

SERGIO INFANTE

Algunos aspectos de la narrativa hispanoamericana (1)

Sergio Infante är lärare och forskare vid Stockholms Universitet, Institutionen för spanska och portugisiska. I detta och följande nummer av Moderna Språk ger han en övergripande presentation och beskrivning av den moderna spanskamerikanska romankonsten.

Cuando se habla de narrativa hispanoamericana con la intención de entregar una panorámica – tal como ahora pretendemos hacerlo – quizá convenga referirse a algunos aspectos generales probablemente obvios para un lector bien informado.

Narrativa *hispanoamericana*, porque vamos a abordar la que en América se escribe en español, lo cual no significa que, en otro tipo de estudios, no se pueda hablar de *latinoamericana*, ya que existe más de un vínculo entre nuestra literatura y la que se produce, por ejemplo, en Brasil, Haití o la Martinica.

Hispanoamericana, debido a que las literaturas nacen y se desarrollan fundamentalmente en torno a la lengua y a la cultura que ellas mismas contribuyen a nutrir. Esto nos lleva a reflexionar sobre los puentes cortados entre nuestra narrativa y la española. Una serie de hechos culturales las fueron separando, y aunque en nuestro siglo aparezcan con cierta intermitencia algunos vasos comunicantes, no tienen éstos la nitidez de los que estableció la lírica desde el Modernismo en adelante.

Dos fenómenos contribuyen notablemente a esta separación: uno empieza a ocurrir como algo obligado en el momento mismo de la Conquista; el otro, como un acto de voluntad intelectual, que es consecuencia lógica de la Independencia.

Al llegar el español a América se encuentra con un mundo natural y cultural desconocido que tiene que nombrar y explicar. Para ello, recurre a esos vocablos de su lengua con que se refiere a cosas parecidas, o a las lenguas indígenas para nombrar aquello que no se asemeja a nada conocido. Con ciertos productos se llevará a la Península este último tipo de palabras, pero son las otras, las que deja, las que paradójicamente producirán la distancia. Así, hoy por hoy, un campesino hispanohablante de alguna zona cordillerana de América llamará "león" a un animal muy distinto del que en España se entiende por esa voz, o apodará al zorro de "García", ignorando completamente que esa gracia ya se usaba en los tiempos del Arcipreste de Hita. Así, la lengua que narra el Nuevo Mundo para los peninsulares y su rey, ya desde las cartas de relación y desde las primeras crónicas, se hará exótica e insegura; incluso, como la de Bernal Díaz del Castillo, deberá recurrir a la literatura de ficción para entregar referencias que con mayor cer-

teza expliquen lo real:

nos quedamos admirados y decíamos que parecía a las cosas de encantamiento que cuentan en el libro de Amadís por las grandes torres, y cúes, y edificios que tenían dentro del agua (citado por Jones, 1974: 92).

No en vano García Márquez, "merecido nieto" de estos cronistas de Indias, no pudo dejar de recordarlos en su discurso con motivo del premio Nobel.

Por otra parte, aún no bien consolidada la Independencia, los intelectuales de las nacientes repúblicas buscan conscientemente separarse de los modelos estéticos peninsulares que representan lo viejo. Este deseo aparecerá expresado por primera vez en la *Alocución a la poesía* (1823), de Andrés Bello, donde el insigne venezolano invita al alejamiento de la "cultura Europa"; ideal que en la práctica rara vez se consolida, ya que los intelectuales, por lo general, pondrán los ojos en otras metrópolis, especialmente en Francia, cuyos filósofos y cuya revolución tanto habían influido en el ideario independentista (cf. Henríquez Ureña, 1949: 103-104). Por este camino se desarrollará una literatura distanciada de la peninsular:

(...) el despertar romántico se produjo en el Río de la Plata antes que en España. El hecho parece casual, y quizá no lo sea. Esteban Echeverría, hijo de Buenos Aires, estuvo en París de 1825 a 1830, los años de efervescencia romántica, y a su regreso publicó, en 1832, *Elvira o la novia del Plata* (...) la voz naciente del romanticismo americano (...) (Rosenblat, 1971: 117).

