

LECTURA SOBRE LA MARCHA DE UNA OBRA EN MARCHA

Saúl Sosnowski

El ejercicio es tentador: rastrear motivos literarios, reconocer en esa primera etapa de lecturas críticas el uso de recursos análogos y el artificio de referencias novelescas. Ante la presencia de un texto contemporáneo parece obligatoria la asimilación de lecturas previas y el enunciado de filiaciones (enmarcadas, según el caso y el lector, bajo rubros condenatorios o halagüeños). El auge de un grupo de novelas, transformado en patrimonio del oficio en sus diversas acepciones y posiciones, ha remitido toda producción posterior a aquella que ubica a Latinoamérica en la vanguardia de la literatura occidental¹. La inocencia del primer ejercicio cede ante el peligro tendido por los que quisieran centrar esa producción literaria en la placidez autoreferencial. Por ello es fundamental señalar que el reconocimiento no se debe exclusivamente al fenómeno literario; éste surge junto con la acelerada concatenación de hechos históricos que han transformado radicalmente la percepción del continente. Dentro de ese orden más vasto que todo límite ficticio también se organiza el fenómeno literario. Es obvio que la lectura de lo contemporáneo no puede ni debe circunscribirse exclusivamente a las relaciones literarias —si se quiere, superestructurales— sino que en este caso éstas deben abrirse al contexto histórico específico del período que estamos estudiando. El grado de transparencia (u opacidad) de las regiones literarias no deberá obviar el tema más fundamental y acuciante de su presencia ante lo cotidiano. No se trata de entablar burdas reducciones a categorías de “lo mítico” o “lo realista”; sí se trata de deslindar planos y de recorrer el mapa literario actual de acuerdo a ese otro mapa más concreto y específico sobre el que tienden sus letras.

1. El malhadado y ruidoso término *boom*, tan cuestionado y tan vapuleado por sus consumidores (y no todos sus productores), define, después de todo, la confluencia fortuita (?) de las obras capitales de García Márquez, Cortázar, Fuentes, Vargas Llosa y una extensa lista de primeras figuras integradas ya a la excelencia de la literatura latinoamericana. Borges supo que ciertos autores crean sus precursores. De este modo, y por derecho propio, deben sumarse los nombres del propio Borges junto a Onetti y otros en un abanico que no se cierra con el máximo aporte de Roa Bastos.

La historia y la crónica diaria —con algunas excepciones a las que me referiré más adelante— se imponen en los proyectos novelescos. Atacan — se atacan — se inscriben — reducen — amplían — alteran: siempre acusan su presencia y desde ella permiten la lectura — otra de la relación (claramente ideológica) ante ella. Es evidente que desde el amplio abanico que cubre toda posición ideológica se impondrá la presencia de ciertos hechos fundamentales, sean estos regionales o fenómenos que han modificado sustancialmente la historia y toda la percepción que la codifica. La revolución cubana, el proceso chileno, la vasta patria de los múltiples exilios, han incidido en toda manifestación literaria consciente de que las elucubraciones lúdicas y las búsquedas de medios más adecuados para dar cuenta de esas realidades, deben volver a los orígenes y a las causas que promueven esos ejercicios. Nuevamente: no se trata de oponer categorías veristas, “realistas”, frente a purismos idealistas, sino de registrar que junto con la magnificación de la historia concreta, ese viejo problema de la responsabilidad del escritor ante la sociedad adquiere matices más urgentes, acorta las mediatizaciones e impone obligaciones más inmediatas. La posible solución o el mutismo de inexistencia, se dan mediante una mayor conciencia del ejercicio literario y del valor y los alcances del texto mismo. Si los efectos de una obra literaria quizá no han logrado acortar las antiguas distancias que las separan de un limitado circuito, es posible que sí hayan producido una mayor toma de conciencia de lo que se propone su ejercicio y las ramificaciones que éste puede promover en un proceso que ya no es marginal. La ampliación de los círculos de lectores ha resultado en el surgimiento de otra convención literaria: el gesto del que abandona lo que es esencialmente un proceso enmarcado por un recinto estrictamente individual durante la escritura para pasar a otra interacción (social) en etapas posteriores. Esta actitud signa la permeabilidad de la percepción misma de la función del escritor y de las líneas que desde la intimidad de la página éste tiende hacia sus lectores.

La participación de los escritores en la tribuna social y política es parte de la alcornija del intelectual latinoamericano. La identificación de escritores que desde el surgimiento de las repúblicas liberales han participado en la formulación de proyectos nacionales o en la franca acusación de perversiones gubernamentales, produciría una extensa nómina. En ciertos enfoques, para el lector de esta “literatura”, esta nómina sería drásticamente recortada si se exigiera la presencia no-disociada entre “literatura”, como antigua categoría del ocio caballeresco, y la práctica de lo pregonado en diversos planos de la actuación social y política. La integración de ambas esferas es más lenta. Sin embargo, se verá que hay casos en los cuales sin apelar a las fáciles pretensiones de lo panfletario, la historia que se está gestando irrumpe en la página y se hace literatura. Algunos de los escritores que han contribuido al auge que motiva este examen, han incorporado directamente a sus textos los recortes de las noticias para dar cuenta de un proceso actualizado que ya no puede distanciarse de su inmediatez².

2. Véase, por ejemplo, Julio Cortázar: *Libro de Manuel*, Buenos Aires, Sudamericana, 1973. La distancia experimental desde *Rayuela* (Buenos Aires, Sudamericana, 1963) mide las etapas de sus propios cambios.

