

LA ESPIRAL ABIERTA DE LA NOVELA LATINOAMERICANA

(NOTAS PARA LA CONSTRUCCIÓN DE UN SISTEMA
NOVELESCO)

Con el propósito de efectuar estudios sobre la novela latinoamericana, la crítica no puede seguir haciendo como el policía recordado por los formalistas rusos: aquel que en su afán por retener al 'culpable' echaba mano, al azar, de todo cuanto encontraba en las habitaciones que revisaba y aun de los inocentes transeúntes de las calles adyacentes.

Tales allanamientos, jalonados por el flujo de las palabras de cierta ardiente *causerie*¹, han dejado ruinosos escombros por doquier: para encontrar a la única 'culpable' — la novela — se han invadido los palacios de series vecinas cul-

¹ R. JAKOBSON ya escribía que "hasta no hace mucho tiempo, la historia del arte, y en particular la historia de la literatura, era una *causerie* y seguía todas las leyes de ésta. Se pasaba alegremente de un tema a otro; el flujo lírico de palabras sobre la elegancia de la forma dejaba su lugar a las anécdotas tomadas de la vida del artista; los truismos psicológicos alternaban con problemas relativos al fondo filosófico de la obra y a los del medio social en cuestión. ¡Es un trabajo tan fácil y remunerativo hablar de la vida, de la época a partir de las obras literarias! Es más fácil y remunerativo copiar un yeso que dibujar el cuerpo. La *causerie* no conoce terminología precisa. Por el contrario: la variedad de términos, los vocablos equívocos que sirven de pretexto para el juego de palabras, son las cualidades que dan encanto a la conversación" (*Sobre el realismo artístico*, reproducido por *Readings in Russian Poetics*, Michigan Slavic Materials, núm. 2, e incluido por TZVETAN TODOROV en su *Théorie de la littérature*, París, Seuil, 1965). Salvando modalidades y distancias, buena parte de la crítica latinoamericana, especialmente la de ejercicio periodístico o en revistas de circulación masiva, viene practicando una fácil *causerie*. Se repiten estereotipos que van adelgazando el espejo original de la novela, para lindar con *slogans* de contenido no cuestionado, se va simplificando temerariamente la línea divisoria entre obras y autores y se hace del terrorismo verbal una herramienta de la persecución o del elogio. Esa creciente 'facilidad' empieza a ser compensada por el rigor y la profesionalidad crítica de otros.

turales, sociales, existenciales, políticas y aun las personales del autor, abrumando a delgados volúmenes con serias responsabilidades ajenas a su 'orden de palabras autónomas'.

Curiosa paradoja doble: por un lado se intenta convertir a la literatura en algo mucho más importante de lo que es en realidad y — por el otro — al valorizar obras en función de ceñirse a la historia constante de la nación en que se las escribe, el marco geográfico o político en que se las proyecta, este tipo de crítica ha agudizado el 'estatuto de un territorio colonial' del que proclamaba independizarse y de cuyos peligros ya hablaba, hace casi cincuenta años, TINIANOV². Estas retóricas que propician calificaciones de 'gusto' suelen pagar un tributo muy caro al otorgar al 'color' lo que debería ser privilegio de la transparencia. Como anota FRYE³ la historia del 'gusto' ya no forma parte de la 'estructura' de la crítica, del mismo modo que el debate Huxley-Wilberforce no constituye una parte estructural de la ciencia biológica.

La exaltación de modalidades novelescas que se conforman al verismo de ciertas situaciones representativas preconcebidas o estereotipadas, agravan una dependencia de la que parece hoy inevitable emanciparse en nombre de una posible 'función autónoma' (la novela enfrentada a sus propios resortes interiores y a la unidad compleja del encuentro de resistencias que procura) y de una 'función sinónima' que arriesgue, en el conjunto de la narrativa latinoamericana, un posible sistema novelesco integrado con obras distintas o

² En su famoso estudio *Sobre la evolución literaria*, J. TINIANOV considera que "entre todas las disciplinas culturales, la historia literaria conserva el estatuto de un territorio colonial" (*Arjaisty i novatory*, Leningrado, 1929, citado por Todorov en ob. cit.). Tinianov destaca la dependencia del psicologismo individualista; hoy podría hablarse de otras dependencias también insinuadas en su estudio.

³ Esta afirmación le permite a FRYE añadir que "the demonstrable value-judgement is the donkey's carrot of literary criticism, and every new critical fashion, such as the current fashion for elaborate rhetorical analysis, has been accompanied by a belief that criticism has finally devised a definitive technique for separating the excellent from the less excellent. But this always turns out to be an illusion of the history of taste. Value-judgements are founded on the study of literature: the study of literature can never be founded on value judgements" (*Anatomy of criticism*, Princeton University-Press, 1957, pág. 20).

con los elementos 'constructivos' de cada una de ellas, aptos para participar del sistema común propuesto.

LA INVENCION COMO CRITICA Y LA CRITICA COMO INVENCION

Este proceso empezó dándose en las propias novelas. Toda invención es crítica, ha dicho MICHEL BUTOR⁴, y es evidente que la nueva ficción latinoamericana, en la medida en que ha interrumpido el funcionamiento de los elementos más conocidos en la novelística anterior, ha instaurado una visión 'crítica' tácita o expresa a lo que esas novelas representaban.

Aquel uso del hispanoamericano como "peón de argumento o como vehículo para la propagación de ideas o como ilustración de un paisaje típico" de que hablaba FERNANDO ALEGRÍA⁵, ha cedido el paso a caracteres que ofrecen suficientes notas de complejidad o ambigüedad, enriquecimiento que convierte en simple crónica las preocupaciones por las simplificaciones que aquejaban a LUIS MONGUIÓ. Vale la pena recordar que en el Congreso de Albuquerque en 1952 era todavía posible preguntar: "¿Por qué nos hallamos con que ahora,

⁴ MICHEL BUTOR, *Répertoire III*, París, Ed. de Minuit, 1968 (hay traducción española, Repertorio, Barral, 1970, pág. 16). Butor hace un interesante planteo eliminando algunas barreras entre novela y crítica, partiendo de la base de que toda invención es una crítica de los modelos que inspiraron otras invenciones previas y una crítica de la realidad a la que aparecen referidas. Pero al mismo tiempo la crítica es también una invención. Crítica e invención aparecen como dos aspectos de una misma actividad; su oposición en dos géneros diferentes desaparece en provecho de la organización de nuevas formas (misma edición, pág. 18). Esta reflexión es una de las características del arte contemporáneo: novela dentro de la novela, teatro dentro del teatro, cine dentro del cine.

⁵ Por integrar el propio FERNANDO ALEGRÍA como escritor el movimiento que reacciona contra los excesos del nacionalismo esencialmente local, sus trabajos críticos insisten en la caracterización de la renovación de estructuras novelísticas. Ver, en este sentido, *Novelistas contemporáneos hispanoamericanos* (1964) y, muy especialmente, su completa *Historia de la novela hispanoamericana*, México, 1966. También en breves monografías como *La novela hispanoamericana*, Buenos Aires, Cedral, 1967, insiste en destacar la novela neorrealista como aquella capaz de "organizar vastos sistemas de símbolos sociales de contenido universal" (pág. 34).

desde hace unos veinte años, no se han renovado los géneros novelísticos hispanoamericanos?... ¿Por qué no sale la novela hispanoamericana de las ya estereotipadas fórmulas del regionalismo, el criollismo, la novela de la tierra, el indianismo o la protesta político-social?"⁶.

Ese enfoque noticioso, documental y protestante de un esquema de explotados y explotadores se encuentra hoy paudado por otro tipo de encuentro de resistencias y tensiones no menos dramáticas, pero sí literariamente más eficaces. El proceso de integración y creación de un mundo novelesco autónomo, ha supuesto, en los últimos años, ahondar en esa visión 'crítica' que la propia invención conlleva. Las direcciones son varias y los niveles están entrecruzados, los temas son inéditos o aparecen redescubiertos con un sesgo de aproximación específica o novedosa. Y a este proceso crítico de la invención, ha empezado — también — a corresponderle una nueva crítica.

El tema se abre en un sesgo imprevisto: toda crítica también es invención y no sólo aquel allanar series 'vecinas' que practica el policía-*bricoleur* sin imaginación. Si el texto literario está inacabado siempre (y ésta es clave de su permanencia en el tiempo) necesitará de las prolongaciones inventivas del crítico o de otros autores. La obra, aunque se crea terminada por el autor, lo único que hace es proponerse a una profunda crítica de los demás. Ahora bien, esa crítica como invención supone que los textos que se van escribiendo se incorporan a la obra como floraciones a un árbol, pero también que nunca serán 'definitivos'. El texto literario, inacabado siempre, en la medida en que es prolongado por otros críticamente, mantiene su permanente actualidad. El buen crítico prolonga la invención del autor, operación que es infinita en los hechos: siguen escribiéndose libros sobre Homero y Shakespeare, tanto como sobre César Vallejo, Sor

⁶ *Reflexiones sobre un aspecto de la novela hispanoamericana actual*, en *La novela iberoamericana*, Albuquerque, The University of New México Press, 1952. En el Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, realizado en Albuquerque, se dio por primera vez el abierto enfrentamiento de tendencias críticas que adelantó buena parte de la reacción crítica actual.

Juana Inés de la Cruz o Jorge Luis Borges, incorporándose todos ellos a los textos originales que amplían y enriquecen. “Mi propia invención como crítico” —ha escrito el mismo BUTOR— “consistirá en este caso en una intervención dentro de este ambiente óptico, en una reorganización a veces brutal, que cierra de golpe galeradas enteras sin suprimirlas jamás”⁷.

