

ALGUNOS APUNTAMIENTOS SOBRE LA NOVELA HISPANOAMERICANA ACTUAL

LAS VIEJAS MODAS LITERARIAS ACTUALIZADAS

La irrupción de la novela de los americanos de lengua española en el mundo de las letras ha sido tan rápida como impensada. En menos de veinte años ha alcanzado una universalidad sin precedentes. Un Premio Nobel de Literatura en 1967 avala la sorpresiva y progresista novela: Miguel Ángel Asturias, veterano escritor guatemalteco y primer e indiscutible prestigio de la novelística hispanoamericana actual. Asturias, tanto en las técnicas nuevas occidentales (americanas y europeas), como en el barroquismo indoamericano —tan matizado de criollismos y superrealismos— tiene una novela original y brillante, adelantada a lo posterior, como puede apreciarse en los entresijos, en esa especie de mesenterio que constituye la novela actual. El cuadro de circunstancias y de estructuras de la novela hispanoamericana de hoy se inició en Europa en los años 20 por el irlandés James Joyce con *Ulises* (1922), que, para Edouard Dujardin es la última obra y la más perfecta del simbolismo y en la que se ha asimilado todas las técnicas literarias, desde el poema lírico a los titulares del diario...¹.

Ulises es un relato extraordinario y lleno de realidades en el que se nos refiere extensamente (800 págs.) lo que un viajante de comercio judío hizo en Dublín en la limitada cronología que va desde las ocho de la mañana hasta las tres de la madrugada, en una exposición narrativa y descriptiva angustiosa y caótica, sobria y lujuriosa. El *Ulises* tiene el ritmo de nuestro siglo y es un torrente grotesco y sublime como la misma vida. Es un texto que, no obstante inconexiones, nos atrae

¹ JACQUES MERCANTON: «James Joyce», estudio que precede a la edición de *Ulises*, traducido por J. Salas Subirat. Editorial Rueda. Buenos Aires, 1966.

como un viaje fantástico por una ciudad no menos fantástica con un hombre vulgar, algo fantasma. Su ejecución material: una sintaxis sincopada, apretada y endemoniada y con caprichos tipográficos y de expresión (páginas con deliberadas incorrecciones ortográficas o sin un solo signo de puntuación, capítulos con cabeceras de periódicos o prosa que se alinea como una poesía ultraísta, etc.). Un texto audaz, con las imprecisiones de un hombre de nuestro siglo, sin mitos ni prejuicios, que llega en su cinismo a todos los extremos de la ironía irrespetuosa, que no se detiene ni ante la religión (las hijas de Erim rezan una letanía grotesca: «Riñon de Bloom. Ruega por nosotros»). Creemos que *Ulises* es la mejor introducción a los novelistas hispanoamericanos de hoy. Otros precedentes europeos podrían señalarse, como *En busca del tiempo perdido* (iniciada en 1913), de Marcel Proust (1871-1922), con el viejo y obsesivo tema del tiempo que puede revivir en nuestros sueños e incluso invertirse en una novela; como *El proceso* (1925), de Kafka, con la angustia preexistencialista del hombre abrumado y destrozado por el medio ambiente, sin explicación posible y sin que pueda evitar su destrucción; como *Mientras agonizo*, del norteamericano William Faulkner, con las perspectivas diversas de personajes, alguno de ellos difícilmente identificable hasta la mitad de la novela y siempre con lo morboso y anormal de la psicología humana, y como otros precedentes que podrían citarse incluso en la literatura de habla española. Pero el inmediato es el citado Miguel Angel Asturias, presente brillante de la literatura de América y difícil, pero luminoso, en su poderosa concepción novelesca, mitad realismo descarnado, mitad mito y fantasía. Un poderoso ejemplo: *Hombres de maíz* (1949).

Pero el llamado *boom* de la novela hispanoamericana se inicia por los años 50 y llega a su máximo prestigio en la década de los 60. En ésta, la novela más representativa es *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez, una especie de *Quijote* de nuestra época, cuya fama está medida en premios y críticas elogiosas en todos los terrenos, incluido el internacional, y su popularidad sin precedentes por el gran éxito de ediciones y reediciones fabulosas. Los estudios —a todos los niveles— sobre esta obra y su autor se explican por ser genial y aclaran cumplidamente su asombrosa difusión. En estos tres primeros años de la década de los 70 ha continuado la fama del *boom*, pero ya se ha hablado de su final. Uno de sus más valiosos promotores y consecuente editor, el poeta Carlos Barral, en un viaje cultural a Buenos Aires, en unas declaraciones a la prensa dijo que «el *boom* de la novela hispanoamericana había muerto», pero que fue

fecundo y que todos los países de habla española debían abrirle sus fronteras².

