

Presentación

Arturo GARCÍA RAMOS
Universidad Complutense de Madrid

LA NOVELA DE LOS NOVELISTAS

¿NO PUEDE MORIR LA NOVELA?

Los dramáticos diagnósticos acerca de la muerte de la novela se han sucedido sin interrupción desde que a fines del siglo XIX y principios del XX pareciera que había alcanzado su plenitud y –en inmediata consecución– su agotamiento. La novela española encarnó este vaticinio fatal en Pío Baroja; por paradójico que pueda parecer, uno de los más prolijos novelistas probablemente del siglo en nuestra lengua. Baroja estaba aferrado a la creencia de que tras los grandes maestros, que él cifraba en Dickens, Stendhal y Dostoievsky, el firmamento novelístico avanzaba con vértigo hacia el apagamiento total. En 1993 Carlos Fuentes, en *Geografía de la novela*, tituló el primero de sus ensayos: “¿Ha muerto la novela?”. Y se lamentaba de que cuando él comenzó a escribir y publicar, en 1954, el diagnóstico sobre la vigencia del género era de un pesimismo nietzscheano: “La novela ha muerto”. Al comienzo de *El arte de la novela*, Milan Kundera resume el sentido de la pervivencia del género inaugurado por Cervantes. La novela, nos dice, iluminó los grandes temas existenciales a lo largo de sus cuatro siglos de existencia y vino así a compensar el desinterés de la filosofía y de la ciencia, nos descubrió las partes íntimas del ser olvidado del que hablaba Husserl como un modo de alertarnos sobre la pérdida de interés de lo humano de parte las disciplinas especializadas que han proliferado desde las primeras décadas del siglo XX. En su fórmula, que no dista mucho de la expresada por Fuentes, la novela es el instrumento para explorar la ambigüedad del mundo y relativizar las verdades absolutas. Su muerte es posible, pero sólo en las sociedades totalitarias, en las que las verdades son dogma y desaparece la razón de su existencia misma. En opinión del narrador checo la novela se ve alentada por un espíritu de complejidad y otro de continuidad. El primero nos advierte que todo es más complejo de lo que aparenta, el segundo el de la necesidad de reformular y contestar a la obra anterior. Quizá en esos dos movimientos resida el milagro de la novela para morir y resucitarse. A cada tanto que ha culminado la exploración con uno de sus momentos radiantes en los que un gran creador ha dado con el cuño de una nueva definición artística ha seguido una reformulación partidaria de liquidar su estructura o su técnica, el enfoque o la diégesis. Un ensayo de Borges nos advertirá de que la novela es una versión de la realidad, una postulación. (Nosotros pensamos, el narrador argentino siempre concluye y así nos hace creer que el camino que hemos emprendido ha servido de algo). Su síntesis explica la imposibilidad de que la novela permanezca fiel a una sola estética y justifica la frecuente aserción

de que cada nueva obra modifica la anterior. Nos avisa de los límites de toda concepción novelística y de la complejidad de un género casi tan inabarcable como el universo que representa. La realidad es inasible por inabarcable y mutable, la novela también. ¿Estará ahí el secreto de su perennidad a despecho de tanto mal agüero? En sus discursos respectivos el novelista checo y el mexicano nos advierten de que la novela no puede morir, de que es más necesaria que nunca porque nos preserva de la uniformidad y de la estandarización, porque salvaguarda nuestra conciencia crítica contra el progreso del mundo, porque necesitamos la imaginación para entender la realidad y como contrapeso de la realidad. Su reflexión es casi un proyecto que deberá ajustar cuentas entre la promesa y el descontento, ambos temen el poder devastador y uniformador de los medios de comunicación como poderosos instrumentos de sometimiento de la imaginación a ciertos límites de uniformidad. Si la novela quiere perpetuarse será como género que no se deja aprisionar por los límites de ninguna estética o ideología, porque es multiforme y multifocal, porque se afirma al tiempo que se niega y se niega al tiempo que se afirma.