Esta misma visión dialéctica y más modesta de la tarea crítica, pero curiosamente más rica e inventiva, se viene dando en relación a la nueva novela en numerosos enfoques. JUAN LOVELUCK habla, por ejemplo, de la tendencia a universalizar la problemática novelesca y la sustitución de los mitos tradicionales que ésta ha supuesto. Esta renovación la hace operar en dos zonas fundamentalmente comunicadas entre sí: por un lado, la técnica narrativa y la disposición estructural de las creaciones; por el otro, la búsqueda de zonas temáticas, hondamente latinoamericanas, con incursión en mitos y símbolos de validez y significación universal. Con ambas se enriquece una novelística que tendía a repetirse⁸.

CARLOS FUENTES, por su parte, ha destacado las notas de ambigüedad, enriquecedoras de la realidad, que ya son perceptibles en muchas obras. Este enriquecimiento ha supuesto el tránsito de la antigua literatura naturalista y documental a la nueva novela diversificada, crítica y ambigua. Un nuevo lenguaje, donde la palabra se convierte en ‘nudo de significados’ que proyecta a distintos ‘centros de alusiones’, opera parte del cambio de una literatura que también entiende como crítica, en el sentido más profundo de la palabra: “crítica como elaboración antidogmática de problemas humanos”⁹.

Pero tal vez fue EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL el primero en efectuar este tipo de planteos críticos revisionistas. En un ensayo fechado en 1952¹⁰ ya tendía a romper la falsa opo-

⁷ BUTOR, ob. cit., pág. 18.

⁸ *La novela hispanoamericana*, selección de textos críticos efectuada por Juan Loveluck, Santiago, Edit. Universitaria, 1966.

⁹ *La nueva novela hispanoamericana* por CARLOS FUENTES (Cuadernos de Joaquín Mortiz), México, 1969, pág. 35.

¹⁰ *Un panorama*, recopilado en *Narradores de esta América*, Montevideo, Alfa, 1962.

ción entre la llamada narrativa de corte regionalista y la narrativa universal o cosmopolita. Posteriormente ahondó en las características de la narrativa continental, destacando “el juego de espejos enfrentados” de las influencias mutuas entre Europa, Estados Unidos y Latinoamérica en una especie de triángulo de efectos dialécticos y multiplicadores. En la segunda edición de *Narradores de esta América* en 1969, Rodríguez Monegal presenta a la narrativa actual como compleja, donde la forma constituye parte de la problemática y donde se han puesto en marcha “grandes máquinas de novelas” cuyo “vehículo es el propio viaje” que procuran.

Del mismo modo, la incidencia de los variados contextos en un universo concentrado por lo barroco y necesariamente nominativo que inventaría ALEJO CARPENTIER¹¹, ha enriquecido ‘inventivamente’ esa crítica. Pero es JULIO ORTEGA quien señala los dos niveles que son también ‘aperturas’ a las obras inacabadas. Por un lado habla de la voluntad integradora de la narrativa latinoamericana actual en una estética universal y, por el otro, de la perspectiva autocrítica del género, cuestionado desde la escritura. Destaca Ortega cómo “esta lucha por quebrar las pautas tradicionales de la novela es una necesidad fundamental de la nueva novela latinoamericana; su impulso a totalizarse la obliga a cuestionar las técnicas y las formas, la escritura misma, a instaurar en el centro de la creación novelesca la crítica a esa misma creación”. Más adelante insiste en que “la nueva novela latinoamericana es un género en ensayo, en revisión profunda y amplia: mientras se va haciendo hace también su propia crítica, duda de sí misma, se plantea como interrogante sobre el mundo, no como solución de éste. Por eso la literatura renuncia a reflejar o a imitar la ‘realidad’: su capacidad crítica es otra, se basa ya no en su determinismo sino en su condición de metáfora de esa realidad: el lenguaje es aquí la historia”¹².

¹¹ *Problemática de la actual novela latinoamericana*, en *Tientos y diferencias*, Montevideo, Arca, 1967.

¹² *La contemplación y la fiesta*, por JULIO ORTEGA, Caracas, Monte Avila Editores, 1969, pág. 11.

EL PODER RETROACTIVO DE LA CRÍTICA

Pero la gran apuesta de la crítica como invención no puede estar sólo dada en relación al presente: su gran prueba de fuego está en su poder retroactivo. ¿Se puede releer y reinventar el mundo de *La Vorágine*, *Doña Bárbara*, *Don Segundo Sombra*, por citar sólo algunos ejemplos fáciles? ¿Puede volver a ser 'novedosa' *María* de JORGE ISAACS o *Zurzulita* de MARIANO LATORRE?

Si las obras están inacabadas y la crítica está reinventándose, habrá que empezar por saltarse los esquemas dualistas que han poblado la crítica sobre esas obras: el dualismo temático campo-ciudad, hombre-naturaleza, civilización-barbarie, indio-blanco, obrero-capitalista, latinoamericano oprimido y 'gringo' explotador; el dualismo de la forma y el contenido, el de las formas que asumen las novelas, sociales o psicológicas, esteticistas o de denuncia, 'puras' o 'impuras', universalistas o regionalistas y tantos otros esquemas de polo opuesto que han llevado a la simplificación a novelas que tal vez no lo fueran.

La preocupación de la influencia de esa crítica sobre los propios novelistas ya estaba insinuada por JOSÉ MARÍA PORTUONDO en 1955 con referencia a las obras que se escribían con una vocación 'apriorística' de inserción en un esquema dualista. Esta es una grave consecuencia del sentido instrumental, pragmático, dominante, de la mayor parte de las novelas hispanoamericanas: el hecho de que la crítica se había acostumbrado a tratarlas como documentos y no como obras de arte, desdeñando lo estético para destacar sólo lo sociológico en ellas. "Tal actitud conduce" — escribía Portuondo¹³ — "a ignorar valores esenciales de la obra juzgada, por una parte, y, por la otra, a conceder idéntica consideración a todas las producciones capaces de informar sobre determinados fenómenos o acontecimientos hispanoamericanos — la Re-

¹³ *El heroísmo intelectual*, México, Tezonte, 1955, pág. 108.

volución Mexicana, las pampas o la Guerra del Chaco — sin discriminación estética alguna”.

Novelas como *El mundo es ancho y ajeno* de CIRO ALEGRÍA, *Huasi pungo* de JORGE ICAZA o *Bangué* de JOSÉ LINS DO REGO siguen hoy en día — sin duda alguna — acumulando aquellas variantes dualistas de las que no han podido ser sustraídas ‘inventivamente’ por parte de ningún crítico. Sin embargo, ¿por qué no ver en ellas una expresión de la búsqueda del necesario centro de cohesión interior que caracteriza al héroe individual o ‘colectivo’ de la novela latinoamericana? Si este enfoque se ahonda — y esta perspectiva es una de las tantas que pueden asumirse imaginativamente — es posible descubrir una constante en la narrativa continental: la búsqueda de un ‘centro’, la aspiración a construir un ‘templo’ a partir del cual la realidad y los demás tienden a ordenarse y a adquirir un sentido. Estas notas de búsqueda subterránea que están presentes en una novelística que carece de ‘hogares’ y de visiones estables del contorno, suponen una visión conflictiva del espacio o ‘alrededor’ al cual hacen objeto de agresión o por el cual son agredidos.

La carencia de esos ‘centros’ de irradiación germinativa apareja un presunto caos (al cual es asociada la realidad latinoamericana) y proyecta a obras tan dispares como *El camino de El Dorado* de ARTURO USLAR PIETRI, *Los pasos perdidos* de ALEJO CARPENTIER, *Vidas secas* de GRACILIANO RAMOS o *Rayuela* de JULIO CORTÁZAR en un sistema único, donde los elementos constructivos que lo compondrían provendrían del espacio común que intentan conquistar las primeras o del que huyen las segundas. Los tradicionales dualismos del espacio novelístico latinoamericano asumirían un interesante sesgo si se los reexaminara a través de esta búsqueda humana de visiones ‘estables’ y ordenadas de un contorno que ofrezca una armonía con la propia prolongación de la identidad y que brinde, sobre todo, garantías de realización a ese ser humano. La privacidad de una construcción mental común que ofrezca seguridad al individuo y al grupo, subyace en esa permanente movilidad y búsqueda, característica común a estas novelas y a una vasta corriente de la

ficción continental. Este proceso de inestable movimiento comienza con los primeros desajustes entre la identidad del personaje y la inseguridad o ajenez que le ofrece el medio, y no terminará hasta que esa afirmación se produzca, lo que no se percibe totalmente ni en las visiones arcádicas de *María* de Jorge Isaacs.

Los etólogos alemanes hablan de *Umwelt*, es decir, del ambiente que no sólo rodea al hombre, sino que está dentro de él. Esa prolongación natural entre uno y otro 'ambiente' es la que permite visiones estabilizadoras del contorno. Sin embargo, es la falta de *Umwelt* en el héroe de la ficción latinoamericana la que lleva a ese carácter permanentemente 'conflictivo' entre medio y personaje, entre uno y los demás, y parece partir más de la falta de ajuste entre unos y otros que de una 'real' agresividad del medio contra el hombre. Los movimientos que el conflicto y aquella permanente búsqueda de 'centros' estabilizadores provocan son centrípetos o centrífugos. Los movimientos son centrípetos cuando la búsqueda del 'centro' se identifica con un posible punto equidistante en lo continental o en lo nacional: los viajes hacia presuntos 'corazones' o 'templos' que novelan *Los pasos perdidos* o *El camino de Eldorado*, la 'huida' de las ciudades hacia el campo y la consiguiente transformación que opera la naturaleza en la identidad inestabilizada (*Zurzulita*, *Doña Bárbara*, *Huairapamuscas*, *Crónica de San Gabriel*, etc.), y la huida inversa hacia los grandes centros poblados donde la identidad se 'anonima' o se hace, aún más, 'inaudible' (novelas de Carlos Fuentes, Salvador Garmendia, Leopoldo Marechal, Enrique Congrains Martin, Bernardo Verbinsky, etc. . .).