Con anterioridad, en 1969, se había atacado en Madrid, en conferencias y coloquios, a los novelistas del *boom* en creciente fama. Olvidemos la polémica entre los españoles y la estimación peyorativa de algunos que llegaron al extremo de calificar de *bluff* algún caso concreto prestigioso. Joaquim Marco ha llamado «desatinos» a estas apreciaciones negativas³.

Tampoco ha de olvidarse que la polémica cundió entre los mismos hispanoamericanos, con acusaciones y depreciaciones entre grupos más o menos homogéneos. A veces la desconsideración mutua se agravaba por lo generacional, ese doloroso y tantas veces injusto y agresivo juicio entre viejos y jóvenes. Pero, al margen de todo esto, sin mezquindad y con generosidad, hemos de acercarnos a ese fenómeno literario importante y aprender cuantas lecciones nos quieran dar. El *boom* existe y es grato llamarlo así sin personalizaciones inmediatas, y los autores que lo forman son indudablemente *best-sellers*. Su nómina ha sido recientemente fijada en nueve novelistas, que es de suponer que será ampliable: Ernesto Sábato, Julio Cortázar, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Alejo Carpentier, Lezama Lima, Juan Carlos Onetti, Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez. El crítico y catedrático y gran ilustrador de lo hispanoamericano Andrés Amorós la ha formado porque estos nueve nombres «constituyen indudablemente el núcleo de un grupo que ha sido consagrado por la crítica internacional más exigente»⁴. Pero Onetti es un precedente.

Sin atenernos a grupos ni a una mayor o menor difusión de obras, habría que añadir otros nombres que nos han llegado (nuestras vías son siempre París, Madrid, Barcelona y México), como Cabrera Infante, Armando Donoso, Vicente Leñero, Marcos Aguiniz, etc. Como caso especial hay que citar al norteamericano Oscar Lewis, que ha tenido resonancia en la novelística hispanoamericana. Y sería injusto no recordar a los clásicos del género, como Rivera, Gallegos, Azuela, Larreta, Ciro Alegría, Jorge Icaza, etc. Deben ser tenidos en cuenta

² En la columna «Noticias breves de todo el mundo», el diario barcelonés *El Noticiero Universal*, de 21 de julio de 1972, da un breve extracto de dichas declaraciones.

³ Véase «Al margen de una polémica», en *Destino*. Barcelona, 12 julio 1969. Artículo de Marco en el que pueden conocerse nombres, apreciaciones y circunstancias al respecto de la mencionada polémica.

⁴ «Introducción a la novela hispanoamericana actual». Anaya. Salamanca, 1971. La referida cita está en la página 25.

aunque parezca que nada tienen que ver con el *boom*. Y han de recordarse otros contemporáneos poco conocidos en España, pero autores de excelentes novelas, como el guatemalteco Carlos Solórzano, como el ecuatoriano Demetrio Aguilera Malta, como el dominicano Manuel del Cabral y como tantos otros. Viejos escritores que nos dieron magníficas lecciones de modernidad novelística y que son indudables precedentes, como el ya fallecido Eduardo Barrios, chileno, con obras como *Los hombres del hombre* (1950), novela de almas, con la personalidad múltiple de la misma persona, o el todavía activo Jorge Luis Borges, argentino, que en sus prosas de *El Aleph* (1949) conjuga magistralmente realidad y fantasía en busca de lo trascendente. Pero, después de hablar del *Ulises*, de Joyce, el *boom* cuenta con una novela par que es *Rayuela* (Ed. Sudamericana. Buenos Aires, 1963), del narrador argentino Julio Cortázar. Con contenido invertebrado, rasgos geniales, expresión desgarradora y estilo rico de grandes sugerencias e ironías. Palabras y frases difíciles, a veces incomprensibles. Los recursos expresivos, también cómicos y caprichosos, llegan al vulgareismo, al taquismo y a la grosería. El barroquismo está servido por la imprenta con incorrecciones ortográficas (largos fragmentos en que se suprime la h o se agrega indebidamente, frases hechas cuyas palabras se escriben formando una sola, etc.) por los caprichos de estructura y por los excesos y saturaciones sexuales. Todo superado por el acierto en comunicarnos lo vulgar.

Cortázar llama a *Rayuela* «contranovela»⁵ y el demonio de lo complicado nos acompaña. El número del capítulo figura en la parte superior de las páginas donde esperamos la numeración de ellas que figura abajo en números pequeños. Cortázar nos explica que el libro es «muchos libros» y, sobre todo, «dos libros» cuyos capítulos han de leerse «sin remordimiento» de la continuación, saltando capítulos y ateniéndose para leerlos por el orden de los números de un «tablero de dirección», porque para comprender hay que desarmar la novela. El juego de la «rayuela» pudiera informarnos algo de su técnica⁶.

