

*El problema de la «escritura» y la narrativa hispanoamericana contemporánea**

Definir las peculiaridades de una posible «novela de la escritura» entre las múltiples orientaciones y peculiaridades de la narrativa hispanoamericana contemporánea no es tarea fácil. «Hablar de *escritura* puede significar muchas cosas —escribe Margo Glantz a propósito de los autores que inician su actividad en México mediados los años sesenta— o quizá sea sólo una *escapatoria bizantina*», lo que no le impide utilizar el término para referirse a diversas tendencias «cuyo punto de convergencia sería la preocupación esencial por el lenguaje y por la estructura»¹. Esto no es decir demasiado, ciertamente. La preocupación por el lenguaje no constituye una novedad absoluta: puede retrotraerse hasta los cronistas de Indias y su necesidad de fundar una expresión americana, hasta los románticos y su pretensión de lograr la «emancipación mental», hasta los modernistas o la vanguardia poética². Y desde luego constituye un lugar común entre los narradores de las últimas décadas, que con frecuencia insisten en la considera-

*Razones que no vienen al caso impidieron hasta ahora la publicación de estas páginas, que constituyeron el texto de una ponencia leída en las II Jornadas de Literatura Hispanoamericana celebradas en la Universidad Hispanoamericana de Santa María de la Rábida (Huelva), del 26 al 29 de mayo de 1982. Para entonces, como para ahora, tal vez el problema de la «escritura» había dejado de serlo: buena parte de la última narrativa de Hispanoamérica, la más relevante quizá, parece (esa es mi impresión) haberse desentendido de las búsquedas experimentales a ultranza para volver sobre su realidad social y política, sobre la historia pasada o presente, con el ánimo de convertirse en conciencia crítica de los problemas contemporáneos. Ello no impide que esta reflexión sobre las inquietudes de una época —o sobre una orientación de esas inquietudes, y sobre la obra de algunos de sus representantes más notables— conserve la validez que pudiera tener cuando se escribió.

¹ *Onda y escritura en México: jóvenes de 20 a 33*, estudio preliminar, compilación y notas de MARGO GLANTZ, México, Siglo XXI Editores, 1971, págs. 29-30.

² Véase LUIS SAINZ DE MEDRANO, «El lenguaje como preocupación en la novela hispanoamericana actual», en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. VIII, n.º 9, Madrid, 1980, págs. 235-254.

ción de la novela como una estructura eminentemente verbal y, desde distintos ángulos y con pretensiones diversas, afrontan el problema de conseguir un instrumento idóneo para la expresión de necesidades sentidas como nuevas. «No es casual —señala Donald L. Shaw— que, al poco rato de haber descubierto la filosofía actual que las categorías dentro de las que percibimos los objetos o la realidad son eminentemente verbales y que la palabra es muchas veces parte de la experiencia misma, la lengua haya empezado a preocuparles a los novelistas, no ya como elemento estilístico o mero vehículo de expresión, sino en sus relaciones más secretas con lo real»³.

También es una novedad relativa la preocupación consciente por la organización en el texto del material narrativo. Incluso el recurso tan extendido y comentado de introducir reflexiones del narrador sobre la novela (e incluso sobre el proceso de su escritura) dentro de la novela misma, no es un hallazgo contemporáneo: Cervantes, Sterne, Unamuno, Proust y otros escritores mostrarían tal vez que esa consciencia de la ficcionalidad de la novela, exacerbada en nuestro tiempo, es tan vieja como la novela misma, y en último término sería irrelevante para caracterizar una «novela de la escritura». Otro tanto podría decirse, en general, de la adopción de nuevas técnicas narrativas, que si en parte constituyen por sí mismas una novedad, no lo son en tanto que actitud de superar recursos del pasado que se consideran envejecidos o inútiles, o de los mismos contenidos de los relatos: toda la narrativa contemporánea puede considerarse como una relectura y reescritura críticas de la tradición literaria propia, desmantelando los viejos esquemas de índole política, geográfica, étnica, cultural o estrictamente literaria, sin olvidar el contexto occidental en que esa tradición se inscribe. Tal vez, por otra parte, es lo que ha ocurrido siempre: la misma superposición o sucesión (y crítica) de los movimientos literarios, con sus distintas estéticas y procedimientos diversos, puede ser suficientemente ilustrativa al respecto, y ayudaría a valorar en su real alcance esta revolución de nuestra época, tan recalcada por críticos y autores.