“AMÉRICA, NOVELA SIN NOVELISTAS”

Al tiempo que se negaba el futuro a la novela apenas empezaba a ser descubierta en Hispanoamérica. Mario Vargas Llosa en un artículo de 1972 (Río Piedras, N° 1) la consideraba “la hermana fea de los géneros literarios en América Latina”, un juicio que resuena en todas las valoraciones críticas que echan la vista hacia el siglo XIX y buena parte del veinte. En un “prólogo arbitrario”, Luis Harss comenzaba su repaso de las aportaciones novelísticas latinoamericanas llamando a la novela “la cenicienta de nuestra literatura” y juzgaba que en 1920 todavía no había aparecido una verdadera novela latinoamericana. El crítico peruano Luis Alberto Sánchez fue aún más drástico cuando concluyó a propósito de la trayectoria del género: “América, novela sin novelistas”.

Sorprenden esos juicios por ser tan recientes y por el cambio radical que en la literatura latinoamericana ha experimentado el balance que pudiéramos hacer del género. Tan divergente que no es extraño advertir los desplazamientos del valor y la estima por parte de los narradores españoles: “en el balance colectivo sobre las letras hispánicas del siglo el escritor español sigue estando en la estimativa culta –y quizá con la excepción de Juan Benet– por debajo de lo que ha significado la prosa hispanoamericana”, nos dice el crítico Jordi García [2000] en un volumen suplementario de una *Historia y crítica de la literatura española* que tiene el propósito de atemperar el juicio sobre la novelística con cierto distanciamiento necesario para cribar el fruto que permanece del efímero.

Pero ¿qué novelística es la mejor considerada y cuál es la fórmula que pervive? El artículo de Vargas Llosa definía los temas y las técnicas que preocupaban a la “nueva narrativa” y unos años después, Alejo Carpentier incidía sobre algunos rasgos y añadía alguno más (en la Universidad de Yale en 1979). Complejidad, interés por las técnicas narrativas que difundieron los grandes renovadores de la novela en Europa y Norteamérica, incorporación de lo imaginario en la concepción de lo real,

concepción totalizante de la novela. Ésos eran algunos de los parámetros apuntados por dos novelistas que, si coincidieron en el tiempo en que les llegó la celebridad, pertenecían en el fondo a períodos diferentes y defendían una concepción del género particular y distinta, rica, innovadora e intensa. ¿Son influjos que perviven?

Lo cierto es que las poéticas recopiladas de los dos novelistas citados anticiparon el ingente caudal de generaciones de novelistas que han venido a poblar el último tercio del siglo anterior y la casi década de lo que ya va de éste. Al conjunto de fórmulas que aportaron los escritores de los años 60 y los 70 vinieron a añadirse los herederos de una tradición ya en marcha, se desenterraron antecedentes (Macedonio, L. Marechal) y se han erigido otros nuevos (S. Pitol, R. Piglia, R. Bolaño). Los novelistas hispanoamericanos gozan hoy de mayor atención por los lectores y la crítica –y no sólo en lengua española– de la que han tenido en ningún otro momento de la historia de las letras hispánicas. La frase de Luis Alberto Sánchez se ha transformado en este siglo futuro y habría que decir: “América, continente de novelistas”.

LA NOVELA QUE CUENTA

La tentación de incorporar el cuento a una recopilación como ésta y hacer un número que fuera una reflexión sobre la narración se desestima en cuanto se toma conciencia de las desbordantes dimensiones que la práctica y la teoría del relato breve han alcanzado en Hispanoamérica, con un influjo muy visible también sobre la narrativa española de los últimos años –del que deja constancia Jordi García (“de Hispanoamérica llegó hace ya muchos años la conciencia de la perfección literaria de la narración corta”)–. El proceso de la creación en la narrativa ha sido objeto de un minucioso e interesante volumen por parte de Fernando Burgos [2004]. El de la crítica literaria ejercida por los propios novelistas tiene una obra de referencia en la compilación de Norma Klahn y Wilfrido H. Corral [1991].