Rayuela, como otras novelas, tiene una estructura que nos coloca en un laberinto cuyas encrucijadas confunden al que está dentro y

⁵ Recuérdese la distinción novelística en la denominación que acompañó a los títulos de sus novelas en autores tan ilustres como los españoles Unamuno y Azorín.

⁶ «Consiste en sacar de varias divisiones trazadas en el suelo un tejo al que se da con un pie, llevando el otro en el aire y cuidando de no pisar las rayas y de que el tejo no se detenga en ellas.» *Diccionario de la Real Academia Española*. Edición de 1970.

busca una salida a su entender. Disfrutar del juego, sin hastío ni angustia, será el acierto del lector. Se ha dicho que es una novela abierta y que de sus capítulos pudieran salir otros⁷. Si el desarrollo de *Rayuela* es confuso, también se nos permite comprender que el caos es la nota distintiva del mundo que ahora vivimos. Las correrías, las obsesionantes situaciones de Leopoldo Bloom en Dublín, encuentran su paralelo en las de Oliveira y la Maga en París y Buenos Aires. Laberinto y caos, como en la vida, los acontecimientos se suceden arbitraria y desordenadamente. La literatura es la que pone algún orden y sin ella no podríamos suponer cómo va el mundo que nos rodea. La vida fluye desordenadamente y sin concierto contemplamos lo más anti-tético en sucesión: lo feo y lo bello, lo generoso y lo mezquino, la horrible blasfemia y la dulce palabra de amor, la odiosa injusticia y la amable justicia... y así se nos da la película de la vida cotidiana. Gracias al escritor vamos adivinando un orden. No es necesario entender *ni comprender*. Basta con poder apreciar todas las posibilidades de nuestro mirar. A la gran capacidad imaginativa del novelista se agrega su implacable observación que nos da la realidad en compartimientos estancos para nuestra comprensión. Hemos admirado siempre el *Ulises* de Joyce y ahora la originalidad de Cortázar en *Rayuela*. Se podrían agregar las disquisiciones que nos sugiere «le nouveau roman», cuyo creador y fomentador, el francés Alain Robbe-Grillet, dijo: «Yo más que agarrarme a las estructuras tranquilizadoras prefiero interrogar ese desorden en el cual vivimos». Nuestra vertiginosa, mudable y caótica vida actual requiere una novela loca para expresarla debidamente y un novelista que la domine con rigor y comprensión.

La observación del mundo y de sus gentes pasados por la creatividad de Cortázar permite hablar de «la satisfacción perruna de que todo está en su sitio», de las instrucciones, de las ocupaciones raras, de la etiqueta y prelaciones y de esos tipos humanos presentados divertida, irónicamente en clasificaciones de «cronopios» (seres despistados y que, como los noventiochistas españoles, gozadores de lo insignificante y vulgar), de «famas» (afortunados y ordenados gozadores de todo) y las «esperanzas» que no siempre corresponden a su apacible nombre⁸.

⁷ Así del capítulo 62 surgió: *62, modelo para armar* (1968), que para Julio Ortega es «la novela más radical de Cortázar: está escrita sobre un permanente vacío». Véase «Una novela de Cortázar», en *Figuración de la persona*. EDHASA, 1971, pág. 273.

⁸ JULIO CORTÁZAR: *Historias de cronopios y de famas*. Ediciones Minotauro. Buenos Aires, 1.ª ed., 1962; 5.ª ed., 1969.

Rayuela es, pues, el modelo de la máxima modernidad y actualización de la novela. Pero esto nos hace pensar también en las modas literarias ya criticadas y sancionadas en siglos anteriores. Una vez trazado el brillante cauce de la fama y del éxito son numerosos los seguidores de la técnica nueva. La moda del *boom* no sólo la siguen los novatos hambrientos de fama, sino los que ya la conocen y no necesitan nuevos cauces ni más popularidad. Camilo José Cela, académico y novelista insigne que representa la mejor tradición técnica y expresión española ha actualizado con fortuna los procedimientos y temática de la novela actual⁹.

Entendida la moda literaria como la costumbre en boga seguida con devoción, durante algún tiempo, en distintos países y lenguas, los hispanoamericanos la han seguido con entusiasmo como un redescubrimiento imposible de abandonar. Los modelos de París o a través de París, los ha seducido tanto como las modas vestimentales. Los gustos, pensares y sentires, estructuración, originalidades expresivas o de imprenta, desenfadadas descripciones de actos sexuales o escatológicos con minuciosidades excrementicias, descoyuntamiento de la anécdota y de la lincalidad argumental y originalidades expresivas o de imprenta hasta el absurdo, nos hacen pensar en una moda esporádica fácilmente cambiabile, no obstante el interés despertado y los intereses del grupo¹⁰.