De cualquier modo, dentro de las preocupaciones por el lenguaje y por la estructura que caracterizan a la novela contemporánea de Hispanoamérica, dentro también de esa su ambiciosa pretensión de reescribir la tradición literaria propia (americana, occidental, universal) destruyendo las viejas convenciones, algo hay en obras como *Farabeuf* (1965) y *El hipogeo secreto* (1968), de Salvador Elizondo, *De donde son los cantantes* (1967), *Cobra* (1972) y *Maitreya* (1978), de Severo Sarduy, *Siberia blues* (1967) y *El amor, los Orsinis y la muerte* (1969), de Néstor Sánchez, que les presta una fisonomía peculiar. La relación de novelas emparentables con las mencionadas podría ser amplia, y en ella po-

³ *Nueva narrativa hispanoamericana*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1981, pág. 217.

drían figurar sin excesivas dificultades otras tan conocidas como *Tres tristes tigres* (1967), *El obscuro pájaro de la noche* (1970), *Cambio de piel* (1967), *Terra nostra* (1975), *El mundo alucinante* (1969) o las de Manuel Puig. Las reflexiones que siguen, que tendrían que ver con una orientación novelística dominada (¿con exclusividad?) por el problema de la escritura, tienen como punto de partida las citadas en primer lugar, lo que no quiere decir que no sean válidas para otras. Los límites entre las distintas tendencias y las preocupaciones que las inspiran no son fáciles de precisar, y probablemente ni siquiera existen. A fines de la década de los sesenta Emir Rodríguez Monegal pudo detectar ciertas coincidencias entre algunos jóvenes escritores, entre los que mencionaba a Fernando del Paso, Salvador Elizondo, Edmundo Desnoes, Reynaldo Arenas, Daniel Moyano, José Emilio Pacheco y otros, para detenerse finalmente en las personalidades ya destacadas (en su opinión) de Néstor Sánchez, Manuel Puig, Gustavo Sainz y Severo Sarduy. «A los cuatro —señalaba— los une una conciencia agravada de que la textura más íntima de la narración no está ni en el tema (como fingían creer, o tal vez creían, los románticos narradores de la tierra) ni en la construcción externa, ni siquiera en los mitos. Está, muy naturalmente para ellos, en el lenguaje. O para adaptar una fórmula que ha sido popularizada por Marshall McLuhan: 'el medio es el mensaje'. La novela usa la palabra no para decir algo en particular sobre el mundo extraliterario sino para transformar la materia lingüística misma de la narración. Esa transformación es lo que la novela 'dice', y no lo que suele discutirse *in extenso* cuando se habla de una novela: trama, personajes, anécdota, mensajes, denuncia, protesta, como si la novela fuese la realidad y no una creación verbal paralela»⁴. Desde la perspectiva actual no es fácil admitir que tales consideraciones sean uniformemente válidas para los autores mencionados, o para todas y cada una de sus obras en particular. Parece evidente que la uniformidad depende más que nada del punto de vista adoptado por el crítico, pero en cualquier caso queda de manifiesto que unas mismas preocupaciones afectan, en distinto grado, a toda la producción literaria de una época.

