

Siguiendo esta línea de estudio, pasan a analizar el realismo literario, basándose en la obra de Flaubert y aplicando la teoría a *La metamorfosis*, de Kafka.

A continuación se pasa a tratar las cuestiones relativas a los temas políticos: el compromiso del autor con la sociedad que le rodea; y de aquí llegan al análisis del generalizado fenómeno del exilio de los novelistas hispanoamericanos contemporáneos.

Acaba esta primera parte con un esclarecedor estudio de la obra de Mario Vargas Llosa y anuncio de proyectos futuros.

La segunda parte del libro está dividida en tres capítulos: 1. Realidad real, realidad ficticia; 2. Temas y contenidos, formas y técnicas, y 3. Mitos, utopías y autocríticas.

En el primer capítulo se establecen los conceptos de realismo y autonomía temática de la novela, las relaciones entre autor, realidad real y realidad ficticia; la «deificación» del novelista. Finalmente se nos muestra la postura del autor frente al realismo socialista y el realismo crítico.

El segundo capítulo comienza haciendo un somero estudio sociológico del origen de la nueva novela hispanoamericana; en cuya base se encuentra el mito, la sustancia mítica.

A continuación se estudian las cuestiones del tema y contenido; la táctica y la forma, el montaje. En este sentido hay un acercamiento a la obra de García Márquez.

El tercero y último capítulo del libro de Cano Gaviria está dedicado a analizar la presencia del mito, del fetichismo en el fondo de la obra literaria, la constante en lo profundo de lo cultural y antropológico.

Finaliza el libro señalando la necesidad de la autocrítica. Por tal entiende el autor la autoacleración de los autores respecto a la estructura profunda de las obras.

JESÚS BENÍTEZ VILLALBA

CONTE, Rafael: *Lenguaje y violencia*. Ediciones Al-Borak, Madrid, 1972, 319 págs.

Rafael Conte, alumbrado por la afamada divisa de «lenguaje y violencia» con que se ha caracterizado a la literatura hispanoamericana —Uslar Pietri señala lo barroco y el espíritu combativo como características fundamentales de la literatura criolla; Carlos Fuentes habla del radicalismo y de un «nuevo lenguaje»; Ariel Dorfman escribe su significativo *Imaginación y violencia en América*; Carpentier apunta que «el legítimo estilo del novelista latinoamericano actual es el barroco»; Vargas Llosa proclama que la «literatura es fuego»—, nos lega una sinopsis histórica de la actual narrativa de nuestra América. La inicia con unas consideraciones generales: «El reconocimiento universal de la novela hispanoamericana» con el Nóbel de Asturias; «de una literatura continental» más que nacional; ofrece demarcaciones de generaciones (los treinta, el auge de los cuarenta a los cincuenta hasta el consabido «boom» de los sesenta); recoge el hilo de un género tardío en América para pasarse

por su génesis en el XIX y los predios del primer tercio de nuestra centuria, y desemboca en los que para él constituyen los precedentes de la nueva novela hispanoamericana. Aquí menciona a los clásicos novelistas de la tierra. La magnífica síntesis con que encierra sus juicios sobre esta novela queda sustentada en el siguiente párrafo:

Rómulo Gallegos accedió a la modernidad. José Eustasio Rivera enseñó la lección de la explosiva naturaleza, dialécticamente indiferente y cruel. Güiraldes mostró que se puede transmutar un lenguaje, de lo popular a lo literario. Horacio Quiroga enseñó el poder de la locura, el desbordamiento. Robert Arlt, la violencia interior. Ciro Alegría culminó la novela indigenista, y con José María Arguedas esta novela se hizo expresión de lo individual diferenciado. Estos son los siete nombres elegidos para cerrar este capítulo. (pág. 67).

Esto de dar precedentes es un campo de arenas movedizas en que a cada paso nos sale al encuentro un tremedal. Como los lindes del crítico son las vivencias apasionantes dentro de los frascos del idioma, no logra detectar la verdadera frontera entre las distintas épocas. Para subrayar el auténtico antecedente de la actual narrativa hispanoamericana hay que partir de una perspectiva estructuralista puesto que el símbolo, la creación estilística y la problemática histórica —conflictiva, tanto en el contexto urbano como en el rural— son consustanciales a toda la novelística de nuestra América. La divergencia medular, para trazar los límites entre una novela tradicional y una nueva novela en Hispanoamérica, está en el andamiaje de las estructuras. Así que las novelas precursoras serían aquellas cuyas armazones técnicas se acercan a las contemporáneas.