Ahora bien: sin polemizar y sin incurrir en nuevas alabanzas, no podemos olvidar que la novela es un género literario, expresión de la belleza como tal, dedicada a los lectores para que encuentren en ella un placer (dejemos ahora, como lugares comunes preceptísticos lo de puro y desinteresado), pero descendamos a la vulgar finalidad de que la novela ha de gustar, agradar y parecer bien a la persona que la lee, que ha de tener complacencia en su lectura («gustar de leerla»). Los lectores hemos de sentir la novela actual tal como ha sido ejecutada y comprender que representa en nuestra época una importante aportación. Nos vemos atraídos y aficionados a estas novelas aunque muchas veces desfallezca nuestra atención ante la línea quebradiza del

⁹ *San Camilo, 1936. Vísperas, festividad y octava de San Camilo del año 1936 en Madrid.* Alfaguara. Madrid, 1969.

¹⁰ No se recuerda en literatura un caso parecido de atención a los compañeros de promoción o grupo como la que han observado los que suponemos que forman el *boom*. Un ejemplo: Mario Vargas Llosa publica un libro sobre García Márquez de casi 700 páginas (*García Márquez. Historia de un deicidio*. Bartal Editores. Barcelona, 1971). Márquez indudablemente merece la atención de Vargas Llosa, crítico y profesor de Literatura además de gran novelista. No ignoro que la bibliografía levantada por los novelistas hispanoamericanos es muy numerosa ya y los estudios sobre ellos de muy diversos autores.

relato y el inextricable laberinto de sus cauces. El gusto por la novela nace del interés que en nosotros despierta su línea argumental. Y si no gusta y aburre, por mucho que nos expliquen sus entusiastas exegetas las bellezas y aciertos técnicos y el progresismo narrativo, como en las bellas artes de vanguardia y en las avanzadas iniciales, no encontrarán lectores. Esto puede ocurrir —quizá no ocurra— si los personajes aparecen a salto de mata y su anécdota se nos pierde en saltos de capítulos o en unas disquisiciones o los cubre un *collage*, o nos perdemos en el fragmentarismo. Como profesor de literatura es muy divertido explicar *Rayuela*, pero como lector que busca entretenimiento, me parece confusa.

TEMPORALIDAD E INTEMPORALIDAD

Como introducción al *boom*, antes apuntamos la obsesión del tiempo en *A la busca del tiempo perdido*, de Proust, relato inacabado que comienza en «El camino de Swann», y que sin los convencionalismos de la novela (como los tradicionales argumentos, descripciones, narraciones, retratos y etopeyas) pasa de la forma autobiográfica de memorias a la impersonal. A las vías normales de interés que busca el lector (interés de la acción y atractivo de sus episodios) se une un análisis abrumador de la intimidad de las cosas y de los personajes. Proust empieza y termina su obra con el tema del tiempo porque la vida del hombre es sólo una lucha contra el tiempo, fugitivo y destructor de todo; pero las impresiones se recrean por la memoria involuntaria (al gusto de una magdalena humedecida en té, surge de la taza todo Cambrey y se reencuentra el tiempo porque el pasado puede transformarse en un trozo de presente). André Maurois, uno de los exegetas que más admira a Proust, dice que el libro citado «termina en el instante en que el narrador, habiendo encontrado de nuevo el tiempo, comienza su libro, volviendo así sobre sí misma la inmensa serpiente que describe una circunferencia gigante»¹¹. Pero no todos los comentaristas encuentran atractiva la novela de Proust. Algunos la juzgan abrumadora y ausente de belleza formal. André Germain habla de «agitación extremadamente limitada» y califica a Proust de aristócrata frívolo. Irrespetuoso con su intimidad airea su discutible homosexualidad. Sería muy prolijo citar los autores que juegan —alteran, rompen, invierten—

¹¹ Véase ANDRÉ MAUROIS: «Marcel Proust», en *Los escritores célebres*, tomo III. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1967.

con el tiempo en sus libros. Recordemos a Priestley en el teatro, con *La herida del tiempo*. Los cubileteos de los novelistas del *boom* con el tiempo son también llamativos. El tiempo destruye las ilusiones como en la obra de Priestley. Pero el tiempo cronológico está superado por el tiempo humano. La distribución convencional del tiempo parece llamada a desaparecer. Bergson, pensando en Proust, dijo que «el tiempo de la conciencia no tiene nada que ver con el reloj». El lector ha de tener la capacidad de ordenarlo. En *La muerte de Artemio Cruz* (1962), novela del mejicano Carlos Fuentes, se modifica el orden cronológico normal y hace que un anciano en su agonía evoque su vida completa con regresos continuos a la realidad. El cubano Alejo Carpentier en *Viaje a la semilla* (1956) invierte el desarrollo cronológico y utiliza el tiempo en todas sus dimensiones y todos los posibles planteamientos.