No sólo el romanticismo nacerá antes y desconectado de la literatura peninsular – *Don Alvaro*, del Duque de Rivas, aparece un año más tarde que la obra de Echeverría – sino que, también por influencia francesa, Alberto Blest Gana se acercará al realismo con su *Martín Rivas* en 1862, es decir, casi una década antes que *La fontana de oro* de Galdós (Rosenblat, 1971: 127). Con toda seguridad, donde con mayor claridad se plantea el desdén por lo español y la necesidad de mirar hacia otras metrópolis es en *Facundo: Civilización y barbarie* (1845), de Domingo Faustino Sarmiento. Para este ensayista, "civilización" quiere decir la vida de la ciudad, bajo el modelo francés, o con una voluntad de empresa a la norteamericana, y significa el progreso; "barbarie", en cambio, equivale a la provincia, al pasado español, al caudillismo, a la naturaleza salvaje, y es la causa de todos los males de América. Habrá que esperar el pensamiento de Martí en *Nuestra América* (1891), o al de Rodó en *Ariel* (1900), para que lo español sea ponderado como un elemento importante y valioso de nuestra cultura.

Pero se asumirá lo español como un componente dentro de una cultura sincrética. Y es este sincretismo lo que separa nuestra literatura de la española. Las manifestaciones indígenas – y en el caso del Caribe también las africanas –, su imaginario, sus mitos y su rica narrativa oral entran en el te-

jido más profundo de nuestros cuentos y novelas. Su participación en ellos no se traduce, entonces, en elementos puramente pintorescos y exóticos, sino que han llegado a formar parte de su estructura y lenguaje. Es un lenguaje liberado de todo colonialismo y a la vez universal, que los poetas del Modernismo y de la Vanguardia manejan con absoluta soltura, pero que los narradores tardan más tiempo en encontrar (cf. Benedetti, 1974: 152-153), aunque ya en 1930 se vislumbra con claridad en Miguel Angel Asturias, donde tanto los elementos indígenas como los hispánicos se fusionan en una estética cuyas fuentes provienen de las viejas literaturas orales de su región y del reciente surrealismo europeo:

Aislado en mil anillos de culebra, concupiscente, torpe, tuve la sexual agonia de sentir que me nacían raíces. La noche era tan oscura que el agua de los ríos se golpeaba en las piedras de los montes, y más allá de los montes, Dios, que hace a veces de dentista loco, arrancaba los árboles de cuajo con la mano del viento (Asturias, 1985: 24).

La mención de Asturias sirva también para contrarrestar la creencia de que la alta calidad alcanzada por la ficción hispanoamericana es un fenómeno reciente, que tendría su comienzo en los años sesenta con aquellos autores que integraron el llamado *boom* latinoamericano. Esto está muy lejos de ser así; no obstante debe reconocerse que este grupo contribuyó grandemente a su promoción.

El *boom* permitió por primera vez la edición y venta masivas de obras de autores hispanoamericanos. Suelen señalarse dos causas que permitieron este hecho: el impacto de la revolución cubana, por un lado, y la expansión del mercado del libro, por otro. Del *boom* político de la revolución se llegará al *boom* literario:

[...] Se va gestando en las editoriales mexicanas y argentinas, con la impenitosa competencia de la española Seix-Barral, a partir de la aparición de *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes, en 1962. *Rayuela*, de Cortázar, y *La ciudad y los perros*, de Vargas Llosa (premiada en España en 1962) salen en 1963. En 1965, *La casa verde*. El ciclo viene a ser culminado por *Cien años de soledad*, en 1967. La obra del colombiano clausura el boom y lo desborda, y al mismo tiempo será su detonador (Mejía Duque, 1976: 231-232).