Pero también hay una función centrífuga, movimiento especialmente perceptible en la narrativa rioplatense, que procura un encuentro del 'centro', auténtico 'mandala', impulsando la evasión hacia Europa o hacia otras 'utopías' fantásticas (las 'islas' de ADOLFO BIOY CASARES). El desajuste del hombre porteño con su propia ciudad Buenos Aires y la 'nostalgia' europea de quien se considera arrojado en esta "orilla barrosa y sucia" es clara en la obra de JULIO CORTÁZAR y en varios relatos de JUAN CARLOS ONETTI y EDUARDO MALLEA.

El apretado planteo de toda esta posible revisión de conceptos tradicionalmente repetidos sobre el espacio y la posible teorización alrededor de una verdadera topología social de la conquista y búsqueda de la identidad que la novelística continental encierra, son simplemente apuntes propuestos para una inquietud: la posible construcción de un sistema novelesco latinoamericano, al que este trabajo no hace sino tender. Pero muchos otros pueden ser los elementos 'constructivos' elegidos para ese fin; éste es simplemente uno de ellos.

LOS CULPABLES DEL 'ESTATUTO COLONIAL'

El desafío de responder a esta propuesta — como a cualquier otra 'inventiva'— con una dirección metodológica más o menos precisa, no es fácil. Esta crítica como invención tiene parte de los límites que atañen a la propia fantasía. Porque, como ya decía NOVALIS, "si como tenemos una lógica, tuviéramos también una fantástica, estaría inventado el arte de la invención"¹⁴. Pero además el propio crítico latinoamericano está puesto en jaque permanentemente por los dualismos 'policiales' de su contorno, hostigado por las mediatizaciones, limitaciones, frustración y violencia que se le imponen desde su propio contexto: la verdad es que él mismo es y forma parte del 'estatuto colonial' del que quiere emanciparse.

Este último aspecto tiene dos variantes. Por un lado, el crítico no siempre entiende la necesaria emancipación de la ficción como una función de la calidad literaria y se entretiene, las más de las veces, en el ejercicio escapista de encontrar 'culpables' en las formas de opresión local o en la interpretación conspirativa de las relaciones de poder internacional. "La inquina contra la tradición española es una manera de servidumbre, una confesión de inferioridad o liberación no consumada", escribía JOSÉ LUIS MARTÍNEZ a propósito de la

¹⁴ *Schriften*, por NOVALIS, vol. 13, pág. 253.

independencia literaria de México¹⁵. La emancipación es función de la calidad literaria y no de otra cosa, resume Martínez, descartando a la política como posible emancipadora *per se* de la literatura. Este ejemplo de falta de 'autonomía cultural' se arrastra hoy en día con otros 'demonios' en boga (primordialmente la influencia de los Estados Unidos), pero con una misma actitud primordial de fondo en juego: la transferencia a 'otros' de culpas o el olvido de que es la creación y su calidad posible la única oposición eficaz a levantar. Como decía CASALDUERO, "el alma nacional no se busca, se crea". Lo mismo pasa con la buena literatura.

En un ensayo no suficientemente recordado, H. A. MURENA puntualizaba que "el parricidio no tiene sentido más que cuando abre paso a una nueva vida, cuando se pronuncia la negación porque se lleva otra afirmación dentro, cuando se tiene inspiración, y si se lo practica como fría reiteración se incurre en lo solamente culpable, que no difunde más que muerte"¹⁶. Con otras palabras, toda buena 'creación invención' será de por sí suficientemente crítica, como para no necesitar de la pura negación.

Pero el 'estatuto colonial' tiene una segunda peligrosa variante para ofrecer falazmente al crítico: la atracción por las teorías. Dentro de la persecución de un 'americanismo literario', ya recordaba EMILIO CARILLA¹⁷, antes de contar con una base maciza en que apoyar argumentaciones, proliferan las teorías. El desequilibrio entre "teorías y concreciones" es enorme y la literatura propiamente dicha (que no cuenta más de ciento ochenta años de vida independiente) aparece abrumada por una enfática lista del 'deber ser' o del 'querer ser' latino-

¹⁵ *La emancipación literaria de México*, por JOSÉ LUIS MARTÍNEZ, México, Robledo Edit., 1955. Otros autores también han destacado que cuando el Continente pierda o sobrepase la obsesión de su autonomía cultural, ésta será la señal de que verdaderamente ha llegado a poseerla.

¹⁶ *El pecado original de América*, por H. A. MURENA, Buenos Aires, SUR, 1954, pág. 35.

¹⁷ *Hispanoamérica y su expresión literaria*, por EMILIO CARILLA, Buenos Aires, Eudeba, 1969, pág. 100.

americano. Lo que 'es' esencialmente será mucho menos y lo será por diferentes razones, lo que es más importante.

Cualquier propuesta crítica inventiva en relación con la ficción continental no puede basarse en declaraciones de americanismo o en el inventario de los 'culpables' del actual estatuto a superar, sino en el reconocimiento que puede irse haciendo de temas, técnicas y funciones esencialmente literarias capaces de constituir un sistema novelesco, donde cada obra ceda lo que tiene de constructivo al conjunto. Este aspecto positivo debe ser esencial en la ficción latinoamericana que está poblada de cientos de obras menores, marginadas, olvidadas, pero con elementos aptos para explicar y dar sentido a un sistema novelesco general. Ya lo decía BUTOR, "cada vez que hay obra original, invención, por gratuita que nos pueda parecer a primera vista, lentamente nos vemos en la necesidad de ordenar el mundo en que vivimos a partir de ella. Toda obra está comprendida, incluso la más rutinaria, ya que toda actividad espiritual es función en una sociedad; cuanto más inventiva sea, más obliga a un cambio"¹⁸. Una vez más será la creación la que cumplirá la mejor función crítica ("cuanto más inventiva sea") y no la mera crítica-crítica.

¿HAY NOTAS SUFICIENTES PARA HABLAR DE UN SISTEMA NOVELESCO LATINOAMERICANO?

Los riesgos de todas estas apuestas son muchos y vale la pena ir por partes.

Por lo pronto, destacar, desde ahora, que las relaciones entre la novela como estructura autónoma y toda función extraliteraria no dejan de ser inevitables, aunque la precisión metodológica sea que estas relaciones deben adecuarse a la función literaria, en tanto asume la forma de una novela, es decir que lo extra-novelesco *informa* pero no debe condicionar, *ilustra* pero no constituye. Es evidente que los

¹⁸ BUTOR, ob. cit., pág. 21.

elementos fundamentales de la novela, ordenados jerárquicamente en la 'estructura de sentido' de que habla CEDOMIL GOIC¹⁹, no pueden ser estudiados como compartimentos estancos o cerrados. Autonomía no es estructura 'al margen de', como tampoco los elementos internos son capítulos diferentes de un mismo manual crítico: hay una interdependencia dinámica (función autónoma) directamente conectada con otras estructuras autónomas en el espacio y en el tiempo (función sinónima) y abiertas a una dinámica de la realidad del mundo y sus diferentes niveles de expresión.

Simplemente como motivo de referencia, puede destacarse la obligada dependencia (menor en la poesía y la pintura, pero mayor en el teatro y en el arte cinematográfico) que tiene la categoría novela en relación con las estructuras correlativas de la sociedad en que se desarrolla. El subdesarrollo de algunas o el desarrollo disfuncional o no homogéneo de otras, apareja indudables desniveles en la creación. Hay quien ha señalado que la falta de un desarrollo armónico y paralelo de esas estructuras correlativas de la sociedad, puede ser un factor de estímulo para el escritor y un motivo de creación. Las novelas aparecerían como motivadas por la propia oposición del medio y la tensión de los valores encontrados. Pero en los hechos es difícil que se dé la visión madura, distanciada y compleja en el narrador para revertir estéticamente lo que es en el origen la experiencia de una limitación.

Con todas estas puntualizaciones los riesgos enunciados al principio, en vez de simplificarse, se multiplican. Vale la pena preguntarse, entonces, si la construcción de un universo autárquico es posible en Latinoamérica, es decir, si hay elementos 'constructivos' suficientes en calidad y funcionalidad literaria para constituirlo. Con otras palabras, debe conocerse — primero — si la novela latinoamericana ya ha construido sus dimensiones y sus límites, si ya ha dispuesto de su tiem-

¹⁹ CEDOMIL GOIC se ha propuesto en *La novela chilena*, Santiago, Editorial Universitaria, 1968, uno de los esfuerzos críticos 'autónomos' más rigurosos de la crítica latinoamericana actual. En la introducción efectúa una propuesta metodológica que luego desarrolla en el estudio de ocho novelas representativas de Chile.

po, de su espacio, de su población, de su colección de objetos y de sus mitos²⁰. Una pregunta que, metafóricamente, podrá ser planteada así: ¿hay una esfericidad en la realización novelesca continental? ¿Constituye una esfera autónoma y en armonía sinónima, como lo es cada círculo de una vasta espiral?

En concreto, se pregunta: ¿puede la crítica aventurar un mundo ya construido, elaborado, creado, autónomo y con líneas significativas específicas en relación a la novela latinoamericana? Ya hemos visto cómo el esfuerzo crítico está apenas propuesto, ofrecido en la rica posibilidad de su dimensión 'inventiva'. Llegar a la construcción del sistema total y al diagnóstico de algunas de sus secretas leyes es parte de la dedicación de las páginas que siguen.

I. FUNCION AUTONOMA

1º. LA FORMA COMO NIVEL DE AUTONOMÍA RECONOCIDA.

Se puede empezar, por ejemplo, admitiendo que la novela latinoamericana, en cuanto sistema signifiante, goza ya de cierta autonomía en el nivel formal y que siempre se 'desprende' del autor más allá de la ligazón obligada que su contenido histórico-personal concreto propicia. Ese nivel de autonomía en lo formal ya es reconocido. Es más difícil reconocer la autonomía de los contenidos, en tanto presionan una configuración determinada de la visión novelesca y en tanto fijan un concepto crítico de aproximación. Sin embargo, al borrarse los falaces límites entre forma y contenido, el sistema signifiante se globaliza a la dimensión misma de la obra literaria como totalidad.