La dificultad de fijar los límites de una «novela de la escritura» en su sentido más estricto no impedirá que intentemos la empresa, y las reflexiones de Rodríguez Monegal pueden constituir un punto de partida válido. Entre las peculiaridades (o la peculiaridad) por él asignadas a la entonces nueva generación de narradores figura esa convicción de que «la novela usa la palabra no para decir algo en particular sobre el mundo extraliterario sino para transformar la materia lingüística mis-

⁴ «Tradición y renovación», en *América Latina en su literatura*, coordinación e introducción por César FERNÁNDEZ MORENO; México, Siglo XXI Editores, 3.ª edición, 1976, págs. 139-166 (163).

ma de la narración». Tal aserto podría aceptarse con referencia a las obras de Severo Sarduy, pues coincide básicamente con los puntos de vista furiosamente antirrealistas del escritor cubano: «Todo en él (el realismo), en su vasta gramática, sostenida por la cultura, garantía de su ideología, supone una *realidad* exterior al texto, a la literalidad de la escritura. Los más ingenuos suponen que es la del 'mundo que nos rodea', la de los eventos: los más astutos desplazan la falacia para proponernos una entidad imaginaria, algo ficticio, un 'mundo fantástico'. Pero es lo mismo: realistas puros —socialistas o no— y realistas 'mágicos' promulgan y se remiten al mismo mito. Mito enraizado en el saber aristotélico, logocéntrico, en el saber del *origen*, de un algo primitivo y *verdadero* que el autor llevaría al blanco de la página»⁵. Despojados de toda pretensión de hacer referencia a algo fuera de sí mismo, el texto ya no dice, *es*, cobrando relieve la apariencia, lo tradicionalmente considerado como la exterioridad de la literatura: los significantes visuales (la página, los espacios en blanco, la horizontalidad de la escritura, la escritura misma) y las relaciones que entre ellos se crean en la página, en el libro. Esta pretensión de romper con toda realidad extraliteraria, que provisionalmente podría ya servir para caracterizar una narrativa centrada exclusivamente en el problema de la escritura, deja en evidencia al mismo tiempo la precariedad de las conclusiones de Rodríguez Monegal: no parece legítimo colocar en un mismo plano las novelas de Sarduy y las de Gustavo Sainz, cuando alguna crítica ha podido ver en *Gazapo* (1965) —y en obras de José Agustín, René Avilés Fabila, Héctor Manjárez y otros escritores mexicanos de «la onda»— «el advenimiento de un nuevo realismo en el que el lenguaje de la ciudad de México, ese lenguaje soez del albur tantas veces mencionado, al que los jóvenes tienen acceso en las escuelas, a través de los *sketches* cómicos de carpas, y hasta de la televisión, ingresa en la literatura directamente»⁶. Problemas semejantes plantearía Manuel Puig, para el que el lenguaje y la técnica narrativa constituyen problemas fundamentales, pero a quien nadie podrá negar la pretensión (declarada) de criticar convenciones sociales y desmitificar tabúes como el del sexo.

Con ello tanto las novelas de Sainz como las de Puig mantendrían, para tranquilidad del lector (¿hembra?), la posibilidad de ser conectadas con esa denostada realidad extraliteraria —sin perjuicio de su «autonomía verbal»—, y además, a pesar de su complejidad técnica, seguirían desempeñando la función tradicional de la narrativa: la de narrar una historia o fábula. Aquí radicarían sus posibilidades de acceso a un público amplio, y una de sus diferencias —la más notoria tal vez,

⁵ Severo SARDUY, *Escrito sobre un cuerpo*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1969, pág. 47.

⁶ Margo GLANTZ, *ob. cit.*, págs. 22-23.