La novela mejicana *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo, nos da distintos planos cronológicos de Comala, un pueblo muerto visto por el mismo pueblo. Y para que hablase no fue necesario que todos los personajes estuvieran también muertos; y, por eso, «el tiempo no transcurre en el espacio, como si tan sólo existiera suspendido en la atmósfera»¹². Pedro Páramo, padre e hijo, cada uno en su época, se expresan y dialogan a pesar de estar uno vivo y otro muerto. Las fronteras de la novela son las de la vida y la muerte. El desarrollo cronológico de *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez, contiene saltos al pasado y al futuro. El eje es Ursula, que pasará de centenaria mientras el tiempo trabaja con siete generaciones. Dos sobrinos viven el mismo idilio con su tía Amaranta. Cuando otra Amaranta vuelva a vivir la misma pasión, la reiteración nos hace pensar que hemos vuelto al principio. José Arcadio Buendía, el fundador de la familia, se asombra de que envejezcan los muertos. Estos y los vivos conversan. El tiempo parece estático:

«Qué día es hoy?» Aureliano le contesta que era martes.
«Eso mismo pensaba yo —dijo José Arcadio Buendía—. Pero, de pronto, me he dado cuenta de que sigue siendo lunes, como ayer. Mira el cielo, mira las paredes, mira las begonias. También es hoy lunes... El viernes, antes de que se levantara nadie, volvió a vigilar la apariencia de la naturaleza, hasta que no tuvo duda de que seguía siendo lunes» (Ed. Sudamericana, 5.ª ed., 1968, páginas 73-74).

¹² Rulfo explicó así su obra en una entrevista con Roberto Saladrigas que la tituló «Monólogo con Juan Rulfo», en *Destino*. Barcelona, mayo 1971.

Con el tiempo de la familia Buendía corre también el del pueblo Macondo. Pero éste no tiene servidumbre cronológica. Es tiempo de la narrativa y circular. En *El mar del tiempo perdido* (1961), de Márquez, llegaron hombres con una culebra enrollada en el cuello y que vendían el elixir de la vida eterna... Cuando el señor Herbert despertó de un sueño de siglos «el pueblo era el mismo de antes», y en el mar de los muertos había tantos que nunca se había visto tanta gente en el mundo (muertos muy antiguos, inmóviles, con «expresión de seres olvidados», tan antiguos que «han necesitado siglos para alcanzar este estado de reposo»...)

Cortázar, en *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), habla de «peces de recuerdo, alianzas fulminantes de tiempos y estados». En *Rayuela*, la no acción se satura, entre otras cosas, de dialéctica sobre el tiempo. Se habla de narrativa asimilable a formas medievales. Si hay tiempos diferentes... uno de los antiguos puede coincidir con uno de los modernos. El tiempo, como el espacio, se maneja libremente. La categoría del tiempo se supera como modo de contacto con la realidad. Cortázar, como negador del tiempo y buscador de la eternidad, ha sido considerado como un auténtico poeta¹³.

UNA NOVELA DE PLENITUD. CONFUSIÓN Y ABSURDO.
«EL LIBRO DE MANUEL», DE CORTÁZAR

En este mismo año 1973 ha aparecido el desconcertante y último libro de Cortázar. Algunos críticos se han deshecho en elogios. Joaquín Marco, desde *La Vanguardia*, de Barcelona¹⁴, la califica de «brillante confección», «pieza clave de la novela latinoamericana», «auténtico prodigio de creatividad», «rompe con numerosos tabúes», «una obra maestra», etc. En cambio, el crítico peruano Luis Alberto Sánchez, aunque reconoce que técnicamente Cortázar sabe sacar partido, la califica más duramente: «Libro mediocre», «libro de violencia que no se vive desde París», «libro falso porque no ha partido de una identificación del autor con su relato», etc.

El libro de Manuel mezcla cosas diversas que se barajan confusamente. Hay una deliberada falta de orden, de concierto y de claridad. La realidad total e inmediata o parcial no es muy inteligible. El lector

¹³ Un buen estudio: GRACIELA DE SOLA: *J. Cortázar y el hombre nuevo*. Ed. Sudamericana. Buenos Aires, 1968.