Se acepta de este modo el desafío tácito en la formulación de planteos que son disonantes con la elegancia de una versión fallida de la literatura. Responder a estas últimas décadas requiere, como siempre, la generación de nuevos mitos mediatizados por la traducción a nuevos lenguajes. Las realidades resquebrajadas por la violencia sistemática y cotidiana exigen formulaciones que organicen en las mediatizaciones literarias la fragmentación de esos sistemas sin que su presencia se reduzca al dedo acusador que trivial y artificialmente se erige en fiscal histórico³. La transcripción de quiebras y búsquedas se da mediante la suma de múltiples factores. En el caso de los autores más recientes, uno de estos factores es la experiencia basada en los logros de Cortázar, García Márquez, Vargas Llosa, Carlos Fuentes y otros. Su lectura, sin embargo, como ya se ha indicado, resultaría falsa si se redujera exclusivamente a esta filiación. Existen, por supuesto, determinantes inmediatos e ineludibles que en cierta medida rigen toda producción intelectual y artística.

En *Facundo* (1845), notablemente rubricado con el subtítulo “Civilización y barbarie”, Sarmiento apuntó los elementos que estructuran las conformaciones de la ciudad y del campo⁴. Este documento fundamental informó el desarrollo del liberalismo argentino y, con variantes, puede acomodarse a otras regiones de América. José Luis Romero estudió minuciosamente las variantes de las relaciones ciudad-campo y logró pormenorizar las características específicas de las ideologías urbana y rural⁵. Quizá no esté de más mencionar que esto debe ser visto como parte del proyecto capitalista en sus diversas etapas, con las modificaciones y ajustes para las variadas regiones de Latinoamérica y el consecuente papel que le fue asignado por la metrópoli imperial⁶. Con las salvedades del caso, podría decirse que esta misma organización afecta de una manera directa el espacio de la escritura y la lectura. Sugerimos, pues, que se podría efectuar un mapa literario de Latinoamérica conforme a estas zonas y a las presiones ejercidas sobre ellas desde múltiples ángulos e intensidades. Las excepciones no serán raras, pero en trabajos posteriores será posible dar cuenta de su presencia conforme a un modelo totalizador.

Hablar de “literatura urbana” y de “literatura rural” puede traer a colación esquematismos caducos en cuanto estos se atribuyen un instrumental crítico fun-

3. La fragmentación estructural de *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo (México, FCE, 1955), por ejemplo, puede ser considerada como parodia de la rigidez positivista (oposición a “orden y progreso”) que subyacía al régimen de Porfirio Díaz. Lo paródico se extendería a la presentación de la mentalidad del caudillo, resabio feudal que se encarama a la retórica de la Revolución para incorporar al país a la esfera trans-nacional.
4. Véase en especial la introducción a la edición de 1845. También “Aspecto físico de la República Argentina y caracteres, hábitos e ideas que engendra” (Parte primera, primer capítulo) y “Presente y porvenir” (Parte tercera, segundo capítulo).
5. José Luis Romero: *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1976.
6. Véase Agustín Cueva: *El desarrollo del capitalismo en América Latina*, México, Siglo XXI, 1977.

cional. Esta nomenclatura se refiere, sin embargo, a hechos que sin caer en un determinismo mecanicista sugieren, en términos generales, una correlación entre la ciudad desarrollada, con los valores cosmopolitas tipificados en tanta literatura “burguesa”, y la literatura allí producida. Análogamente, propondría que existe una literatura marginada de los centros del poder —político como, en órdenes de menor importancia global, editorial —y que desde esa distancia produce signos particularmente individuales y reconocibles por su impronta de origen. El aglutinamiento de los autores en torno a ellas puede ser útil en estudios regionales pormenorizados. Aun las manifestaciones ante las metrópolis que tienden a subrayar el aplanamiento del hombre a causa de la deshumanización de la maquinaria urbana o —en otro extremo— el goce ante la droga o la música rock en su constante devenir, no disipan las características diferenciales. El acercamiento a éstas puede deslizarse desde la peculiaridad de un habla o un recurso integrado a lo nacional, a las causas de los desarrollos disímiles. El análisis de este cuadro podría aportar elementos caracterológicos que permitieran formular un cuadro detallado de estos procesos. Conviene insistir que esta división no encierra juicios de valor ni de tajantes divisiones entre “centros” y “periferias” como módulos de análisis. Sirva como ejemplo lo siguiente: si bien Borges y Cortázar producen una literatura eminentemente “cosmopolita” (el vocablo “universal” no les es ajeno) que apela a lectores que comparten ciertos trasfondos y gustos literarios; *Cien años de soledad* no es producto del encierro capitalino, de la cerrazón bogotana, sino precisamente de las aperturas y acumulaciones de la costa. Resulta obvio que la consideración de los nuevos escritores también debe tener en cuenta factores geográficos e históricos, su ubicación en modos de producción económica diversos que alteran la organización social y política de sus respectivas regiones y que, por ende, afectan la producción de la literatura. Parte de este panorama está constituido por la presencia de obras que se han transformado rápidamente en clásicos contemporáneos. Su grado de influencia se puede medir desde el reconocimiento de pasajes y patrones hasta la clara fundación de precursores.

