal, viola pomposa y oboe de amor, música de cámara como suele serlo la mujer misma", concluyendo que "si bien es cierto que lo eterno femenino nos fastidia por delante (**ad majorem hominis gloriam**) también lo es que en la trilogía las mujeres no deambulan a su aire ni sirven de pretexto a un estudio de caracteres: son hermosos y apetecibles miembros de una comparsa respetable." Es por momentos un manifiesto masculino que, dentro de otros parámetros estéticos, reitera la visión adulta de George Bernard Shaw, en **Matrimonio desigual**, cuando el tiempo augural del ibsenismo inglés.

*Nota: Este texto constituye la primera parte del prólogo que Angel Rama escribió para su libro **Narradores en Marcha**, de inminente aparición en México. La segunda parte de Los contestatarios del Poder será publicada por "Quimera" en el próximo número.*