¹⁴ «Una gran novela: *Libro de Manuel*, de Julio Cortázar». Es un extenso artículo aparecido el día 11 de octubre de 1973.

necesita hacer un esfuerzo para no quedar defraudado. Es un reto contra la linealidad, contra la construcción tradicional de una novela. Los hechos se agrupan en laberinto. Ha de leerse al azar. Si el lector sabe psiquiatría se orientará mejor. Su orientación es nueva y «ha prescindido de las facilidades y de los tópicos que han dado a la literatura un sentido peyorativo»¹⁵. Esta novela ha de considerarse como una aventura, como un ejercicio literario y nuestra primera condición será no pretender comprenderlo todo. Sólo un lector aplicado puede seguir leyendo sin quedar frustrado. Catálogo de fórmulas expresivas en que personajes y acciones quedan desdibujados. El desorden de los materiales novelísticos convierten la condición y la conducta humanas en un problema. Palabras, frases y hechos se suceden, a veces incomprensibles, de manera barroca. Lo absurdo vulgar como pasar la hierba por un tablón entre dos ventanas. Los objetos, las cosas reales, se presentan al lector como absurdos. En «62, modelo para armar» se sacraliza lo absurdo: «Creo porque es absurdo», dice un personaje. En «Cuento sin moraleja»¹⁶, un hombre que vendía gritos y palabras, se dirigió al tiranuelo: «Vengo a venderle sus últimas palabras» y «se fueron pudriendo todos»...

Con las antítesis propias del barroquismo último, Cortázar nos explica el *Libro de Manuel* primeramente:

«... Este libro no parece solamente lo que quiere ser, sino que, con frecuencia, parece lo que no quiere y así los propugnadores de la realidad en la literatura lo van a encontrar más bien fantástico, mientras que los encaramados en la literatura de ficción deplorarán su deliberado contubernio con la historia de nuestros días...»

La mezcla de ficción y de historia nos permite acercarnos desprevenidos, no obstante las advertencias del autor, a la encrucijada de su novela. Es absurdo la «heterogeneidad de las perspectivas» y «el caso nada funcional de no inmiscuirse demasiado en ellas». Cortázar explica:

«... lo de que el absurdo no es más que la prehistoria del hombre como lo entienden el que te dije y tantos otros y también por lo que a los bichos revoloteando alrededor de la lámpara, que es una de las muchas maneras de contestar el absurdo

¹⁵ CLAUDE MAURIAC: *La aliteratura contemporánea*. Guadarrama, Madrid, 1973.

¹⁶ *Historias de cronopios y famas*, citada, págs. 103-104.

(en el fondo *homo faber*, núms. 1, 2 y 3, afilados o mochos, enteritos o rabones), por todo eso y por cosas parecidas va a llegar el momento en que el que te dije considerará que hay suficientes cascarudos, mosquitos y mamboretás bailando el *jerk* insensato...»

Aunque el autor no quiere inmiscuirse, por todas partes de la novela aparecen ideas sociopolíticas. Como en un guión de preferencias de actualidad, los grandes temas de nuestro tiempo: Vietnam, con las torturas espeluznantes a los prisioneros (infligidas incluso por los propios soldados norteamericanos), las guerrillas, la Argentina y Perón («pretende telecomandar algo que en su día fue incapaz de hacer a fondo»), las revoluciones, incluso con su crítica de ellas («romper los moldes burgueses a base de nostalgias igualmente burguesas» y con represiones «que coinciden casi simétricamente con la máquina supuestamente destruida»). Los recortes de prensa que ilustran nuestra actualidad se pegan en el álbum de Manuel, un niño que aparece en el libro con los naturales datos de su infancia. No obstante que Cortázar deja actuar a los personajes (dicen los autores modernos que no quieren incurrir en paternalismo ni siquiera en la ficción novelesca), siempre es él el que habla, aunque mejorado por un humor de categoría artística. Está todo apretado de cosas que se suceden, en gran confusión de motivos y de acciones. Los personajes quedan en un confuso laberinto-parejas como Ludmila y Andrés, Oscar y Gladis, Gómez y Monique... El protagonista verdadero y también relator es, sin duda, yo, «a quien el que te dije llamaba Andrés sin faltar a la verdad»... En cuanto a «el que te dije», es «a veces una especie de cronista que introduce otros personajes»; pero siempre es el mismo autor que piensa que todo son fichas que acabarán «por aglutinarse sin demasiada pérdida». Pensamos que esto es un trabajo muy arduo para el lector.