Porque, aunque en la base original cada novela aparezca como "un sistema individual y único de correlaciones estilís-

²⁰ ROLAND BARTHES ensaya una distribución de elementos en una verdadera 'unidad de sentido' en varios de los ensayos que dedica a la novela en *Essais critiques*, París, Seuil, 1964.

ticas”²¹, la creación está siempre proyectada más allá de su forma. Como arte verbal finalista, el producto novela reúne elementos como creación y designio y siempre está dinamizada por este último. La novela debe llegar “más allá de la narración”, ha reclamado ALEJO CARPENTIER; lo que ocurre es que ‘siempre’ la novela va más allá de su propia estructura, de lo que es la novela misma. El designio se le aparece como inevitable, invadiendo el contenido parte del espacio exterior al que aparece referido, aunque éste sea presuntamente fantástico o completamente maravilloso. Con esta perspectiva, la narrativa de un ENRIQUE ANDERSON IMBERT²² o la de FELISBERTO HERNÁNDEZ aparecen como enriquecedoras de una realidad ‘ensanchada’ en sus límites. Aun la alegoría o la pura maravilla total siempre tienen su referencia y su proyección, aunque ésta sea únicamente filosófica como en algunos relatos de JORGE LUIS BORGES o en los escritos de MACEDONIO FERNÁNDEZ.

Es interesante comprobar cómo en el caso de lo maravilloso puro, los elementos sobrenaturales no provocan ninguna reacción particular ni en los personajes ni en el lector. No hay sorpresa, ni extrañeza y, lo más importante, no hay comparación entre la ficción y la realidad. *Mulata de tal* de MIGUEL ANGEL ASTURIAS transita con comodidad y sin desazonar al lector por las maravillas de las transformaciones, las apariciones, el animismo y los saltos en el espacio y el tiempo, rupturas que practica BORGES en muchos relatos de *El Aleph* y que disfruta GARCÍA MÁRQUEZ en *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*. Pero en todos los casos, sea la maravilla hiperbólica, exótica o instrumental, hay siempre una proyección al mundo real del lector, en función de la cual se establecerá el nivel de descifra-

²¹ De *Sobre la tarea de la estilística* (1923) de V. V. VINOGRADOV (citado por TODOROV en ob. cit.).

²² En *La rebelión de los espejos*, por FERNANDO AINSA en *Homenaje a Enrique Anderson Imbert*, Nueva York, Las Américas Publishing Co., 1973, se estudia cómo la literatura fantástica puede entenderse como un realismo enriquecido en extensión y profundidad y como una apasionante herramienta para “la revuelta mayúscula e hiperbólica” a proponerse literariamente en el Continente.

miento de la obra y el de sus significaciones y designios, variable con cada lector y en cada época.

Pero es justamente parte de este desbordamiento de los contenidos, más allá de su forma o el impulso que la transvasa, más allá de su fidelidad a un realismo con paralelos en la 'realidad', lo que permite tender puentes de comunicación y entendimiento entre las obras y el público. Son esas referencias las que forman parte del código de entendimiento o sobrentendidos que caracterizan a toda novela.

Lo que importa en este caso es tratar de desentrañar la función autónoma de la creación como totalidad, antes de intentar establecer todo otro nexo. Ese objeto globalizado en su forma y contenido, en tanto aparece como "una entidad autónoma de dependencias internas" (Hjelmslev), deberá abandonar toda aspiración de utilidad externa. Su nivel de comunicación inevitable no tiene por qué estar basado en una posible 'necesidad' o 'utilidad' como novela. Su necesidad será una necesidad totalmente intrínseca, pudiendo aparecer como gratuita en tanto se la compara con sistemas de referencias fijados desde el exterior o surgidos del propio sistema del autor. Parece obvio que la obra impuesta como necesaria, no lo es en 'realidad' para nada, apareciendo su estructura como inútil en la medida en que se refiere a esos sistemas y todo paralelo se descubre como forzado. Como ha escrito ROBBE-GRILLET²³, la cebra es real, negarla sería una insensatez, aunque sus rayas carezcan sin duda alguna de todo sentido. Lo mismo puede ocurrir con una sinfonía o una pintura; eso es lo que ocurre en una novela: en la forma que asume el truncamiento que le es inherente reside su 'realidad'.

²³ Con términos muy claros ALAIN ROBBE-GRILLET ha considerado que "temos pues que dejar de una vez para siempre, de tomar en serio las acusaciones de gratuidad, tenemos que dejar de temer como al peor de los males al 'arte por el arte', debemos recusar todo este aparato terrorista que se blande ante nosotros...". Al referirse al problema de la forma entiende que "la existencia de una obra de arte, su peso, no dependen de cuadrículas de interpretación que coincidan o no con sus contornos. La obra de arte, igual que el mundo, es una forma viva; es, no necesita justificación" (*Pour un nouveau roman*, traducción española de Seix-Barral, Barcelona, 1965, pág. 54).

Sin necesidad de ahondar en esta dirección, lo que se percibe es que toda aproximación a la ficción continental tiene que estar guiada por los problemas literarios en primer término. Y estos problemas empiezan por ser los relativos a la novela concebida como estructura, tanto en su totalidad como en cada uno de sus elementos. A su vez — como lo ha estudiado CÉDOMIL GOIC en relación a la novela chilena — cualquiera de esos elementos puede constituirse en criterio de clasificación o periodización: “estructura del narrador (narrador ficticio, múltiples narradores, lector ficticio apelado, modos narrativos, tipos de narración), del contenido del mundo (niveles de realidad y modos de experiencia del mundo, argumento, fábula, motivos, motivaciones, caracteres, escenarios) y de la determinación de la estructura de la novela (tipos de novela — espacial, de personajes —; subtipos — personal, dramática, de época — leyes de estructura)”²⁴. Del juego de relaciones que se establece en el interior de cada obra puede desprenderse la primacía de uno u otro elemento y el carácter de la estructura global.

Aun cuando puedan analizarse en particular estos elementos, la novela no deja de ser nunca “un todo formado de elementos solidarios, de manera tal que cada uno depende de los otros y no puede ser lo que es sino en virtud de su relación y en su relación con ellos”²⁵. Tal aparente complejidad en lo interno se traduce en lo exterior con una palabra muy simple: la buena narrativa es “auto-explicativa” (STANTON).

2º. EL CARÁCTER SEUDONÍMICO DE LA NOVELA LATINOAMERICANA ACTUAL.

Esta palabra — auto-explicativa — lleva de la mano a la segunda característica de la función autónoma enunciada: el carácter seudonímico de la novela latinoamericana actual.

²⁴ Goic, ob. cit., pág. 12.

²⁵ ANDRÉ LALANDE, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, París. PUF, 1960, pág. 1031.

Durante muchos años, la base de la novelística latinoamericana parecía estar dada por el hecho de que las obras debían ser 'parte interesada' de sus autores, debían concernirles directamente. El acto creativo del escritor aparecía referido a una relación directa entre tema y obra, como un concernimiento identificador inevitable que ataba al escritor a una realidad, a un momento determinado y a una visión de ambos.

Pero aquel aspecto de *délivrance* se ha ido sustituyendo por el de la *création*²⁶. Para que la obra exista es necesario que supere el estadio de la simple expresión de liberación de deseos, aspiraciones y experiencias y se constituya en una realización artística, creación auténtica, capaz de realizar y engendrar una imaginaria, un lenguaje y una simbología válida para todos²⁷. Ese salto 'cualitativo' empieza a darse a principios del siglo xx, cuando ya es posible estudiar la novela en una mitad realista, donde lo que cuenta es el objeto contemplado, y una mitad modernista o esteticista, donde lo que cuenta es el objeto contemplador²⁸. Es este proceso que empieza con el modernismo el que ha ido permitiendo que la obra novelesca pudiera ser entendida como 'objeto estético' (conjunto de imágenes, personajes, tramas y ritmos), cuya propia coherencia interna provoca el corte del 'cordón umbilical' entre el escritor y la novela.

Algo paradójicamente, cuanto más creativa, la obra concierne menos al autor en el sentido tradicional: deja de ser el monólogo confesional y testimonial de un escritor para convertirse en una estructura autónoma. La creación aleja el

²⁶ *Essais sur les limites de la littérature*, par CLAUDE EDMONDE MAGNY, París, Payot, 1968: "Pour que l'oeuvre soit, il faut qu'on passe de ce stade de la simple expression à celui où il y a réalisation artistique, création véritable, c'est-à-dire où l'on aura réussi à engendrer une imaginie, un langage, une symbolique valable et émouvante pour un autre, lorsqu'aura pris fin ce dialogue de l'auteur avec soi-même, auquel se réduit trop souvent une oeuvre restée à la phase d'expression" (pág. 190).

²⁷ MAGNY, ob. cit., pág. 192.

²⁸ *Discusión sobre la novela en América*, por ENRIQUE ANDERSON IMBERT, incluido en *La novela hispanoamericana* de LOVELUCK, ob. cit., pág. 83.

objeto novela de aquellas obras que eran alegatos, testimonios o autobiografía del escritor actuando como 'hombre público' en numerosos *alter ego* de su obligada condición de latinoamericano: político, militar, burócrata o gobernante. La distancia real entre el contenido virtual de lo escrito y su expresión literaria, obligado distingo en el pasado, prácticamente se ha eliminado.

El corte del 'cordón umbilical' — ha escrito JEAN STAROBINSKI — puede hacerse por una doble vía: "afirmándose a sí mismo, por un golpe de fuerza mediante el cual impondrán a los otros su singularidad absoluta o bien metamorfoseándose sin cesar, haciéndose otro distinto de sí mismo, dividiéndose para venir a ser a la vez un actor perfecto y un espectador invisible, gracias a cierto *travesti* eficaz"²⁹. Los seudónimos que es capaz de asumir, multiplicando su 'yo' pluralista, el buen novelista en sus obras, son estudiados por Starobinski en la persona y en la obra de STENDHAL. La asombrosa capacidad de metamorfosis continua del escritor francés, ese 'yo' disimulado y transformado por los sucesivos seudónimos con que se presenta en sus novelas, no tiene paralelos en la narrativa del siglo XIX latinoamericano, pero sí la empieza a tener en la novelística actual. Un escritor como MARIO VARGAS LLOSA ha hecho de ese 'desprendimiento' una regla de su método de trabajo y ha repetido que detesta a los autores que se entremezclan con sus personajes y traban el relato. "El novelista es como el justo juez, como Dios, como la ley: no se casa con nadie", en virtud de lo cual acusa a la novela hispanoamericana de estar llena de "opiniones y demostraciones laterales"³⁰.