El mercado del libro de la década de los sesenta estaba muy interesado en promover esta literatura en torno a la idea de que eran talentos jóvenes y de que hacían una nueva narrativa. De esta nueva ola, pasada la euforia, quedaron sus representantes más destacados. Sin embargo, ya existía una exigencia creciente del público, lo que permitió que también se editaran en grandes tiradas – y se tradujeran a muchas lenguas – a otros escritores de gran valor, algunos coetáneos de los integrantes del boom, otros de mayor edad. Tales son los casos del mencionado Asturias, de Borges, Arguedas,

Carpentier, Onetti, Sábato, Rulfo, Lezama Lima, Roa Bastos, Donoso, Benedetti y de muchos otros.

La existencia de obras como *Ficciones* (1944), de Borges, *Los ríos profundos* (1958), de Arguedas, *El reino de este mundo* (1949), de Carpentier, o *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo, demuestra que esta nueva narrativa no nace en la década de los sesenta. Su inicio puede fijarse como cercano a la segunda guerra mundial y asimismo se puede afirmar que en los años cincuenta ya ha alcanzado su forma definitiva. Por otra parte, en fechas anteriores a estos años encontramos obras en las que una mirada retrospectiva puede captar con claridad su condición de precursoras, por la innovación que plantean en el tratamiento de los temas y del lenguaje. Tal es el caso de *Alsino* (1920), de Pedro Prado, de *Libro sin tapas* (1924), de Felisberto Hernández, de la narrativa experimentalista de Macedonio Fernández, o de las inolvidables novelas de Roberto Arlt, como *El juguete rabioso* (1926) o *Los lanzallamas* (1931), con sus influencias de Dostoievski, de Nietzsche, de Unamuno, pero también con la presencia novedosa de lo urbano y con la capacidad de "hermanar de modo originalísimo la novela documental de protesta y la novela de fantasía" (Shaw, 1981: 13). Estos son tan sólo unos ejemplos, cuyo número aumenta notablemente si uno se propone escudriñar en la tupida fronda de afanes "criollistas", "realistas" y "sociales" que cuantitativamente dominaron el género narrativo en Hispanoamérica hasta la primera mitad del siglo XX.

Del mismo modo en que la nueva narrativa no nace con los integrantes del *boom*, tampoco culmina una vez agotada esta promoción editorial. Con posterioridad a los sesenta aparecen obras de extraordinario interés, por ejemplo *Terra nostra* (1975), de Carlos Fuentes, y *Yo el Supremo* (1974), de Augusto Roa Bastos, además de una generación de "novísimos" escritores como Manuel Puig, Fernando del Paso, Severo Sarduy, Alfredo Bryce Echenique, Cristina Peri Rossi, Isabel Allende u Osvaldo Soriano, que avallan la continuidad del género en las letras hispanoamericanas.

La historia del desarrollo de toda nuestra narrativa se sintetiza correctamente en lo que ya es un tópico: *la búsqueda de un lenguaje*. Prohibida su publicación en América por la Inquisición española, la novela nace en los albores de la Independencia con el *Periquillo sarniento* (1816), de Fernández de Lizardi, donde se sigue el viejo canon de la picaresca, lo que constituye un anacronismo, pero al mismo tiempo esta obra expresa una crítica a la sociedad colonial y una defensa de los nuevos valores republicanos (cf. Franco, 1975: 45-50). El camino que hay desde esta obra incipiente a monumentos narrativos; tales como *Paradiso* (1966), de Lezama Lima, es arduo, tortuoso y, sobre todo, lleno de desvíos para extraviarse y de bocacalles para volver a encontrarlo. Sin embargo, una constante lo demarca en toda su trayectoria: la de la relación entre el lenguaje y la realidad. Al igual que los cronistas de Indias, los narradores hispanoamericanos se enfrentaron durante mucho tiempo, y de diversas maneras, al problema de encontrar