Contiene el libro «la tumultuosa historia de la Joda», nombre con el que se autodenomina el grupo cuya filiación puede comprenderse en las incidencias, secuencias y consecuencias finales del secuestro del diplomático. La Joda corresponde al obscuro verbo joder; y, en sentido figurado, significa molestar, contrariar, importunar. Ambas acepciones convienen al atavío y confuso actuar del grupo. Políticamente no hay consenso expreso para ninguno de los «monobloques»... En un descuido uno de los personajes agrega al álbum «dibujos divertidos y noticias muy poco serias» que desdecían de los dramáticos recortes de prensa. Los hombres y mujeres reprimidos que nunca hablan de su humilde, ridícula y vulgar intimidad, aquí no la ocultan y los pasajes

sexuales podrían servir de guión para una sexología: violencia y recreo sexual, funciones contra natura y el extendido onanismo de hombres y mujeres (recuérdese una cierta defensa de la masturbación en *Education and the Social Order*, del filósofo inglés Bertrand Russell, y unas prosas sobre el tema de nuestro Antonio Machado). La obsesión sexual, tema de nuestro tiempo, con frecuentes apariciones en el *boom*, aparece en este libro como en la exaltación de las adolescentes escapadas en masa de su internado «enloquecidas de luna llena y de bailes de carnaval». Cortázar se declara contra los tabúes. Se eleva a nobles pretensiones y claras conclusiones («tengo una impresión al nivel del estómago de que todo lo que ocurre o nos ocurre es muy confuso») y a una no menos clara expresión de intenciones:

«... Lo que yo he tratado de contar es el signo afirmativo frente a la escalada del desprecio y del espanto y esa afirmación tiene que ser lo más solar, lo más vital del hombre: su sed crónica y lúdica, su liberación de los tabúes, su reclamo de una dignidad compartida en una tierra ya libre de este horizonte diario de colmillos y dólares.»

Me siento atraído por el *Libro de Manuel* y su maestría expresiva. Lamento la confusa acumulación. Falto del rigor lineal que requiere todo escrito y principalmente una novela, se escapa a nuestra perezosa atención.

VARGAS LLOSA O LA NOVELA COMO UN «STRIP-TEASE» INVERTIDO

Con Vargas Llosa, el escritor más joven del *boom*, llegamos a una novela predominantemente lineal, inspirada y concebida por un profesor universitario. El fondo y forma de sus novelas se aúnan en una conjunción de elementos conscientes e inconscientes (a éstos Vargas Llosa los llama «demonios») ¹⁷.

Su obra la constituyen novelas muy trabajadas, concebidas en los más importantes centros culturales y cuyas ficciones son fruto de observación y fantasía y se desarrollan en composiciones de lugar que el autor conoce directamente (Lima y la selva peruana, Santa María de

¹⁷ El profesor de la Universidad de Colorado, George R. McMurray tiene un estudio sobre este tema aplicado a la primera novela importante de Vargas Llosa: «Form and Content Relationships in Vargas Llosa's *La ciudad y los perros*», en *Hispania*, vol. 56, núm. 3, septiembre 1973, págs. 579-586.

Nicva, Piura, etc.). Son obras en las que se explora alma y costumbres de la adolescencia en distintos aspectos. En *La ciudad y los perros* (Barcelona, Seix y Barral, 1962) denuncia la opresión de la juventud en un centro de preparación militar, con las angustias que sufren los cadetes no sólo de la institución preparadora, sino también de los compañeros, constituidos en pandilla secreta que llega hasta el asesinato. A esta estupenda novela la supera *La casa verde* (1965), en la que los adolescentes, observadores ávidos del rústico burdel, luego pasarán a conocerlo directamente con la consiguiente frustración. No obstante algunas salidas al desorden narrativo (aparición anárquica de algunos diálogos, respuestas que se dan en lugares distintos de las correspondientes preguntas...), estas novelas son neoclásicorrealistas y el lector disfruta sin sobresaltos de atención la visión de la realidad inteligentemente observada¹⁸. Si ilustra su realidad con los fantasmas y los presentes que acumula su imaginación, su fuente es la memoria de lo que vio y vivió. Siempre inventa una realidad o una nueva dimensión de la realidad¹⁹. Como corresponde a un verdadero novelista, nos cautiva desde cualquier plano.

Un prodigio de realización es *Los cachorros* (1967), tanto en la técnica expresiva y estructural como en la fabulación. Los colegiales adolescentes mirafloresinos de Lima, con sus angustias y sus heroicas actitudes ante el grave accidente de la castración de un condiscípulo por un perro danés... El niño castrado —Pichula Cuéllar— se buscó el suicidio en un accidente en las curvas de Pasamayo, tras un calvario de desadaptación y fracaso, de imposible enamoramiento, de alardes de machismo... Relato breve (unas setenta páginas en octavo) que destaca a Vargas Llosa como uno de los más grandes maestros de la narración actual. Son páginas trepidantes que sobrecogen, no obstante la sencilla pero magistral expresión. La prosa, aunque no haga distinciones entre descripción y diálogo, ni haya correspondencia en los tiempos de los verbos, nos tiene prendidos por la ternura y por la eficaz comunicación humana de sentimientos... Se ha dicho de estas novelas de nuestros días que son aventura y ejercicios literarios: *Los cachorros* es el más bello de todos.