Este proceso, vinculado al mecanismo agónico de "la fuga y salto en el otro", perceptible en muchas obras presen-

²⁹ *Stendhal pseudonyme*, en *L'oeil vivant*, por JEAN STAROBINSKI, París, Gallimard, 1971, pág. 201.

³⁰ *Primitives and creators*, por MARIO VARGAS LLOSA, en *Times Literary Supplement*, London, november 14, 1968. Para estudiar la condición pseudonímica y 'profesional' del escritor peruano son importantes los estudios de JOSÉ MIGUEL OVIEDO, *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*, Barcelona, Barral, 1970, especialmente el capítulo *Un método de trabajo*, pág. 62, y el de LUIS ALFONSO DÍEZ, *Mario Vargas Llosa's pursuit of the total novel*, Cuernavaca, Cidoc, 1970.

tadas como testimoniales o en primera persona, pero hábilmente trucadas en su esencial creatividad (*Pedro Páramo* de JUAN RULFO o la primera y segunda persona del narrador de *La muerte de Artemio Cruz* de CARLOS FUENTES), afirma un carácter creciente de independencia que alguno preferirá llamar 'profesionalidad'.

El desprendimiento seudonímico del narrador, notorio en la narrativa contemporánea, lógicamente necesita ahora de un método de idéntica raíz: la novela va dejando de lado al autor, sobrepasando éste el plano de la expresión para abordar el de la realización. En este *clivage* la parte 'interesada' del escritor es sustituida por la realización del correlato objetivo de que hablaba T. S. ELIOT. Todo lo que se quiere decir queda traspuesto, más allá de la subjetividad, en una concreción de ritmos, metáforas, en lo que puede integrar esa estructura compleja que es hoy la novela latinoamericana. Basta pensar en los ejemplos de *José Trigo* de FERNANDO DEL PASO, en *Polispuercon* de H. A. MURENA, en *Farabeuf* de SALVADOR ELIZONDO, o en los más conocidos de *Cambio de piel* de CARLOS FUENTES o de *Rayuela* de JULIO CORTÁZAR, para entender que la novela en Latinoamérica es hoy más un instrumento de *prospección* y un descubrimiento que un arte concebido como instrumento de *demonstración*.

El mismo papel del lenguaje se inscribe en este proceso: las palabras tienen cada vez menos valor expresivo y creciente valor creador. La propuesta verbal de *Tres tristes tigres* de GUILLERMO CABRERA INFANTE ha encontrado aún más arriesgados planteos en *Cobra* de SEVERO SARDUY, ejemplos que pueden extenderse a NÉSTOR SÁNCHEZ, a JULIO ORTEGA y otros autores más jóvenes. Como dice ROGER GARAUDY, "el lenguaje ya no imita a la naturaleza ni la explica al modo de un discurso o una demostración, sino que hace surgir una realidad nueva. Las palabras dejan de ser sólo signos para participar de las cosas mismas". Garaudy entiende que la obra de un autor no puede reducirse a la función de ser la ilustración de alguna tesis; una novela no es una idea abstracta oscurecida con metáforas. Así, dice textualmente que "un poema no

es bello del mismo modo que un discurso, es decir por la perfección de lo que representa o explica. Actúa sobre nosotros como un ser real, como el mar, el sol o el viento. Es bello como un árbol y no como una demostración". En resumen, una obra es un mito revelador³¹. Ensayos recientes de EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL y OCTAVIO PAZ insisten en esta función creativa de la palabra en la ficción contemporánea.

La medida de estas 'realizaciones' creativas procura un doble efecto de indudable importancia en Latinoamérica. Por un lado, la paternidad contraria de muchas realidades del Continente: "son los libros los que hacen al pueblo" y no a la inversa, como insinuaba EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA. ¿Cuántos estereotipos y esquemas aplicados a la realidad del Continente tienen un origen exclusivamente 'literario'? El condicionamiento de una visión de la realidad a través de ciertas novelas parece inevitable en muchos países centroamericanos y aun en Bolivia, al mismo tiempo que prototipos y mitos crecen desde las páginas de muchas obras y se inscriben en la realidad. La ausencia de otras expresiones culturales correlativas o cierto aislamiento impide el necesario enriquecimiento de 'realidades' que son siempre mucho más pluralistas y contradictorias.

Es evidente — y éste es uno de los ejemplos más recurridos — que en el caso de *El señor Presidente* de MIGUEL ANGEL ASTURIAS, se plasma un prototipo simbólico del dictador centroamericano, del cual Estrada Cabrera (inspirador de la novela) era sólo uno de sus variados ejemplos reales. Más esquemáticamente, la imagen de la 'república bananera' que pueden encarnar difusamente Guatemala, Honduras, Costa Rica o El Salvador, ha sido forjada — más allá de los tristes ingredientes de la propia realidad — por novelas como *Mamita Yunai* de CARLOS LUIS FALLAS, capaces de abstraer los elementos de esa realidad en términos de polarizada y simplificada simbología. La vida minera boliviana está, del mismo modo, inevitablemente asociada a *Metal del Diablo* de AUGUS-

³¹ *Hacia un realismo sin fronteras*, por ROGER GARAUDY, Buenos Aires, Ed. Lautaro, 1964, pág. 96.

TO CÉSPEDES, como la imagen mítica del gaucho lo está al *Martín Fierro* de MIGUEL HERNÁNDEZ.

El rastreo de 'formaciones' nacionales a partir de la literatura es tan interesante como el rastreo de las 'deformaciones' que, en otros casos, también la literatura ha contribuido a crear, aunque sea por la vía simplificadora de obras esquemáticas publicadas en países carentes de expresión cultural intensa. Hasta el enriquecedor y polivalente *Hijo de Hombre* de AUGUSTO ROA BASTOS (editado en 1960), el Paraguay aparecía literariamente esquematizado en función de novelas como *Cruces del Quebracho* de ARNOLDO VALDOVINOS o *El follaje en los ojos* de JOSÉ MARÍA RIVAROLA MATTO, consideradas ambas novelas representativas del país.

La complejidad creciente de la novela y su ambiguo enriquecimiento permite que las 'formaciones' provenientes de la creatividad sean cada vez mayores. Basta pensar en el prototipo rioplatense creado por JUAN CARLOS ONETTI, en la visión andina de JOSÉ MARÍA ARGUEDAS, y en el 'multiplicado' México de CARLOS FUENTES para advertir el enriquecimiento de la realidad a partir de la ficción.

Pero las 'realizaciones' creativas no sólo tienen efecto sobre la realidad, sino también sobre el propio escritor. Este segundo efecto, apenas destacado en Latinoamérica, ha sido estudiado por MARTIN WALSER a propósito de Franz Kafka³². El escritor que tiende a destruir su personalidad biográfico-burguesa a favor de una formación evolutiva que tiene por meta la personalidad en cuanto artista; es justamente esa personalidad poética, la *poetica personalità* de que habla CROCE, la que funda la forma. La restricción de la existencia, destinada a eliminar todo lo que sea perturbación y que asegure la soledad ideal para crear el punto de vista en la 'observación', parece ser la primera operación que conduce a la 'autorrealización' de escritores como MARIO VARGAS LLOSA, JOSÉ DONOSO o JORGE LUIS BORGES.

Según GEORG LUKACS, la ejecución ideal de esta 'autorrealización' ha de transcurrir de tal modo que "la reducción se

³² *Beschreibung einer Form*, por MARTIN WALSER, München, 1961.

convierta en vehículo de integridad”, que el estrechamiento de la subjetividad, en virtud de un enfoque unilateral de un objeto que se ha hecho posible únicamente gracias a esta unilateralidad, “se convierta en una clausura que todo lo abarca”³³.

Esta reducción ibseniana o kafkiana se traduce en el caso de VARGAS LLOSA en una integridad y responsabilidad totales de entrega a su oficio, ya que la vocación literaria — según dice él mismo — no puede sino asumirse como “una actividad excluyente”. En este sentido su tarea no conoce fisuras: la literatura es su vida. O si se quiere — como anota JOSÉ MIGUEL OVIEDO³⁴ —, su vida es ardorosa defensa de la literatura sobre todas las cosas y de la novela como el género supremo. Similares juicios pueden rastrearse en la *poetica personalità* de BORGES, con una función vital exclusivamente literaria hasta en su vida privada, o en el creciente ‘aislacionismo’ tendiente a la observación y la autorrealización, perceptible en JOSÉ DONOSO.

Como es posible observar en el simple planteo de estas consecuencias de la ‘creatividad’ y, por ende, de la mayor autonomía de la novela latinoamericana actual, se abren vastas posibilidades para novedosos enfoques críticos. A la aparición del “artista inteligente” de que hablaba JOSÉ MARÍA VALVERDE a propósito de “la nueva objetividad del arte” debe suceder la ‘inventiva’ del crítico, apto también para disfrazarse y truecarse estéticamente. Valverde señalaba que “el fenómeno moderno por excelencia está constituido por la aparición del artista inteligente. Y no porque los artistas de antaño fuesen incapaces de abstracción o sutilidad, sino porque aquéllos tenían una especie de desazón vital que los situaba sin reflexionar en ello, en medio de unas obras que creaban sin meditar demasiado y sin rodearse de doctrinas y consideraciones metódicas. Ahora es otra cosa. Por muy reducidos que sean sus medios intelectuales, el artista es, ante todo, un esteticista; si-

³³ Citado por LUDWIG BINSWANGER en *Henrik Ibsen und das Problem der Selbstrealisation in der Kunst*, Heidelberg, 1949, pág. 27.