El propósito que anima este volumen no es nuevo. Por sólo citar un ejemplo mencionaré *El arte de narrar* de E. Rodríguez Monegal [1968], y con toda razón se argumentará que otros muchos trabajos atendieron a la teoría de la novela o la idea de la novela que se desprende de la práctica del género por parte de los propios novelistas. El caso del citado *El arte de narrar* es emblemático, porque trató de concretar algunas coordenadas en un momento en que los más laureados apenas estaban llegando. Allí se recogía la opinión de Homero Aridjis, G. Cabrera Infante, Carlos Fuentes, Severo Sarduy, L. Torre Nilson, Beatriz Guido, Gustavo Sáinz, Ernesto Sábato o Leonor Fini. La nómina establece el grado de permanencia de sus averiguaciones. Hay, por decirlo al modo de Cortázar, “capítulos prescindibles”, pero ese es el riesgo de cualquier análisis que tiene por objeto la más reciente producción artística. El tiempo, gran escultor y destructor, recompone los datos que se fijan en la memoria y, en ocasiones, cuán caprichosamente. Además el procedimiento empleado en *El arte de narrar* fue el de la entrevista personal con los autores. El propósito es aquí diferente y el procedimiento también, aunque el tema sea el mismo.

Durante los últimos ocho años he ejercido la crítica literaria, fundamentalmente a propósito de la narrativa que ha ido llegando de Hispanoamérica, siquiera somera-

mente ese trabajo constante me ha servido para tomar contacto con una realidad literaria que puedo presuponer muy extensa. Un mínimo censo de los novelistas actuales que irradian su influencia en el ámbito hispanohablante sería una lista interminable. Pero no quiero dejar de citar algunos creadores para errar y ser corregido y para concretar así alguna de las apreciaciones que puedan derivarse del presente trabajo.

En México se viven momentos de esplendor literario, ceñidos al ámbito de la novela, en los últimos años hemos tenido la suerte de asistir a la publicación de las novelas de Daniel Sada, Juan Villoro o Jorge Volpi y a la restitución de Sergio Pitól al lugar de privilegio que le pertenecía. Argentina es igualmente pródiga en narradores que irradian su influencia por motivos literarios o extraliterarios: Juan José Saer ha sido redescubierto y revalorizado en los últimos años, y hemos asistido a la consolidación de R. Piglia y César Aira. La sombra de García Márquez es aún muy alargada en Colombia, pero su literatura no es reductible a esa única dirección: Jorge Franco, F. Gamboa, M. Mendoza o D. Jaramillo Agudelo son algunos de los nombres que estarán muy presentes en las próximas fechas. Nadie puede olvidar hoy el nombre de R. Bolaño en Chile y tampoco el de M. Electorat, Carlos Franz, Jorge Guzmán. Dentro y fuera de Cuba la literatura vinculada al país es pródiga y brillante, Abilio Estévez o Leonardo Padura pueden servir de ejemplo. Veloz Maggiolo en la R. Dominicana y Carlos Cortés para Costa Rica, Horacio Castellanos en Honduras o el nicaragüense Sergio Ramírez pueden sugerirse como puntas de un iceberg en Centroamérica que aún guarda muchos autores sumergidos. Lo mismo puede decirse de Perú, en donde la obra de Roncagliolo, Cueto, Iwasaki o el jovencísimo Daniel Alarcón apenas nos dejan vislumbrar la prolija narrativa peruana actual. Edmundo Paz Soldán en Bolivia, J. Vascónez en Ecuador, hay muchos más nombres que certifican el vigor de la novela en el continente americano y se echa de menos que de cuando en cuando se intente detener el torrente editorial para fijar el momento presente en una valoración que distará de ser definitiva, pero generará la disposición con que se ha de recibir la avalancha de cuanto se publica para cribar lo que tiene la voluntad de permanecer en el tiempo de lo que corresponde al consumo efímero. Se echa de menos la voluntad de que suplementos de la historias literarias, como el citado de Jordi García, no se apliquen a la historia de la literatura hispanoamericana y el estudio de las más recientes publicaciones se vea sometido a los dictérios de las revistas de actualidad literaria o los suplementos culturales de los diarios.