por lo elemental— con las novelas de Sarduy, Sánchez o Elizondo. No es que éstas carezcan de toda pretensión social, pues se les puede atribuir la de agredir las convenciones literarias, los hábitos mentales y otras semejantes. «Lo único que la burguesía no soporta —escribiría Sarduy—, lo que la 'saca de quicio', es la idea de que el pensamiento pueda pensar sobre el pensamiento, de que el lenguaje pueda hablar del lenguaje, de que un autor no escriba sobre algo, sino escriba algo (como proponía Joyce)»⁷. Esta parece ser la clave para la determinación de una novela de la escritura: escribir algo, y no sobre algo. Su consecuencia más evidente es la construcción de textos de difícil lectura, sobre los que se han centrado las acusaciones de experimentalismo gratuito, de sumisión a las demandas de determinada crítica, cuando no de incoherencia pura y simple. Algo hay de verdad en ello, aunque eso no significa que carezcan de su propia coherencia, y que sean inabordables e incomprensibles. El eco de una crítica —sobre todo de la *nouvelle critique* francesa, y no sólo en el caso de Sarduy, tan ligado al grupo de *Tel Quel*— basada en la interacción de múltiples disciplinas (psicoanálisis, filosofía, semiología, literatura...) se deja sentir en estos trabajos de ficción, que exigen ser descodificados desde sus presupuestos de base y a su vez («corriente alterna») generan nuevas posibilidades críticas. Provido de su aparato teórico, apoyándose en él o contra él, el autor parece adquirir una conciencia hipersensible del acto de escribir que halla en «El grafógrafo» su expresión antológica: «Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo. Me recuerdo escribiendo ya y también viéndome que escribía. Y me veo recordando que me veo escribir y me recuerdo viéndome recordar que escribía y escribo viéndome escribir que recuerdo haberme visto escribir que me veía escribir que recordaba haberme visto escribir que escribía y que escribía que escribo que escribía...»⁸. Consciente de la imposibilidad de plasmar por el lenguaje toda realidad exterior o enfrentado a la tradición de una literatura que pretendía transmitir informaciones, el grafógrafo hace de la realización de la escritura (virtualidad textual de todo escrito, juego de significantes ajenos a todo contenido o mensaje) su problema exclusivo, su tema fundamental. Obcecado en su trabajo contra la representación, recorta, ensambla, combina, convierte en tema el lenguaje narrativo, la materia narrativa misma, hace de la escritura un relato y cuestionamiento (crítica) de sí misma, persiguiendo la destrucción de cualquier resto de ficción tradicional⁹. El lector se encontrará después con materias textuales cambiantes, con elementos narrativos dispersos, restos de anécdoto-

⁷ Ob. cit., págs. 19-20.

⁸ Salvador ELIZONDO, *El grafógrafo*, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1972, pág. 9.

⁹ Véase al respecto el cap. V («El juego de la novela aplastada») de Héctor LIBERTELLA, *Nueva escritura en Latinoamérica*, Caracas, Monte Avila Editores, 1977.

tas, de personajes, de tiempos, de lugares, de mensajes. El texto —esa única realidad de la literatura— se ha convertido en un *objeto* compacto, hermético, por medio de esos significantes que parecen combinados al azar, arbitrariamente (¿por sí mismos?), construyendo planos y texturas que encubren («enmascaran») el vacío, la ausencia de significados, para generar sus propios contenidos. La escritura es esa máscara, esa superficie moldeable y visible, y es también un cuerpo —Barthes: «La escritura es esto: la ciencia de los goces del lenguaje, su kamasutra (de esta ciencia no hay más que un tratado: la escritura misma)»¹⁰— con sus tendencias «a la violencia, a la seducción, al placer solitario»¹¹.

La novela de la escritura, que podrían ejemplificar adecuadamente *Cobra*, *Farabeuf*, *El hipogeo secreto* y obras de factura similar, se constituiría así en el resultado final del alejamiento del realismo propiciado por escritores y críticos al tiempo que una amplia corriente filosófica (Mauthner, Wittgenstein, Carnap, etc.) hiciera la crítica del lenguaje para poner en entredicho su aptitud representativa, su capacidad para acercarse a la realidad externa e interna del hombre. Desde posiciones que pueden ser idealistas o nominalistas¹², que niegan la existencia de la realidad o la capacidad del lenguaje para aprehenderla, la consecuencia última parece inevitable: las preocupaciones del escritor terminan centrándose exclusivamente sobre el discurso narrativo. Ese parece ser el caso de Sarduy o Elizondo. «Quizá fuera más fácil escribir un libro sencillo, un libro al margen de la creación literaria pura —se lee en *El hipogeo secreto*—; un libro que simplemente describiera la vida de los hombres y la vida de las mujeres, como todos los libros que a lo largo de la historia han sido escritos al margen de toda embriaguez o de toda ensoñación; es decir; cuyos argumentos se inscriben cuidadosamente dentro de esa falacia suprema que es la realidad»¹³. En numerosas ocasiones, eco con frecuencia de Borges, el novelista mexicano insiste en su visión del universo como diccionario abrumador, de los hombres y las cosas reducidos a la condición de palabras. También en los escritos de Sarduy pueden hallarse referencias a una realidad supuesta y engañosa, que en último término constituye la base para sus críticas al realismo. Y estas consideraciones podrían extenderse a otros muchos autores: Las posiciones, ciertamente, son por lo general más moderadas, pero el análisis de la relación entre realidad y lenguaje equivaldría a trazar el desarrollo de la narrativa hispanoamericana contemporánea.