La crítica ha señalado reiteradamente que uno de los elementos de mayor impacto de la obra de los autores ya citados, ha sido la liberación del estreñimiento ejercido por la llamada “narrativa tradicional”, descendiente directa de la tradición realista-naturalista. Ante re-producciones veristas y anhelos de verosimilitud mal comprendida, lo propuesto por los ya considerados mayores anteponía una mayor apertura literaria que se traducía en una búsqueda explícita de nuevos órdenes narrativos mediante ejercicios experimentales. Al develar los antiguos misterios del taller del escritor, se notaba la formulación de un lenguaje opaco que en vez de servir como vehículo de transmisión directa se asentaba en la artificiosidad del texto y llamaba la atención sobre su carácter autoreferencial. Los planteos directos, las narraciones que establecían un pacto de fe en los papeles a ser cumplidos por narrador y receptor, cedían ante la exigencia de formular nuevos pactos (¿contratos?), poco duraderos todos ellos a causa de las demandas aceleradas y de las constantes variaciones de autores y lectores. La

seducción del texto promovía otros deseos; la avanzada requería nuevos ejercicios y estos, a su vez, generaban mayores exigencias. La multiplicidad de opciones parecía recaer nuevamente sobre el antiguo motivo de la originalidad y la distinción. Sin elemento alguno de innovación, se había retomado el culto a “lo novedoso”, a la imagen bruñida del azoro que encandila con su nuevo vestuario. La tradición heredada servía como medida de alejamiento y de ruptura. Eventualmente como recuperación venerada una vez logrados los pasos que establecían la necesidad de conversiones lingüísticas a malabarismos que devolvían al narrador a la sabia paz del poseedor de las claves de su oficio. Las exploraciones de estructuras narrativas que se diferencian de la tradición heredada han cubierto toda la gama que conduce de la mirada estrictamente autoreferencial a la utilización de nuevas ordenaciones con el fin de traducir sistemas concretos cuya existencia no depende de la imaginación ni del deseo escritural. La ruptura con lo heredado denota a las claras un momento de crisis. Los intentos de solución son los que desde su conato de respuesta registran la gravedad de la crisis y el grado de percepción de ese estado por parte del escritor⁷.

La Revolución Cubana que en gran medida contribuyó a que la mirada de Occidente enfocara una zona previamente relegada al folklorismo, desarrolló una dinámica frente a la cual se decantaron las suscripciones ancladas en todo entusiasmo iniciático. La dura represión militar iniciada en otros países en la década del sesenta aceleró su expansión en los años setenta. La imposición de dictaduras militares que en el Cono Sur definieron nuevas dimensiones del horror y la violencia, produjeron dramáticas fracturas en su orden interno que, claro está, también repercutieron en el ámbito literario. Exilios, censuras integradas desde afuera a los lenguajes circunscriptos, la escala de la incertidumbre y de los inevitables dejos de impotencia o derrotismo o vanos triunfalismos, debieron ser incorporados a un plano narrativo en el cual el regocijo ante la palabra se proclamaba en la sencilla y vital alegría del que huyó del silencio final. Maquillajes, vistuosos atuendos, modas puestas al día, continuaron su trayectoria en un cruce sin rumbo fijo: frente a la diversión puede importar poco el arribo o destino. También han habido —hay— otros trayectos: los impuestos por el temor a la muerte, los que sólo conocen el alivio ante un lenguaje que no se reconoce o que se ha dejado en otras entonaciones. Las repercusiones del exilio, de la supervivencia dentro y fuera de fronteras propias, se ramifican hacia palabras que se encogen, hacia verbos que se reflejan tanteando su nueva oscuridad.

Es imposible conjugar voces que surgen de experiencias tan dispares en un coro que no resulte disonante. Lo que sigue es un intento por recoger algunos de los registros que imponen su página sobre esos órdenes cotidianos que a la larga se van haciendo historia.

Toda definición de “lo nuevo” / “lo novísimo” / “lo reciente” tiene el inconveniente de la movilidad incesante, del perenne correrse más al fondo. Sin

7. Jean Franco: “The Crisis of the Liberal Imagination and the Utopia of Writing”, *Ideologies and Literature*, I, nº 1 (Dec. 1976-Jan. 1977), pp. 5-24.

embargo, son estos los términos —que quizá a falta de otros— se siguen utilizando para señalar la obra en marcha que aquí se discute. La referencia a “novedad” no debe entenderse en cuanto definición de juventud. En muchos casos —y al margen de datos concretos y objetivos— ésta se debe a la percepción de “lo novedoso” por parte de un lector que hasta ese momento había frecuentado otras páginas y otros hábitos. Como se verá más adelante, juventud y renovación narrativa son dos elementos de una ecuación mucho más compleja que responde a su vez a la complejidad misma del territorio latinoamericano. Las propuestas ampliamente estudiadas del llamado *boom* han promovido otras actividades literarias, tanto en la escritura misma como en las alteraciones del lector “profesional”, aquel que debe esforzarse por no renunciar al placer de la página que se vuelca ante él. La novedad latinoamericana —la que desde su característica crea y funda a sus precursores— ya es una constante de nuestra literatura: no es *chronos* lo que determina esa filiación sino la percepción correspondiente a un mundo que se agita en contra del estatismo y de las fuerzas que intentan impedir todo movimiento y toda exploración. Las diferencias regionales políticas y culturales que organizan esta geografía también repercuten en los diversos estadios de la novelística que aquí se estudia. Las articulaciones que se tienden en las relaciones ciudad-campo revisten múltiples niveles que, desde otra perspectiva, responden a los grados de desarrollo de cada país en sus respectivas esferas (regional, nacional, continental, etc.). Cabe incorporar a ello la urgencia de hechos históricos que han transformado radicalmente todo lineamiento histórico inmediato. A estos factores se debe, en parte, la secuencia seguida en la lectura y en la presentación de los novelistas. Tras los saltos geográficos se halla la unificación a través de identificaciones caracterológicas propias de ciertas organizaciones sociales; tras el acercamiento de determinadas regiones, el reconocimiento de que dentro de la pluralidad que convocan las páginas literarias latinoamericanas, también se hallan otras voces, otras versiones y otras lecturas que surgen del nombre que define a la región y a su propio devenir histórico.