Las columnas graníticas del libro las componen los nueve ensayos dedicados a los nueve novelistas más representativos. Cada nombre aparece denominado con un hiato cuyo elemento disyuntivo resulta ser una genuina síntesis del valor del novelista estudiado. El poder de síntesis es el aspecto más significativo del estilo de Conte en su historia.

En *Jorge Luis Borges o la fundación* recoge el honor de adelantado que le corresponde al escritor argentino. Subraya cómo éste representa el núcleo nutridor de la actual narrativa sirviendo de faro en tres direcciones: seguirlo, rebasarlo y refutarlo. Al considerar el concepto borgiano de la realidad añadida, sostiene que la denominación realismo mágico es un «abuso de poder» porque el realismo fue un movimiento y fruteó en su época.

No debe simplificarse demasiado el tema de la realidad en la nueva novela. Sin duda, la cuestión se erige en un triángulo en cuya base está la realidad en su estado puro, y luego los ángulos apuntan a tres vertientes filosóficoliterarias: el primero responde al realismo del XIX que se manifiesta con su lupa de observador, el determinismo, la configuración particular de los distintos espacios, el segundo se amplía con la bola de nieve bergsoniana donde absorbe el mundo subterráneo del hombre: sueños, fantasmas, pesadillas, pensamientos, es decir, el hombre concreto; y el último corresponde a aquello de que «la esencia del *ser ahí* está en su existencia», que dice Heidegger, y que en la novela recoge el *nouveau roman* con la descripción de los objetos, desnuda de toda significación profunda. Si antes se veía la interrelación de hombre y mundo con

la mutua determinación, ahora la novela experimental ve el mundo como un otro.

Luego de Borges le dedica un «paréntesis» a Bioy Casares para pasar enseguida a *Miguel Angel Asturias o el lenguaje*, a quien le señala la unión del surrealismo con el indigenismo. En el capítulo *Alejo Carpentier o la historia* analiza el surrealismo, la magia negroide y considera *El siglo de las luces* «una de las cumbres de la literatura hispanoamericana actual».

Aparte del magisterio como novelista, creemos significativa la teoría de lo real maravilloso de Carpentier. Al dar la histórica realidad americana como fuente de lo mágico, hace de la nueva novela una proyección de las de la tierra. De ese manantial americano es que emana la magia de la clásica *Cien años de soledad* por señalar un ejemplo vital. Tenemos una novela dentro del estilo mágico universal, pero sin alejarse del calor de la americanidad. Posición ésta que responde al «soy universal por haber nacido en algún punto de esta tierra» que proclama Enrique A. Laguerre en *El fuego y su aire*.

A Carpentier le sigue *Juan Rulfo o la violencia*, donde sostiene que «una sobriedad escalofriante y el lenguaje hablado popular» sirven de fuente al estilo del mejicano que tanto «le pesa la violencia» de su país; en *Juan Carlos Onetti o la desesperación* ve la expresión de la odisea humana en las zonas subterráneas; *Julio Cortázar o la esperanza de la destrucción* lo conceptúa «el escritor más original con que cuenta hoy en día el idioma castellano», y con el mismo entusiasmo subraya lo imposible de descifrar por completo el sentido de *Rayuela* y concluye:

También, y sea perdonada la recurrencia adverbial, *Rayuela* es una meditación sobre la novela, una puesta en cuestión del poder de narrar, una construcción de estructuras y una burla de estructuras, con lo cual se intercala en el centro de las preocupaciones de las más arriesgada vanguardia. Por último —¿por último?— es una burla del lenguaje y una potenciación del lenguaje, una degradación del falso idioma convencional, de la literatura tradicional, una burla que extrae infinitas variaciones de una posible verdad que finalmente está también cuestionada. En resumen, *Rayuela* es un libro poroso, bíblico en sus significaciones, joyceano en sus procedimientos, pero que ha sido inventado exclusivamente por Cortázar (pág. 146).