¹⁰ *El placer del texto*, Córdoba, Siglo XXI de Argentina Editores, 1977, pág. 13.

¹¹ Héctor LIBERTELLA, ob. cit., pág. 13.

¹² A propósito de Borges y su posición al respecto, véase Jaime REST, *El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista*, Buenos Aires, Ediciones Librerías Fausto, 1976.

¹³ Salvador ELIZONDO, *El Hipogeo Secreto*, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1968, pág. 51.

Y, para concluir, volvamos sobre la dificultad o hermetismo de los textos en cuestión, que podrían inscribirse en un contexto mucho más amplio. «En nuestro tiempo —escribe Octavio Paz a propósito de las novelas de Elizondo—, lo mismo en la esfera de la literatura y el arte que en las de la moral, la política y el erotismo, asistimos no tanto a un desvanecimiento de los signos como a su transformación en garabatos: signos cuyo sentido es indescifrable o, más exactamente, intraductible»¹⁴. A este respecto hay que proceder con suma cautela. La apariencia caótica con frecuencia es sólo apariencia (acusaciones de fragmentarismo, de arbitrariedad, se hicieron en su momento a novelas como *Pedro Páramo*, *La muerte de Artemio Cruz*, *Rayuela* o *Tres tristes tigres*), que suele ocultar una estructura sumamente cuidada, perceptible para el lector o el crítico atento. Y aunque esta novela de la escritura no pretenda narrar una historia a la manera tradicional, no ha renunciado a significar. «Aunque Sarduy en sus comentarios sobre la teoría de la novela atribuye la mayor importancia a los elementos lingüísticos de la escritura —señala Ivan A. Schulman— en sus novelas descubrimos un evidente proceso de búsqueda, de buceo, de cuyo valor ontológico no hay que dudar del todo»¹⁵. Para Donald Shaw, Néstor Sánchez continúa la novela metafísica de Sábato o Cortázar, y sus obras «expresan una visión de la vida en términos de una peregrinación a través de lo casi incomprensible hacia una meta intensamente anhelada, pero sólo vagamente definida»¹⁶. También las novelas de Elizondo han sido vistas por Octavio Paz como pregunta, indagación, búsqueda¹⁷. Todas estas conclusiones pueden depender más de los lectores que de las obras, y en sí son demasiado vagas, pero probablemente exactas: Imposibilitado por las limitaciones del lenguaje para transcribir de forma literal una realidad dudosa, nada impide al escritor intentar una nueva forma de conocimiento, de exploración. La dispersión, el caos, la incoherencia, la alquimia del texto pretendería (en una experiencia semejante a la surrealista en más de un aspecto) conciliar sueño y vigilia, fantasía y realidad y toda oposición de contrarios (la presencia de abundantes elementos de las culturas orientales, sobre todo en *Cobra* y *Maitreya*, refuerza esta impresión), y en último término acceder por esas asociaciones imprevistas del lenguaje al verdadero conocimiento, a una revelación, a una realidad nueva.

TEODOSIO FERNANDEZ
 Universidad Autónoma de Madrid
 (España)

¹⁴ *El signo y el garabato*, México, Editorial Joaquín Mortiz, 2.ª edición, 1975, pág. 7.

¹⁵ «Severo Sarduy», en *Narrativa y crítica de Nuestra América*, compilación e introducción de Joaquín Roy, Madrid, Editorial Castalia, 1978, págs. 387-404 (402).

¹⁶ Ob. cit., pág. 207.

¹⁷ Ob. cit., págs. 200-206.