³⁴ OVIEDO, ob. cit., pág. 63.

tuado fuera de su inspiración, la prepara, la abstrae deliberadamente”³⁵. La vigencia premonitoria de estas palabras puede probarse comparándolas con las declaraciones que sobre su método de trabajo hiciera el mismo VARGAS LLOSA: “El escritor debe trabajar como peón... Yo escribo diariamente con una disciplina militar... En mi caso, guiarme por la espontaneidad, por la intuición del momento, por lo que se llamó en un tiempo la inspiración —en la cual yo no creo— sería fatal”³⁶.

Esta ‘objetivación’ esencial y el desprendimiento de la ficción en relación al autor tiene una función metodológica de efecto inmediato en la crítica. Por lo pronto, las novelas así analizadas no van a depender de cuadrículas de interpretación más o menos coincidentes con su contorno; no necesitarán de justificación; la novela será —es— pura y simplemente. Y lo será en mayor o menor grado en función exclusiva del principio de su coherencia interna. Será el sistema a proponer el único apto para que las cosas adquieran su significación plena; en él se ampliará realmente el dominio de lo expresable. Al fin de cuentas, la propuesta no es tan novedosa; ya BALZAC decía: “Il ne suffit pas d’être un homme, il faut être un système”.

3º. LA ‘UNIDAD COMPLEJA’ DEL OBJETO NOVELA.

Las palabras pueden impresionar, y sistema, como función autónoma, trucamiento o carácter pseudonímico, puede hacerlo muy particularmente en el continente latinoamericano, tan urgido y mediatizado. Es por ello por lo que esta autonomía reivindicada necesita de otro carácter para ser apta y conjugarse en la dimensión final a proponerse: la función sinónima que la vincula dinámica y dialécticamen-

³⁵ *La nueva objetividad del arte*, por JOSÉ MARÍA VALVERDE, en *Arbor*, núm. 107, citado por JOSÉ MARÍA CASTELLET, en *La hora del lector*, Barcelona, Seix-Barral, 1957.

³⁶ *Conversaciones con Vargas Llosa*, en *Suplemento de Imagen*, Caracas, Venezuela, núm. 6.

te entre sí y la posibilidad consecuente de construir un sistema novelesco latinoamericano.

Se entiende que todo mundo novelesco debe presentarse en general como creado por las diferentes partes de la obra que han contribuido a su objetivo o tema central. Pero es inherente a su función autónoma que ese mundo sólo puede existir en cuanto es definido por los acontecimientos fácticos del texto, más allá de las intenciones del autor. Ni siquiera los comentarios del autor dentro de la novela pueden predominar sobre la evidencia de los hechos. Es la habilidad del autor en crear ese mundo coherente la señal distintiva de que allí existe una novela que importa. “Cuanto más perfecta es la creación poética — dice WALSER — tanto menos remite al poeta. Cuando la poesía no es perfecta, el poeta se hace necesario para comprenderla; en este caso la obra no se ha independizado de la biografía del poeta”³⁷.

Que el compuesto de valores, leyes, fuerzas, problemas y posibilidades se encarne en una ‘unidad’ no es nada fácil (STANTON), como no basta que un espejo refleje lo que pasa frente a él. La autonomía funcional de la novela dependerá de la sensibilidad (las nuevas capas de azogue en el espejo de que hablaba Forster) con que los elementos externos han sido armonizados.

Esta afirmación no es otra que la capacidad de tener visión integradora del escritor, aspecto particularmente importante en Latinoamérica en tanto lo contradictorio, caótico y no previamente ordenado culturalmente, marcan dramáticamente el tiempo (con eras históricas superpuestas) y el desigual espacio en que se inserta el autor, tratando de integrar en la novela esos contrastes. En la medida de su capacidad creativa, en vez de trabar una relación simple con las cosas que describe de esa realidad, les asigna un modo y una ‘forma de ser’, ordenándola y organizándola. Busca “las puertas del caos”, como el protagonista de *Los pasos perdidos* busca la “entrada de la selva”. Una vez instalado en ella, la novela tiende a aparecerse como un determinado modo de

³⁷ WALSER, ob. cit., traducción de Sur, Buenos Aires, 1969, pág. 9.

racionalización del contorno, una forma de orden y organización de la realidad. Al abstraer estéticamente elementos particulares, la novela tiende a ordenarlos estructuralmente en su seno, sustituyendo un presunto caos por una determinada visión. Los puntos elegidos serán inevitablemente fragmentos ordenados de una estructura global; pero, en la medida en que sean opuestos y contradictorios, su inserción en la estructura novelesca será tensa y el objeto final una unidad compleja.

Pero esas tensiones pueden multiplicarse, brindando sugestividad y mayor autonomía al producto final. Están las tensiones que se producen en la propia novela, globalmente considerada, y la presión que sobre su esfericidad ejerce el contorno exterior; las que se dan entre los estrictos artificios formales y la naturaleza del lenguaje, entre la perspectiva enfriada para analizar un sujeto y la condición original de éste hecha de pasión y violencia, entre el tema del amor y el del odio o la muerte. Como decía STACY JOHNSON³⁸, es justamente la tensión la que sugiere la energía interna, la presencia de contrastes y calificaciones, lo que se asocia con el verdadero arte, en contradicción con la monótona simplicidad de una novela o relato inferior y maniqueo. Basta pensar en el ejemplo de *El acoso* de ALEJO CARPENTIER y los diferentes niveles de su tensión en la estructura global propuesta, para captar la importancia del escritor como *jiu-jitsu expert*, al decir de PEN WARREN³⁹: sólo se triunfa utilizando la resistencia de su oponente; una trama simple como la de Carpentier sólo puede ganar si hace del modo narrativo un desafío que doblega, pero que él mismo contribuyó a crear.

³⁸ Esa tensión es asociada con el balance que da un sentido de finalidad a la totalidad de una obra (W. STACY JOHNSON, *Introduction to literary criticism*, Boston, Health, 1967, pág. 180).

³⁹ De *Selected Essays of ROBERT PEN WARREN* (Random House) donde propone que "the poet is like the jiu-jitsu expert; he wins by utilizing the resistance of his opponent, the materials of the poem. In other words, a poem, to be good, must earn itself" (pág. 320).

Las tensiones o "encuentros de resistencias"⁴⁰ pueden multiplicarse en la medida en que las propias obras proponen sucesivos desafíos a la complejidad: tensiones entre el ritmo de la palabra escrita y la informalidad del lenguaje hablado (*Tres tristes tigres* de GUILLERMO CABRERA INFANTE), entre lo particular y lo general (*La ciudad y los perros* de MARIO VARGAS LLOSA), entre lo hermoso y lo feo (*Juntacadáveres* de JUAN CARLOS ONETTI), entre los propios elementos que envuelve la ironía de una obra, como en LEOPOLDO MARECHAL y sus novelas *Adán Buenosayres*, *El banquete de Severo Arcángelo* o *Megañón o la guerra*. La lista puede ampliarse con un resultado final: la unidad compleja de la novela supone una interacción de muchos factores encontrados, interacción que es particularmente dinámica en la narrativa latinoamericana actual y que no tiende a estereotiparse como sucedió con la novela de los años treinta y cuarenta.

Esta dinámica marca, por ahora, la permanente transformación de los elementos que componen esa unidad compleja. Es decir, los elementos de la nueva novela no están vinculados por un signo de igualdad o de adición en el plano interno y menos en relación a otras novelas, sino por un signo dinámico de correlación y de integración.

El carácter específico de esta interacción, concebida en forma dinámica en el espacio y en el tiempo, es la segunda función que se propone en el intento de construcción de un sistema novelesco: la función sinónima.

II. FUNCION SINONIMA

4º. LOS NIVELES DEL DESCIFRAMIENTO.

La apuesta a un posible sistema novelesco en Latinoamérica tiene que partir necesariamente de un pluralismo temático y técnico, de una *coincidentia oppositorum* que no re-

⁴⁰ CARLOS FUENTES, en ob. cit., habla de la novela como "encuentro de resistencias entre la realidad y el lenguaje".

chace, en ningún momento, lo que podría integrarse a un conjunto de obras dispares, opuestas y aun contradictorias. Esta es parte de la función sinónima: la posible correlación adecuada de las diversas obras narrativas del Continente en un sistema literario único, donde cada una de ellas asuma su función representativa de un pluralismo temático, estilístico y estructural.

La convivencia de visiones del mundo opuestas, desprovistas de la medida común que puede dar un patrón filosófico, debe darse en términos de una integración sistemática exclusivamente literaria. No perder las fantásticas y apasionantes posibilidades de esta empresa en aras del "beneficio de la catolicidad de la obra"⁴¹, parece un imperativo de método a proponer. De otro modo, tendríamos necesidad de esperar que los procesos que se dan en las estructuras correlativas de las sociedades se cerraran, para aceptar novelas en su dimensión literaria (como sucedió con *Adán Buenosayres* de LEOPOLDO MARECHAL⁴², o para poder, en esa misma dimensión, criticar obras de alto compromiso circunstancial en lo político).

Es claro que este esfuerzo necesita de bases metodológicas muy firmes y de una visión amplia que empiece por aceptar el pluralismo como algo correspondiente a la misma realidad latinoamericana, pero también injertado a lo que ya es parte de la tradición novelesca del Continente.

⁴¹ MAGNY se refiere burlescamente a los juicios críticos 'intencionales', en ob. cit., pág. 13. Los paralelos posibles con la actual 'catolicidad' exigida a muchas novelas en Latinoamérica es inevitable, aspecto que se traduce en curiosas escalas de valores morales que descartarían a los Céline, Gênet o Pound que pudieran existir en el Continente. En este sentido parece importante evitar que los críticos se conviertan en los celosos 'guardianes' del pensamiento burgués, marxista o católico, es decir, en quienes 'tomando partido' fuerzan a la literatura a hacer 'trampas'.