¹⁸ Vargas Llosa en «Historia secreta de una novela» (*Cuadernos marginales*, 21. Tusquets. Barcelona, 1971) nos da el proceso de sus experiencias («vidas, soñadas, oídas, leídas» y luego «maliciosamente disfrazadas y explicadas»). Nos dice que «al comienzo el novelista está desnudo y al final vestido».

¹⁹ Véase JOSÉ MIGUEL OVIEDO: *Mario Vargas Llosa: La invención de una realidad*. Barral. Barcelona, 1970. Es un estudio documentado, a plena comprensión.

En *Conversación en la catedral* (1970), extensa novela publicada en dos volúmenes²⁰, con las vidas sociales y políticas en que están enredados los personajes laberínticamente. Cuatro horas dura la conversación de Zavalita, que ha querido seguir una vida humilde frente a la opulenta de su casa, la de un rico burgués, con el perrero Ambrosio, antiguo chófer de su padre. En ella se descubren las lacras de la burguesía limeña y del mandato del presidente Odría. La vida de Ambrosio fue de trabajo duro y de injusticia hasta ser acusado, siendo inocente, de asesinato. La vida que queda para Ambrosio está en sus últimas palabras: «¿Después? Bueno, después ya se moriría uno, ¿no, niño?»

La última narración de Vargas Llosa es *Pantaleón y las visitadoras* (Barcelona, 1973). No alcanza en ella la grandeza de las dos últimas, tal vez por su asunto, un nuevo y verdadero tratado del sexo... Entre milicia y prostitución a domicilio (para atender las urgencias masculinas de las guarniciones amazónicas del ejército peruano), sin evitar repelencias naturalistas (la comezón de las hemorroideas que sufre el capitán hasta que se las operan, las recetas de la lujuria popular loreтана, los detalles de la actuación de las visitadoras, etc.), se sigue con interés su argumento, no obstante la quebrada línea narrativa y de la acumulación documental (materia bruta la llaman sus editores) formada por partes militares secretos, memorias, cartas, resoluciones confidenciales, instrucciones, oficios, disposiciones, solicitudes, emisiones de radio, informaciones y recortes de prensa, etc. No obstante, aventuras melodramáticas (asalto, violaciones y crimen de la Quebrada del Cacique Cocama, supersticiones cruentas como las de los Hermanos del Arca, que crucifican animales y niños, etc.) y la trama del capitán Panta (el creador y fomentador de Pantilandia) que se enamora de una bella visitadora que asesinan y a la que dedica un elogio fúnebre que hizo suprimir el servicio secreto que regentaba. Libro divertido, variado y ameno, aunque no llega a hacernos olvidar *Los cachorros*.

Nuestra admiración por los novelistas hispanoamericanos actuales nos permite pensar en otros temas y direcciones. La abrumadora angustia de Kafka, lo morboso de Faulkner... y las nuevas técnicas novelísticas —no tan nuevas, por supuesto— como el «monólogo interior» (limitarse el autor a transmitir la voz del personaje sin interferirse) del que tanto se habla en ensayos y monografías, con el que se dice que se suprimen los procedimientos corrientes de la novela y se sustituyen por la palabra interior y el subconsciente que proyecta caracteres den-

²⁰ Seix Barral. Barcelona, 368 más 307 págs.

tro de nosotros y todo está al servicio de la íntima inseguridad del hombre y de los titubeos de su conciencia... Esto, en el terreno gráfico, son los paréntesis interrogativos, por ejemplo. ¿Es esta la novela de «la corriente de la conciencia»? ¿Es una novela lúdica? ¿Hay margen a estudios de extensión contestando sobre las novelas del *boom*? Pero en lo que no nos equivocamos a la vista de ellas, con sus crudos y descarnados realismos y sus fantasías y maravillas coexistiendo, es en que pudiéramos llamarlas brillantes ejemplos del *realismo mágico*. Pero seguimos esperando de estos novelistas —a pesar de *Cien años de soledad*— la novela sensacional que sea expresión de ellos y del cuarto de siglo último.

AGUSTÍN DEL SAZ

Catedrático del Instituto de Enseñanza Media «Ausias March»
Barcelona (España)