un lenguaje en el que pudieran expresar la realidad que los rodeaba. Probaron con modelos anacrónicos, como Fernández de Lizardi; con modelos extranjeros, como los románticos, los realistas y naturalistas; con el regionalismo donde la naturaleza cobra tanto peso que sus selvas y llanos marchitan la ficción, o donde los deseos de reivindicación social y los personajes maniqueos limitan las posibilidades artísticas. Hasta que en medio de esos intentos, por una parte – un Horacio Quiroga, un Manuel Rojas, un Mariano Azuela, un Agustín Yáñez –, y paralelos a ellos, por otra – los innovadores que ya hemos mencionado, pero además un Mallea, un Marechal, una Ocampo, una Bombal –, se llegue a invertir esta propuesta para que la narrativa, ahora, pueda dar cuenta de una realidad fundada en el lenguaje: un lenguaje que "exige una diversidad de exploraciones verbales" y que es "uno de los signos de salud de la novela latinoamericana" (Fuentes, 1969: 30).

En otra oportunidad, habría que hablar en detalle de cada una de esas exploraciones, lo mismo que de las distinciones pertinentes que sirven para apreciar la variedad que conforma esta narrativa. Como ejemplos, podrían citarse:

- (1) La diferencia entre autores que escriben sus obras sobre la base de mitos personales y los que lo hacen basándose en mitos colectivos.
- (2) Lo conceptual que separa lo fantástico tanto del realismo mágico como de lo real maravilloso.
- (3) Las influencias de literaturas extranjeras.
- (4) La vigencia o no de la división de la literatura hispanoamericana en áreas, como México y el Caribe, el Río de la Plata, etc., para no hablar de la posible en literaturas nacionales.
- (5) La relación entre escritura y compromiso social que nos distingue desde el nacimiento de nuestras repúblicas.
- (6) La constante del tema del poder, a la sombra de nuestros dictadores reales y novelescos.

Con toda seguridad este listado se podría extender enormemente. También es posible profundizar en un solo aspecto. Por ejemplo, insistir en el estudio del problema del lenguaje, para encontrarnos con que de problema éste pasa a ser tema; entonces se lo pone en tela de juicio, se le parodia, se le condena, se le destruye y se lo hace renacer de las cenizas.

Referencias bibliográficas

- Asturias, Miguel Angel, *Leyendas de Guatemala* (1930), Madrid, 1985.
 Benedetti, Mario, *El escritor latinoamericano y la revolución posible*, Buenos Aires, 1974.
 Franco, Jean, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Barcelona, 1975.
 Fuentes, Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*, México, 1969.
 Henríquez Ureña, Pedro, *Las corrientes literarias en la América hispánica*, México, 1949.
 Jones, R. O., *Historia de la literatura española. Siglo de oro: prosa y poesía (siglos XVI y XVII)*, Barcelona, 1974.
 Mejía Duque, Jaime, *Literatura y realidad*, Medellín, 1976.
 Rosenblat, Angel, *Nuestra lengua en ambos mundos*, Navarra, 1971.
 Shaw, Donald L., *Nueva narrativa hispanoamericana*, Madrid, 1981.

M

NOTAS E INFORMACIÓN

Como ya habrá advertido el lector, nuestra bibliografía se ciñe estrictamente a los trabajos citados en el artículo. Con el fin de entregar una mayor información sobre el tema, hemos añadido esta lista con algunos de los títulos que nos parecen relevantes para quien quiera adentrarse en el estudio de la narrativa hispanoamericana:

- Alegría, Fernando, *Historia de la novela hispanoamericana*, México 1966.
 Carpentier, Alejo, *La novela hispanoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, México 1981.
 Foster, David Willian (edited by) *Handbook of Latin American Literature*, New York Garland 1992.
 Goic, Cedomil, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, Barcelona 1988.
 Harss, Luis, *Los nuestros*, Buenos Aires 1973.
 Johansson, Kjell, *Latinamerikansk prosa från Isabel Allende till René Vázquez Díaz*, Lund 1990.
 King, John, *Modern Latin American Fiction: A Survey*, London 1987.
 Loveluck, Juan, *La novela hispanoamericana*, Santiago de Chile, 1966.
 Mjöberg, Jöran, *Latinamerikanska författare (femtio temastudier)*, Eskilstuna 1988.
 Rama, Angel, *Transculturación narrativa en América Latina*, México 1985.