⁴² En función de su colaboración con el régimen de Juan Domingo Perón, LEOPOLDO MARECHAL fue 'ignorado' durante varios años por la crítica, habiendo pasado desapercibido *Adán Buenosayres* en su primera edición de 1948, silencio sólo quebrado por JULIO CORTÁZAR en la revista *Realidad*, núm. 14, marzo-abril de 1949. Son interesantes las palabras del propio Marechal sobre su 'muerte civil' como escritor en *Palabras con Leopoldo Marechal*, Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1968.

En la esencia de este método hay casi una inducción esbozada. Si inducción sugiere una suerte de procedimiento científico⁴³, también es evidente que sugiere algo mucho más importante en este momento y es un trabajo previo de 'campo', una acumulación de conocimientos básicos que suele faltar en muchas teorías, en muchas simples generalizaciones y, lo que es más grave, en su estereotipamiento casi periodístico. Este trabajo de 'campo', encarado con humildad e imaginación, empezará por cumplir una función de 'poblamiento' de vastos territorios no inventariados. Lógicamente supondrá en muchos casos un acercamiento paciente en el esfuerzo por comprender órdenes tremendamente ajenos al propio.

Constituir modestamente el campo (*background*) necesario no es lo más difícil en este caso; surge casi como resultado de la acumulación en extensión: novelas que se superponen en el tiempo y en el espacio en forma permanente. Se ha dicho que la ingenua inducción termina en la bibliografía meramente enumerativa; lo que no sería más que la ordenación cronológica o temática del amontonado conglomerado. Basta analizar los estudios de conjunto sobre la ficción latinoamericana⁴⁴, para percibir el riesgo corrido por sus autores, los inevitables resultados producidos, aun siendo sospechado aquel.

⁴³ "The word 'inductive' suggests some sort of scientific procedure. What if criticism is a science as well as an art? Not a 'pure' or 'exact' science, of course, but these phrases belong to a nineteenth-century cosmology which is no longer with us" (FRYE, ob. cit., pág. 7).

⁴⁴ Entre los más reconocidos y valiosos estudios de conjunto de la narrativa continental se comprueba, en la medida de su acercamiento a la época contemporánea, el fárrago acumulativo inevitable de títulos y autores. Obras como las de ENRIQUE ANDERSON IMBERT y FERNANDO ALEGRÍA, *Historia de la literatura hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1957; *Historia de la novela hispanoamericana*, México, Andrea, 1966, indudablemente tienden a escapar a la acumulación de nombres de otras obras como la de ARTURO TORRES RIOSECO, *Nueva historia de la gran literatura iberoamericana*, Buenos Aires, Emecé, 1967, o el *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*, de LUIS ALBERTO SÁNCHEZ, Madrid, Gredos, 1968. Pese a ello no pueden impedir largas listas de novelas, cuya utilidad deriva en la obra de consulta y referencia y no en la del trazado de líneas características a una época o un país.

La dificultad mayor parece radicar en el intento posterior de su coordinación y en el desprendimiento que de esa coordinación se reclama: la coherencia de una teoría, la construcción de un sistema novelesco. Un cuerpo consolidado de referencias, una impersonal tabulación de constantes, el estudio de elementos comunes y la formulación de una teoría de los instrumentos⁴⁵ pueden constituir algunos de los puntos de partida que ayuden a superar "el fárrago que nos mata" de que hablaba ALFONSO REYES y a depurarlo de 'adiposidades'.

5º. LA LÓGICA DEL SISTEMA.

Aunque muchos de estos conceptos no sean todavía muy claros (a los que podrían sumarse los importantes de *correlación y evolución*), no es difícil percibir cómo en el conjunto de la novelística latinoamericana se van desprendiendo, por la simple acumulación de sus títulos, varios grupos de símbolos, mitos, temas y constantes, los que se van revelando como coherentes y lógicamente encadenados entre sí.

El proceso consta de dos etapas:

1) El descubrimiento en la novela individual de todos aquellos elementos constructivos, es decir, de todos aquellos elementos que tienen aptitud para entrar en correlación con otros elementos del mismo signo de otras novelas. Hasta en la novela aparentemente más cerrada a toda posible correlación, hay algún elemento constructivo apto para su integración en la lógica de algún sistema.

Un ejemplo de esta etapa puede estar dado, entre tantos, por la posible construcción del pueblo-'isla', auténtico 'espacio concentrado', revertido en mito, que puebla la narrativa latinoamericana, y del que el Macondo de GABRIEL GARCÍA

⁴⁶ MAURICE GODELIER, *Notas sobre los conceptos de estructura y contradicción*, en Revista *Aletheia*, París, núm. 4, mayo 1966. Aquí propone una teoría de los instrumentos, lo que llama "contradicciones, correspondencias, estructura, sistema, límites y posibilidades".

MÁRQUEZ parece ser la más cabal síntesis. Pero en la propia literatura colombiana que lo precede ya es posible descubrir el pueblo 'cerrado' y aislado por grandes dificultades naturales. En la obra de EDUARDO SANTA se llama "el Girasol", ANTONIO MONTAÑA lo concentra trágicamente en *El aire turbio*, EDUARDO ZALAMEA lo aísla míticamente en la desolada provincia de La Guajira en *Cuatro años a bordo de mí mismo*, así como MANUEL MEJÍA VALLEJO y MANUEL ZAPATA OLIVELLA lo visten de tradiciones y brujerías de raíz indígena.

Desprendiendo varios grupos de elementos comunes de las estructuras novelescas de otros países aparece la coherente constante del mismo espacio concentrado, donde el personaje colectivo prima sobre el individual, donde la fatalidad prima sobre el libre albedrío y donde el azar puede ser el único agente de cambio: la Santa María de JUAN CARLOS ONETTI, el Areguá de GABRIEL CASACCIA, el difuso Comala de JUAN RULFO en *Pedro Páramo*, el 'valle' de *Adonias Filho*⁴⁶, el Ortiz de *Casas muertas* de MIGUEL OTERO SILVA. En todos estos pueblos-'islas' el espacio del 'alrededor' está vacío en términos humanos y ese vacío, en vez de disgregar a sus pobladores, los concentra temáticamente, casi en términos de una tragedia griega; en vez de liberarlos los oprime, haciéndolos prisioneros de una realidad de la que no pueden huir, ni modificar. Las 'puertas' de acceso al pueblo-centro son estrechas y, generalmente, únicas. Puede ser un río — como en el pue-

⁴⁶ El caso de este escritor brasileño, recientemente traducido al castellano: *A cuerpo vivo*, Caracas, Monte Avila, 1969; *Memorias de Lázaro*, Caracas, Tiempo Nuevo, 1970; *El Fuerte*, Montevideo, Alfa, 1972, es particularmente interesante: FILHO 'nacionaliza' grandes símbolos universales, realiza la conversión de los temas constantes de la literatura mundial y sus tradiciones a los términos de una limitada escenografía del sur de Bahía. En este valle concentrado se desenvuelven las tramas cargadas de tensiones y símbolos de poderosa significación que sólo la muerte, renovada y repetida, logra resolver. Las razones de Cajango (protagonista de *A cuerpo vivo*) son cuchillos y revólveres, pero esa elementalidad es casi revertida a términos bíblicos: "hace tiempo que me he convencido de una verdad; el mundo empezó en aquel pedazo del sur de Bahía". Este escritor capaz de mitificar en un valle brasileño los vientos de locura y las maldiciones que conmueven al mundo, aparece 'constructivamente' unido a otros narradores latinoamericanos, esfuerzo de sistematización novelesca que vale la pena intentar.

blo de *El Coronel no tiene quién le escriba* de GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ⁴⁷, o en la Santa María de JUAN CARLOS ONETTI⁴⁸ —o una vía que debe atravesar severos obstáculos naturales, casi como en los cuentos fantásticos. Y es generalmente por esa difícil vía de acceso al pueblo-arquetipo que llega, al final, la causa de su destrucción: lo que pasa en otros lugares del mundo. Compañías bananeras (*Cien años de soledad*), la muerte y la violencia (*Pedro Páramo*), el olor del petróleo (*Casas muertas*), la atracción de la gran capital (*La babosa* de GABRIEL CASACCIA).

Como este ejemplo pueden proponerse otros en el mismo orden temático —la función de 'templo' que cumple el prostíbulo en la narrativa latinoamericana— en el formal y en el de cualquiera de los elementos que componen la estructura global de la novela. Este punto es clave en un posible sistema novelesco: el estudio de muchas novelas consideradas mediocres, incompletas o circunstanciales puede explicar y dar sentido a otras novelas de mayor funcionalidad autónoma. Muchas novelas que no se logran en sí mismas (función autónoma) pueden servir al conjunto, como explicación late-

⁴⁷ En este pueblo del mismo distrito de Macondo, que es cabecera del municipio, según *Los funerales de la Mamá Grande*, el único medio de comunicación con el exterior es el transporte fluvial. El coronel va al puerto cada vez que llega la lancha del correo y puede observar cómo "los viajeros descienden estragados después de ocho horas sin cambiar posición. Los mismos de siempre: vendedores ambulantes y la gente del pueblo que había viajado la semana anterior y regresaba a la rutina" (*El coronel no tiene quien le escriba*, México, Era, 1961). Un viaje por semana y ocho horas de duración pautan un aislamiento y una incomunicación que el coronel, dependiente del correo, siente aún más agudizada.