Buenos Aires —la ciudad inmediata y real y también aquella que se lleva puesta en todo viaje de ida— ha servido de marco propicio para experimentos narrativos que han derivado en su agotamiento o en desfases que se abren hacia otros niveles de narración. Quizá más que otros, Néstor Sánchez (1935) exploró las posibilidades de cuestionar el lenguaje narrativo en la simultaneidad de su enunciado. Sus primeras novelas, *Nosotros dos* (1966), *Siberia blues* (1967) y *El amhor, los Orsinis y la muerte* (1969), parecen haber sido ejercicios preparatorios para el salto hacia su cuarta novela, *Cómico de la lengua* (1973). Allí los estratos ficticios subrayan la relativización de los niveles que sin demasada convicción son nombrados “realidad” y “ficción”. A través de una dura crítica a los cánones realistas, Sánchez se acerca a la certeza de que “realismo” no refiere al conocimiento del objeto sino del signo que lo nombra. Apelando al mito, la obra plantea la necesidad del comienzo desde cero, del re-nacimiento humano en cada etapa de la vida. El verbo se invoca para ser pronunciado por vez primera; la es-

critura se modifica para alterar los hábitos del lector⁸. El encuentro del deseo se imbrica en la posibilidad de nuevas búsquedas que permanecen inéditas.

Frente a la búsqueda del sentido de todo acto y la recuperación de cada manifestación vital, la obra de Manuel Puig (1932) asume lo dado e integra lo marginado a la literatura del *establishment* y la formalidad académica. *La traición de Rita Hayworth* (1968) inaugura un proyecto que continuará con *Boquitas pintadas* (1970) y *The Buenos Aires Affair* (1973), cada una de ellas con una densidad y una multiplicidad que evita todo reduccionismo. La desacralización inicial de categorías genéricas se complementa con el ataque frontal al machismo que caracteriza las modalidades de su sociedad. La autoridad como ente incuestionable es sometida a las ironías que desarmen los resquicios de la inseguridad. La novela rosa, la repetición formulaica de los radioteatros, la ajustada red que subyace a toda novela policial⁹, se apoyan en un lenguaje simple, directo, poseedor de una aparente “univocidad” que conduce a la mayor ironía ante las múltiples lecturas escrudinadoras de la crítica. Novelas más recientes, *El beso de la mujer araña* (1976) y *Pubis angelical* (1979) explicitan más aun el proyecto actual de Puig: con la utilización del lenguaje directo y cada vez menos censurado de sus obras, surge la defensa de la homosexualidad como parte de un sistema anti-represivo del que, por supuesto, no está lejos la represión militar como módulo del machismo¹⁰ y como manifestación de fuerzas siniestras. *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980) concentra en una incesante ilación de diálogos una relación que se encadena en soledades incompatibles fuera de un reducto próximo al silencio, a la imaginación desolada, a la negación del encuentro. Leves referencias bastan para situar el momento actual y para notar que Puig no cesa en su intento por recortar espacios claramente identificados por su sello. Es significativo que la liberación erótica y la recuperación de lo marginado tan cen-

8. He estudiado este aspecto y la continuidad de las aperturas de Cortázar en *Cómico de la lengua*, en “Del texto de Morelli a la textura de Néstor Sánchez”, *Vórtice*, 1, n^o3 (1975), pp. 69-74.
9. La veta detectivesca argentina se ha ampliado en los últimos años. Entre valiosas obras que se centran o aproximan a esta línea, deben citarse: Pablo Urbanyi: *Un revólver para Mack*, Buenos Aires, Corregidor, 1974; Juan Carlos Martini: *El agua en los pulmones*, Buenos Aires, Juan Goyanarte, 1973, *Los asesinos las prefieren rubias*, Buenos Aires, La línea, 1974. Véanse los experimentos anclados en la metrópoli que realiza Rubén Tizziani: *Los borrachos en el cementerio*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974, *Noches sin lunas ni soles*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1975 y *El desquite*, Buenos Aires, Emecé, 1978. Ribetes especiales son asumidos por Juan Carlos Martini Real en *Macoco*, Buenos Aires, Corregidor, 1974, y en la más compleja y pluridimensional *Copyright*, Buenos Aires, Sudamericana, 1979, resultado de extensas exploraciones formales. Una obra particular está siendo planteada por Osvaldo Soriano desde la publicación de *Triste, solitario y final*, Buenos Aires, Corregidor, 1973.
10. El machismo como componente fundamental de la conducta militar es visto desde otros parámetros y como parte del proyecto de desmitificación de la versión liberal de la historia argentina en la importante obra de David Viñas. Cf. *Los dueños de la tierra*, Buenos Aires, Losada, 1958; *Los hombres de a caballo*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1968; *Jauría*, Buenos Aires, Granica, 1974.

trales en sus primeras obras, ha transformado a Puig (al “nuevo” y ya tan “establecido” Puig) en epígono para otros jóvenes narradores de su país¹¹. Se suma a su atractivo una peculiaridad común a muchos de los que aparecen en este trabajo: la utilización llana y directa de un lenguaje cotidiano, directo, sin comillas ni permisos, que se pliega a la libertad de la calle y de la página escrita.