Después de Cortázar acomoda a *Gabriel García Márquez o el mito* donde apunta el ensueño del colombiano por, a lo Proust, recuperar el tiempo perdido en la Aracatá de su infancia. Este es un capítulo extenso, mas no ahonda en la sustancia artísticoestructuralista de este gigante de la nueva novela hispanoamericana.

De García Márquez pasamos a *Carlos Fuentes o la contradicción*, en el que se nos habla de los altibajos del mejicano, en quien ve «uno de los más típicos y contradictorios representantes de la novela hispanoamericana».

En *Mario Vargas Llosa o la dialéctica* apunta la simultaneidad de diálogos y de épocas y presiente el peligro de que el compromiso se convierta en conservadurismo. Apuntala con innegable acierto que es el novelista que menos profundiza en la realidad humana interior.

Para nosotros, Vargas Llosa es una amalgama de estructuralismo, sartrianismo y *noveauromanismo*. En lo primero tiene el sincronismo de diálogos

con la pulverización y simbiosis de las distintas realidades espacio-temporales —en ello descansa el solio de su prestigio de novelista—; de Sartre hereda el compromiso y la libertad, lo que lo lleva al análisis directo de la realidad políticosocial, y del *nouveau roman* recoge la descripción de la realidad desnuda de significaciones interiores, el personaje colectivo en vez de psicológico. Por ello Vargas Llosa representa un hito más en la evolución de la narrativa hispanoamericana actual que se libra del mudismo de la experimental francesa al darle a la novela la voz de la tierra. El naturalismo no lo consideramos novedoso porque es algo inherente a la mejor narrativa hispanoamericana de todos los tiempos y del que no se salva ni *Cien años de soledad*.

Al concluir con sus nueve narradores representativos le dedica un capítulo a *Lezama Lima o el aerolito* donde subraya el gongorismo del cubano; otro a un brasileño —*João Guimarães Rosa o el habla eterna*—, con lo que su obra toma el cariz de historia de la narrativa iberoamericana. En el escritor brasileño se detiene en la obra voluminosa *Gran Sertón: Veredas*, en la que ve el poder lingüístico por la asimilación de infinidad de elementos.

El sexto apartado lo titula *Los nuevos*, donde habla de *Salvador Elizondo o la investigación estructural*, *Severo Sarduy o la experimentación lingüística*; *Manuel Puig o la tradición renovada*; *Veinticinco narradores de hoy*.

En este apartado tenemos al crítico que se siente impotente para poder registrar todos los valores del rico manantial que forma la narrativa de nuestra América. En ella le preocupa los derroteros de los últimos novelistas, quienes por el afán de originalidad llevan la novela a la academización de barroquismo y estructuralismo.

Lamentamos que Conte no incluyera la novela puertorriqueña, que tiene innegables valores que pueden colocarse entre las primeras filas y algunos rebasan a los que registra el crítico: *La charca*, de Zeno Gandía, considerada entre las grandes del naturalismo hispanoamericano; las novelas de Enrique A. Laguerre; *La víspera del hombre*, de René Marqués; las novelas de Pedro Juan Soto... *Veinte siglos después del homicidio*, de Carmelo Rodríguez, el joven novelista que matricula a Puerto Rico en el *nouveau roman*...

Las últimas dos partes del libro son *Lenguaje y violencia* y *Aviso final*.

Con la primera anota la violencia como algo inherente a toda la historia americana y como característica de la actual narrativa universal; y en la última expone el origen de su libro: la culminación de unos ensayos que había publicado anteriormente en distintas revistas. Aquí, a su vez, subraya su perspectivismo español en el estudio de la narrativa hispanoamericana.

Conte se acerca con paso firme y contundencia a la maravillosa realidad de la narrativa hispanoamericana. Sus atinados juicios e interpretaciones hacen de su obra una fuente imprescindible para el tema. Nuestras acotaciones no son rémoras, sino que responden a visiones de intérprete a intérprete. La obra cumple su cometido y él mismo señala las limitaciones que su particular posición le acarrea. Acaso el pecadillo más acusado está en no haber podido librarse del consabido censo que siempre nos tienta en similares situaciones.