POÉTICAS DE LA NOVELA

En “El arte narrativo y la magia” comenzaba Borges su defensa de la verosimilitud como piedra angular de la narración con estas palabras: “El análisis de los procedimientos de la novela ha conocido escasa publicidad”. La prioridad que se daba a otros géneros, como la poesía, o la “casi inextricable complejidad de los artificios novelescos” eran la causa de esa injustificada carencia. Más de setenta años después el discurso crítico en torno a la novela ha ido paralelo a las constantes renovaciones de la novela misma. Sería justo advertir que la necesidad de una teleología narrativa ha venido a surgir desde el momento en que la novela se rebeló contra el mode-

lo de narración tradicional. Mientras la novela no tensó los límites de los procedimientos, mientras no suscitó las búsquedas experimentales que invitaban a su reformulación, no hubo necesidad de hablar de su retórica ni de sus procedimientos. Pero el escritor hispanoamericano fue adquiriendo los nuevos modelos narrativos al tiempo que una conciencia de la técnica que debía manejar. Las grandes obras cambian nuestro modo de leer, propone Ricardo Piglia. Es posible, y deseable, lo que es inevitable es que cambien el modo de escribir. No es casual que algunos experimentos narrativos se acompañen de su propia auto-exégesis; tras cada renovación late la teoría que la justifica y de la que procede, lo que hemos ido advirtiendo al tiempo que la novela latinoamericana cobraba presencia es que algunos creadores han amalgamado la ficción y la crítica en un juego de permutaciones y metamorfosis que a veces ha trasmutado lo ficticio en una forma de incidir sobre lo real y lo que era apenas un discurso crítico en un juicio filosófico sobre la existencia.

Casi como con un deseo de re-enquiciarse en la tradición literaria, Alejo Carpentier, Vargas Llosa o Carlos Fuentes se vieron en la necesidad de expresarse a través del juicio y análisis de la teoría de la novela. Otros, como Cortázar, hicieron de la reflexión literaria y narrativa en particular, una parte integrante de la obra misma. Ficción y reflexión han ido de la mano en muchos momentos. Esa ha sido una constante de los grandes creadores y es bien visible su importancia en las últimas décadas. Borges, que nunca fue novelista, no es ajeno a esa tendencia, y es acaso uno de los máximos culpables en las fórmulas que la novela última ha ido adoptando. Y no por el único influjo de su ficción, sino de la reflexión que ha ido generando en paralelo o, a veces imbricada en la ficción misma. La novela fluctúa hoy a través de un proceso inverso al que el crítico Ángel Rama describió para alcanzar a comprender la depuración a que se sometió el género para lograr su plena autonomía y que resumía diciendo que debió desprenderse de "las adherencias de otros géneros literarios, en especial los correspondientes a la ensayística política y social con los que estaba mixturado, hasta crear un orbe específico".

Más difícil resulta concretar cuáles son las poéticas que en el presente están actuando sobre los nuevos novelistas.

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer la colaboración desinteresada y generosa de todos los colaboradores del presente número. Algunos me han permitido cobrarme con egoísmo los beneficios de una amistad sincera; otros han acudido en mi ayuda incluso sin conocerme. El resultado no quiere ser concluyente, sino animar un discurso reflexivo inacabable, porque no están todos los que deberían y porque el asunto es inagotable. Tanto mejor. El mexicano Salvador Elizondo atribuye a la literatura su condición de eterno proceso; este volumen quiere contribuir a participar en uno de sus cambios y mutaciones, y habrá cumplido su objetivo si suscita continuaciones o réplicas. Sobre todo réplicas.