Uno de los motivos que sigue preocupando a ciertos narradores argentinos y de otras zonas metropolitanas es el proceso de inmigración e integración a las sociedades americanas¹². Esto se da especialmente en el caso de Mario Szychman (1945), que estructura la saga de una familia judía en torno a conflictos de clase y a una lectura interna de la historia argentina de las últimas décadas, sin por ello obviar cierta exploración formal¹³. En el caso de Gerardo Mario Goloboff (1939), el tema produce una mayor profundización en la manera de novelar, sumando al deseo de integración momentos de clara definición poética¹⁴. Desde perspectivas y proyectos disímiles es posible rastrear en ellos la influencia ya asimilada de aquellos contemporáneos que han registrado su preocupación por la capacidad mimética del lenguaje promoviendo, de este modo, un mayor cuidado en el manejo temático. De este modo se integran, como en el caso particular

11. Osvaldo Lamborghini, Germán Leopoldo García, Luis Guzmán, pueden ser vistos como compañeros de ruta y, siquiera en parte, como herederos del desfasaje generado por Puig. En un apretado ensayo, Héctor Libertella enfoca algunos aspectos que han preocupado a estos autores: “La ‘nueva’ escritura y la escritura de las cuevas”, *Cambio*, I, nº 4 (1976), pp. 64-74. Una elaboración más detallada de sus lecturas en *Nueva escritura en Latinoamérica*, Buenos Aires, Monte Avila, 1977. Libertella (1945) elabora novedosamente la mitología de su época con un alto nivel de exploración formal en sus novelas *El camino de los hiperbóreos*, Buenos Aires, Paidós, 1968; *Aventuras de los miticistas*, Caracas, Monte Avila, 1972; *Personas en pose de combate*, Buenos Aires, Corregidor, 1975.
12. El tema surge casi junto con el arribo de los primeros inmigrantes y la definición de un “nosotros” frente a un “esos”. Cf. Germán García: *El inmigrante en la novela argentina*, Buenos Aires, Hachette, 1970; Gladys Onega: *La inmigración en la literatura argentina*, Buenos Aires, Galerna, 1969.
13. Szychman se acerca a las propuestas de Viñas con el uso de ciertos motivos centrales y con la intención de proponer una alternativa a la versión oficial de la historia. Hasta la fecha ha publicado: *Crónica falsa*, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1969, y su revisión *La Verdadera Crónica falsa*, Buenos Aires, CEDAL, 1972; *Los judíos del Mar Dulce*, Buenos Aires-Caracas, Galerna-Síntesis Dosmil, 1971. En 1980 Ediciones del Norte (Hanover, N.H.) premió y publicó *A las 20:25 la señora entró a la inmortalidad*, continuación de la saga de los Pechof con un rigor narrativo que definitivamente le abre un espacio singular en la narrativa hispanoamericana.
14. *Caballos por el fondo de los ojos*, Barcelona, Planeta, 1976. La riqueza del tema ha promovido la ambiciosa trilogía de Mario Satz (1944) que abarca, más que los otros autores, la vasta cultura judía en marcos que exceden el escenario hispanoamericano. Noguier, de Barcelona, publicó *Sol* en 1974, *Luna* en 1977 y *Tierra* en 1978. En cuentos y en teatro, sin embargo, es Germán Rozenmacher (1936-1971) quien logró encarnar el drama conflictivo de tradiciones heredadas y la urgencia obsesiva de una inmediatez política nacional. Véanse: *Cuentos completos*, Buenos Aires, CEDAL, 1971; *Requiem para un viernes a la noche*, Buenos Aires, Talía, 1964; *El avión negro* (con Roberto Cossa, Ricardo Talesnik y Carlos Somigliana), Buenos Aires, Talía, 1970.

de Ricardo Piglia (1941), la admiración crítica por Arlt, la revisión metódica de Borges, el análisis teórico más reciente de toda manifestación escritural, en un rescate del realismo en cuanto lección histórica que responde con la fidelidad de toda mediatización, a su presente¹⁵.

Muchas de las obras recién mencionadas han sido producidas en el exilio. La violencia regimentada que aceleró este fenómeno de dimensiones previamente desconocidas en muchos de nuestros países, se desencadenó con una fuerza particular en el Uruguay. Refiriéndose a los escritores nacidos en la década del 40, Angel Rama señaló el impacto que habían ejercido sobre ellos la sociedad y las lecciones de la historia. Luego agregó algunas indicaciones caracterológicas:

es muy probable un brusco rejuvenecimiento de los escritores con una inmediata repercusión sobre las formas culturales; la línea de influencias rectoras será de origen hispanoamericanista con debilitamiento evidente de aportes de otras literaturas; la acción resulta ingrediente que se compone dentro de la obra literaria bajo diferentes traducciones estructurales; la libertad en el manejo del idioma y en el uso de la contribución del habla se verá acrecentada¹⁶.