⁴⁸ En *La vida breve*, JUAN CARLOS ONETTI materializa la voluntad y predisposición al escapismo de Brausen, 'fundador' de Santa María. Lo que empieza siendo imaginado por el insomne Brausen, acostado junto a su esposa Gertrudis con el pecho izquierdo seccionado, termina siendo 'el reino propio' de obras como *El astillero* y *Juntacadáveres*. El proceso de 'autonomización' de la fantasía, que permite en la propia *La vida breve* la visita de Brausen a su 'condado', resulta interesante, porque Santa María no deja de pertenecer a un vago paisaje litoraleño uruguayo-argentino. El medio de comunicación con la realidad exterior es "una balsa, lanchones" y, tal vez, un ferrocarril. El 'reino de Santa María' es estudiado en detalle en el capítulo *Los mecanismos de evasión* en *Las trampas de Onetti*, de FERNANDO AINSA, Montevideo, Alfa, 1970.

ral de muchas obras, pieza que revierte su relativo funcionamiento autónomo en la vasta mecánica general de una tradición o en la funcionalidad casi 'estelar' de la armonía del sistema. Lo que importará, en estos casos, será el elemento 'constructivo' elegido, ya que cualquier novela no puede servir siempre al conjunto. Una vez separado éste, la serie de obras que participan del mismo, pasarán a ayudarse a sostener por una inevitable ley de compensaciones, contrapesos y referencias, más allá de su valor autónomo.

De otro modo, la evidente falta de 'espesor' novelesco latinoamericano descaecería la posibilidad de un sistema y llevaría al mantenimiento de una literatura hecha sólo por 'generales' y no por los numerosos 'soldados de tropa' del hemisferio hispánico. Algo de esto pasa ahora con la cita exclusiva de una veintena de autores⁴⁹ y lo opuesto ocurrió con la tolerante acumulación de muchas novelas en el pasado⁵⁰; extremos ambos en que inevitablemente ha reincidido la crítica y difíciles de soslayar.

Los casos singulares que no acaban de crear arquetipos verdaderos, ni nutren un movimiento, ya fueron señalados por ALEJO CARPENTIER en su recurrida 'Problemática de la actual novela latinoamericana'. Con los 'generales' aislados de un ejército tan desperdigado no se construye un ejército o sis-

⁴⁹ Los crecientes ataques de que es objeto el mal llamado *boom* de la novelística latinoamericana suelen esconder un motivo esencial: el manejo de unos pocos nombres, generalmente los de Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes y Julio Cortázar y la omisión de muchos otros que pueden considerarse igualmente importantes. Pero tal vez el problema esencial esté ahora radicado en la no renovación de esos nombres, ya que la permanente edición de novelas en el Continente ha promovido, sin lugar a dudas, a otros autores más jóvenes. Sólo Manuel Puig, merced a los esfuerzos críticos de Emir Rodríguez Monegal, y a un indudable éxito internacional, parece haber sido capaz de romper el 'cordón sanitario' de la auto-llamada *mafia* por el propio Carlos Fuentes y haberse integrado como 'socio' tardío al polemizado club.

⁵⁰ El pecado opuesto al posible 'elitismo' actual, no exento de cierto 'culto de la personalidad', estuvo dado en el pasado por el elogio fácil, adjetivado y la inclusión en los "listados telefónicos de la literatura" como lo han sido las ediciones (hasta ahora) del Diccionario Latinoamericano patrocinado por la Organización de Estados Americanos (OEA), el *Panorama das literaturas das Américas*, Nova Lisboa, Angola, 1963, y muchas historias de la literaturas nacionales hechas con el generoso criterio de incluir a todos los poetas de la 'comarca'

tema novelesco apto; pero sí en la medida en que se les asocian los inevitables tenientes, sargentos, capitanes y personal de tropa de las numerosas repúblicas⁵¹.

¿No adquiere — acaso — un particular sentido conocer las numerosas novelas que giran en una verdadera constelación de signo similar, alrededor del mundo creado por JUAN CARLOS ONETTI? Es el momento en que se conoce el valor casi mitológico que opera el espacio cerrado de Santa María en una tradición literaria uruguaya y rioplatense, cuando lo 'constructivo' de esa creación original se inserta en una tradición cultural específica y en un vasto grupo de novelas con elementos comunes. El 'general' Onetti aparece, entonces, al frente de una tropa que le da sentido, lo sostiene y lo hace parte de un sistema.

Analizando en cada novela aquello que puede ser significativo y que responde a una función determinada, se van descubriendo los elementos constructivos que importen para la serie en que la quiera inscribir. Las series varían en el tiempo y en el espacio. La sustitución de los elementos dominantes de cada período por otros, no ha de suponer su eliminación, sino una nueva variante en el encuentro de tensiones de la 'unidad compleja': supone la creación de una nueva función del mismo elemento en juego.

Así puede entenderse cómo un grupo de elementos dominantes en una escuela literaria anterior se subsume en la siguiente y puede reaparecer proyectado en una nueva dimensión funcional: por ejemplo, el indio como protagonista de *Aves sin nido* de CLORINDA MATTO DE TURNER es el mismo ser humano de *Los ríos profundos* de JOSÉ MARÍA ARGUEDAS; sin embargo, su función literaria es diferente, como lo es el mismo paisaje de *Los sertones* de EUCLIDES DA CUNHA, *Los caminos del hambre* de JORGE AMADO y el de *Gran Sertón: Veredas* de JOÃO GUIMARÃES ROSA. Sin embargo, distintos

⁵¹ "La teoría de los valores en las ciencias literarias nos conduce al estudio riesgoso de fenómenos principales pero aislados y reduce la historia literaria a una 'historia de generales'" (J. TINIANOV, *Sobre la evolución literaria*, en ob. cit., pág. 89).

funcionalmente, no pueden considerarse descartados unos por los otros en el tiempo, sino integrados a un mismo sistema, cada vez más enriquecido, cada vez más complejo y demostrativo del esencial pluralismo latinoamericano.

'Los niveles del desciframiento' de cada obra, al decir de GENETTE⁵², quedan sumergidos en una red inmanente más vasta: la compatibilidad recíproca de las estructuras, funcionando en un sistema novelesco determinado, podrán ir siendo transformadas en su aproximación por los diferentes niveles y series en que se van continua y dinámicamente insertando.

De estas confrontaciones puede surgir que lo que se dice expresamente en una novela destaque lo que estaba velado en otra: el más consciente ilustra retroactivamente al más oscuro. Luego también se pueden extrapolar los puntos que coinciden en las obras, como se ha sugerido con algunos de los ejemplos propuestos; siguiendo hasta el final las direcciones así definidas, descubriendo las tendencias incubadas en una obra hasta que se encuentran con los símbolos o temas que se manifiestan en otras⁵³. Lo que importa es que en esta convergencia, o en ejercicio de su función sinónima, las obras innovadoras pueden proteger a las clásicas de una in-

⁵² GÉRARD GENETTE, *Structuralisme et critique littéraire*, en *L'Arc*, París, núm. 26, 1965. Esta proposición necesita de un dualismo, casi científico, planteado entre el lector por un lado y el objeto novela por el otro. STAROBINSKI ha escrito que es al contacto con mi interrogación como las estructuras se manifiestan y se hacen sensibles dentro de un texto desde hace mucho fijado sobre la página del libro (JEAN STAROBINSKI, *Les directions nouvelles de la recherche critique*, en *Preuves*, París, juin 1965). La diferente calidad del lector (y del crítico lector) y los consiguientes tipos de lectura pondrán, pues, de relieve estructuras inevitablemente preferenciales, adecuadas a cada uno de esos niveles. Polivalencia de lectura apareja polivalencia de organizaciones posibles del texto narrativo; una y otra aparecen enriquecidas por los textos ambiguos y achatados por los esquematismos maniqueos. Como dice GODELIER, en ob. cit., si no existiera contradicción entre lo que la tradición denomina 'esencia' y 'apariencia', todo esfuerzo metodológico sería superfluo. Aquellos niveles posibles de la lectura perderían su 'espesor' y no estaría en juego la posible "estructura dominante en un sistema" que todo crítico propone siempre en definitiva.

⁵³ "Une expérience isolée, ce n'est qu'une expérience; deux expériences c'est un commencement de théorie" (MAGNY, ob. cit., pág. 24).

mortalidad fría, mientras que las obras nuevas ganan a su vez en respetabilidad y se integran más fácilmente en la tradición.

2) La lógica del sistema instaurado no se detiene en la simple acumulación de los diferentes elementos que lo han ayudado a construir: no son los ladrillos de un edificio inmóvil, sino las células de un organismo dinámico que modifica sus ingredientes por la simple puesta en relación de sus partes. El reajuste es permanente, se está produciendo con cada novela que se publica, aunque la respuesta o la nota crítica llegue después: basta con lo crítico que tiene cada invención, para que el proceso sea continuo y abra contradicciones para un sistema que debe ser revisado y cuestionado en su esencialidad, apenas sea propuesta ésta como parte de su virtualidad. La dinámica es tal que una obra añade, neutraliza y aun niega valores a otras novelas o a un conjunto ya significativamente encadenado y solidario.

Toda novela, de este modo, corona y consume a las ya existentes: reabre en forma dinámica su propia significación. Ello no afecta necesariamente a los valores propios de la obra en juego: los abre, los hace 'estallar', pero sin desvalorizar lo que ya pueda tener la obra destacado en su carácter autónomo. En su perspectiva, ampliando la distancia en beneficio del conjunto, el universo de la novela latinoamericana no puede cerrarse en ningún momento y ninguno de sus elementos aparece aislado en su propia existencialidad: todo se sostiene por un sistema cerrado de correspondencias y asimilaciones.

De parte de esos enunciados finales surge la primera proposición de este trabajo. Este plano de correspondencias puede ser considerado un proyecto de método crítico de aproximación estrictamente literaria a la rica "dialéctica de subjetivación y materialización"⁵⁴ que constituye, sin lugar a dudas, la novela latinoamericana en su continuo proceso de anudar a lo visible que expresa, la ficción en que se invierte.

⁵⁴ MAURICE GODELIER, ensayo citado.

Esta es una dirección a la que vale la pena apostar abiertamente; es hora ya de dejar el 'estatuto del territorio colonial' de lado, sea cual sea la dependencia propuesta. Hay que asumir, en su plenitud, el esplendor de un lenguaje y su permanente expresión ordenada en esa tensa unidad compleja que es — hoy por hoy — la forma como las resistencias y tensiones se resuelven artísticamente en el continente latinoamericano.

FERNANDO AINSA.

Montevideo, Uruguay.