Más adelante indicó que “la narrativa más nueva” podría caer bajo el rótulo “la imaginación al poder”¹⁷, referencia de vivas reminiscencias parisinas de mayo del 68. La historia se ha encargado de ubicar las apostillas del caso sobre la militancia desde la imaginación y su conjunción con una práctica no muy distante de los propios planteos novelescos. La obra de Eduardo Galeano (1940) sirve, en efecto, para mostrar la instauración de la historia como vector de su conducción narrativa. Tal el caso de *La canción de nosotros* (1975)¹⁸, novela que se asienta en los momentos actuales de su país y en el estatismo de la miseria bajo el régimen de la represión dictatorial. Desde su planteo se urde una salida revolucionaria como única alternativa a la desaparición. La presentación directa del material omite toda transformación de la experiencia histórica bajo búsquedas formales. La transparencia del lenguaje conduce a la presencia inequívoca de un escenario que debate su futuro. De este modo Galeano traduce la preocupación por la experiencia real de su país, base regidora que se resiste a toda mediatización que la pudiera desplazar del centro que le corresponde.

15. Véase especialmente “Homenaje a Roberto Arlt”, en *Nombre falso*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1975. Estos intereses se ramifican en *Respiración artificial*, Buenos Aires, Pomaire, 1980.
16. Angel Rama: “La generación crítica (1939-1969)”, en Luis Benvenuto *et al.*: *Uruguay hoy*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971.
17. Rama explica este rótulo de la siguiente manera: “en ella el experimentalismo dominante va por el lado de una exacerbación ilusoria de los datos reales, una afinación del arte de la transición que permite una movilidad y equivalencia más presta a los materiales literarios, una libertad para recoger lo innoble, lo vulgar, junto a lo artístico, ya bajo formas barrocas, ya con simplicidad aparentemente tosca.” *Ibid.*, p. 400.
18. Los postulados denunciatorios de Galeano en *La canción de nosotros* se integran al vasto proyecto que incluye *Las venas abiertas de América Latina* y su reciente novela. *Días y noches de amor y de odio*, La Habana, Casa de la Américas, 1978.

Son otros los recursos utilizados por Cristina Peri Rossi (1941). Si bien es más conocida por sus relatos y poesía que por su temprana novela *El libro de mis primos* (1965), es necesario tomar nota de una de las obras más originales de Hispanoamérica. La metaforización de la historia es vista mediante estructuras barrocas que en nada ocultan la presencia del espacio inmediato al que apuntan —ese mismo presente opresivo que denuncia Galeano de un modo diferente y frontal—. Las connotaciones lúdicas, las referencias mitológicas, los acercamientos a motivos rara vez hallados en la literatura de nuestros países (la exquisitez del conocimiento), proponen el surgimiento de una fuerza vital que supera la opresión, que reconstruye su mundo y que lo logra desde nuevas definiciones de los maltrechos términos “justicia” y “amor”. Esta propuesta se conjuga con una visión lujuriosa del lenguaje que a la vez que dice y enuncia también acerca al lector al goce de lo enunciado¹⁹. Instaurada en esa percepción, la alegría organiza sus leyes y aproxima al lector a experiencias mancomunadas en el deseo²⁰.

El acercamiento y la explotación de numerosos recursos técnicos parece dominar el enunciado de *Pepe Corvina* (1974), de Enrique Estrázulas (1942), ejemplo de un acercamiento positivo a las búsquedas formales logradas en la década pasada y de la presencia de un fino humor que alivia la obvia imposición del taller del escritor²¹.

En los grandes centros urbanos que orillan el Río de la Plata se organiza la exploración del escenario ciudadano mediante recursos y presencias cosmopolitas, con sus dosis de represión, violencia, cultura, modas, lo chic del buen gusto puesto al día, en amplios abanicos y registros. En el otro extremo de América la ciudad adquiere otros matices. La inevitable cercanía de los Estados Unidos; la implantación de sus modos, modas y medios de comunicación, la infiltración cultural —correlato y extensión de otra penetración mucho menos sutil— sumada al sustrato histórico mexicano, hábitos, tendencias y conformacio-

19. Este motivo se repite en la poesía de Peri Rossi. Véanse en especial *Descripción de un naufragio*, Barcelona, Lumen, 1975, y *Diáspora*, Barcelona, Lumen, 1976. Varios de estos motivos reaparecen en *La rebelión de los niños*, Caracas, Monte Avila, 1980. En una encuesta, Peri Rossi indicó: “El escritor no es un contador, es un lujurioso: debe disfrutar su lengua, gozarla, y reproducir ese goce en el lector.” La distancia signada entre “escribiente” y “escritor” está demostrada precisamente en la elaboración de los motivos que conjugan sus poemas —y aun su primera novela— en torno a una unión de la liberación erótica, como parte integral de la liberación cuya ausencia contribuye a la claudicación de otros personajes, con el mundo que sucumbe en *Los museos abandonados*. La encuesta fue dirigida por Jorge Ruffinelli para *Marcha*, 27 de diciembre de 1968, p. 29.
20. Esto apunta a la continuidad del proyecto de Cortázar en su intento por traducir a un lenguaje literario la liberación erótica. Ya anunciado en obras anteriores, este motivo se asienta aun más en algunos cuentos de *Octaedro* (Buenos Aires, Sudamericana, 1974), *Alguien que anda por ahí* (México, Hermes, 1977) y *Queremos tanto a Glenda* (México, Nueva Imagen, 1980).
21. Si bien mayor que estos escritores, se impone la mención de Jorge Onetti (1931), autor de la novela *Contramutis* (Barcelona, Seix Barral, 1969) y de una colección de cuentos, *Cualquiercosario*, La Habana, Casa de las Américas, 1965.

nes lingüísticas propios; el alejamiento de la literatura europea arraigada en los circuitos literarios, han dado como resultado algunos productos híbridos que se han constituido en modalidades peculiares de la narrativa mexicana. Cabe hablar, específicamente, de lo que se ha dado en llamar “la Onda”²² y en especial de dos nombres que han sido aunados por ella: José Agustín (1944) y Gustavo Sainz (1940).

Regido por “High Tide and green grass”, el texto de Agustín “Cuál es la onda” (1968)²³, habría de fijar las coloraciones de una época y un estilo. La transferencia del modo de vida de los hipitecas a un fenómeno literario habría de absorber en gran parte lo que luego se transformó en identificación propia de estos autores²⁴. Los jóvenes irrumpían en las calles y en las páginas literarias. La irreverencia ante el *establishment*, ante los centros del poder oficializado y esclerosado, ante las falsas tenencias de valores caducos, eran blanco del gesto “irrespetuoso” matizado con un humor punzante y sagaz. La presencia de los jóvenes en un período de transformación personal —los ritos de iniciación en todas sus acepciones y ramificaciones son constantes en esta línea narrativa— fue inscrita en un panorama más amplio que llevaba desde la afirmación del yo al cuestionamiento de los otros. Entre ellos aumentaba la distancia. La mera presencia de los jóvenes que arrojaban sus modales contra el decoro urbano, que invadían los recintos sagrados de ciertos reductos de la sociedad, constituían un desafío y un llamado de atención sobre sectores marginados. Huelga decir que la matanza de Tlatelolco en ese mismo año constituiría una divisoria de aguas en el proceso de *percepción* política, si no en “la continuidad” gubernamental. Quedan, pues, amplios márgenes de discusión sobre los cambios efectivos generados por esos hechos²⁵. De diversos modos y con instrumentos diferentes se debatía la salida a un mundo que potenciara el ejercicio de la voluntad humana, de lo que ellos entendían por independencia y que poco tenía que ver con una radicalización más allá del “sentido” a flor de piel. Si bien los referentes históricos y políticos que se pueden distinguir en la obra de los “onderos” apuntan a una conciencia de cierto presente, ésta está supeditada a rupturas más personales e inmediatas: salir del peso de la familia y de sus tradiciones y, por extensión, de la sociedad de los mayores; embarcarse en la violencia sexual y en el viaje

22. Véase Margo Glantz, *Onda y escritura en México*, México, Siglo XXI, 1971.

23. Tercer acto de *Inventando que sueño*, México, Joaquín Mortiz, 1968

24. Habría que agregar el nombre de Parménides García Saldaña. Para una visión retrospectiva de “la Onda”, Margo Glantz, “La Onda diez años después: ¿epitafio o revalorización?”, *Texto crítico*, II, n° 5 (1976), pp. 88-102.

25. Sobre estos hechos: Elena Poniatowska: *La noche de Tlatelolco. Testimonios de historia oral*, México, Era, 1971; “El movimiento estudiantil de 1968”, *Vuelta*, I, n° 7 (1977), pp. 15-27; Carlos Monsiváis, “1968: Perfiles, claves, silencios, alteraciones”, *Nexos*, I, n° 9 (Agosto 1978), pp. 3-6. En el mismo número: Gilberto Guevara Niebla, “1968: 5 de agosto, la primera autonomía”, pp. 7-11; Sergio Zermeño, “1968: los demócratas primitivos”, pp. 13-20. Este número de *Nexos* también revisa los libros del 68.

estimulado por la droga y acompañado por la música del momento: excederse. Frente a la medida que en todo se imponía, se promulgaba el exceso como rebelión; el despegue de la fiesta hacia el salto interno que abjuraba de todo contención de fuerzas lindantes con ese espacio en que la insensatez angelical se asoma al goce animal. Los ecos y la influencia directa de los Estados Unidos se filtraban a través de imposiciones que incitaban a la movilidad, al escape, al viaje: hacia adentro o hacia afuera pero siempre con la fiel compañía del yo, recinto de la verdad del goce y la (auto) satisfacción.

En *Gazapo* (1965), *Obsesivos días circulares* (1969), *La princesa del Pala de Hierro* (1974) y *Compadre Lobo* (1977), Sainz ejerce el lenguaje como instrumento de búsqueda, de ahincamiento en la oralidad y en los espacios marginados del idioma, en la exploración tipográfica como ampliación de límites expresivos (cf. *Obsesivos* . . .), en el congelamiento de momentos culminantes de la adolescencia que se dejan oír repetitivamente desde una grabadora (*Gazapo*). Su proyecto continúa abarcando los límites de la marginación social y la manipulación del lenguaje que se viste de noche en el albur de los excesos y la violencia. De este modo se intenta producir un lenguaje que habiendo asimilado las enseñanzas de los mayores se apropia de un espacio que hace suyo con enunciados que conforman una nueva etapa de aceptación literaria²⁶.

En las primeras novelas de José Agustín, *La tumba* (1964) y *De perfil* (1966) ya se registra lo que será un motivo recurrente de su obra: el intento de equilibrar constantes exploraciones estructurales con la necesidad de transmitir un mundo asentado inicialmente en ritos iniciáticos juveniles. *Abolición de la propiedad* (1969), *Se está haciendo tarde (final en laguna)* (1973), *El rey se acerca a su templo* (1977), al igual que su incursión en el teatro, el ensayo, el cine, documentan la amplitud que cubre Agustín para organizar desde múltiples frentes la absorción de un mundo que debe ser asido desde el humor, la experimentación, el mantenimiento de una juventud idealizada en perennes rebeliones que resucitan la pretensión y el deseo de libertad absoluta abogado por tanto cartel del 68. Registran, al mismo tiempo, los logros de un lenguaje que ha captado lo central y lo marginado de su orbe y lo ha transformado en materia de signo propio²⁷.

26. Véase *Gustavo Sainz Autobiografía*, México, Empresas editoriales, 1966. Además de señalar datos personales —algunos de los cuales identifica en su obra— Sainz apunta que logró resolver varios párrafos con fragmentos de Onetti, Cabanis, Miró, Cortázar, Cain y Silvina Ocampo (p.32). Es importante el aporte de David Viñas para Sainz: “me ayudó a definirme”, dice, cuando le escribió: “No te olvides de que la literatura para muchos es una *carrera*, un ganapán o una forma de sociabilidad, pero de ninguna manera un esfuerzo por comunicarse, un acto de arrojo, una especie de suicidio o de venganza o de desabrida masturbación. Esos no entienden la faena de escribir como una infracción contra todo lo que lleva el signo *más*, arriba y a la derecha. De ninguna manera. Para ellos sus libros son bocadillos, suaves naipes intercambiables, tarjetas de visita o moneditas metidas en una alcancía elástica y tranquilizadora” (p.34).

27. Dice Margo Glantz en su ya citada revisión: “Conscientes de ese transcurso apocalíptico a un lenguaje de comunicación universal, de ese lenguaje que se apoya como el tiem-

Si bien pertenece cronológicamente a esta promoción, René Avilés Fabila (1940) ha intentado otras líneas narrativas. Tanto en sus novelas como en sus cuentos ha buscado el ataque satírico frontal al anquilosamiento que percibe en el poder mexicano para luego pasar a una veta fantástica como alternativa a enunciados realistas que pudieran recabar en lo pueril²⁸.

Frente a lo que podría considerarse una irrupción violenta en la toma de la narrativa mexicana, en esta otra “cabeza de Goliat” y en sus recintos más espaciosos y lejanos, cabe consignar algunos nombres que desde otras latitudes y con otros fines pueblan varios segmentos de este espacio. Fernando del Paso (1935) publicó en 1966 *José Trigo*, texto que utiliza la omnipresencia del personaje homónimo para desplegar sobre un escueto trasfondo histórico una riqueza formal de amplias repercusiones. Su segunda novela, *Palinuro de México* (1977) conforma un acopio cultural que trasluce a través de las múltiples narraciones que estructuran la vasta saga de Palinuro. Profundizando más las proyecciones históricas, el texto permite vislumbrar una copiosa imaginación y una inteligencia alerta a hechos que deben ser percibidos con una amplitud que excede los límites geográficos que le impone la ciudad.

Arturo Azuela (1938) relata en su primera novela, *El tamaño del infierno* (1973) los efectos que ha tenido la Revolución sobre una familia de provincia que debe re-encontrarse histórica y geográficamente. Si esta obra se suma a una vasta tradición que arranca desde los días de la Revolución, su segunda novela, *Un tal José Salomé* (1975) se remonta a pasados lejanos para acercarse a un presente abismal. La presencia de los elementos marginados que rodean la gran ciudad y que la confrontan con su naturaleza dislocante, podría ser vista como elemento que integra ese patrón indicado al comienzo en cuanto al enfrentamiento de perspectivas e ideologías antagónicas que pueden potenciar las oscilaciones entre la resignación y la violencia. El dislate de la ciudad de México, el deambular por enfrentamientos de zonas y generaciones, da lugar a *Manifestación de silencios* (1979), novela que abarca los cruses apuntados anteriormente para lanzarse nuevamente a la incorporación del pasado histórico a una lectura actual. Cabe dejar constancia de dos escritoras: Esther Seligson (1941), autora de *Otros son los sueños* (1973) y María Luisa Puga (1944), cuya primera y auspiciosa novela, *Las posibilidades del odio* (1978) aborda el panorama mexicano y el auto-

po en descubrimientos tecnológicos, los escritores de la onda manejan el *collage*, donde se insertan comarcas diversas de diversos territorios literarios. La parodia, la caricatura, la alusión a las obras capitales de vanguardia, a sus métodos, la imposición de juegos de variaciones temáticas que hacen repercutir el ritmo de la música actual en la escritura, así como la utilización de efectos que determinan los nuevos recursos electrónicos respecto a como se oye el lenguaje, la cinetización de la mente, tanto en su relación con los cambios ópticos que el cine ha impuesto —el montaje, el travelling, el close up— como en la perspectiva distinta de espacialidad y de temporalidad, permiten una recreación de la realidad” (p.100).

28. A pesar suyo, su obra más popular es *El gran solitario de palacio*, Buenos Aires, Fabril, 1971. Merecen atención especial los textos recogidos en *Fantasías en carrusel*, México, Ediciones de Cultura Popular, 1978.

(re)conocimiento desde su experiencia en Kenya. En 1980 publicó *Cuando el aire es azul*.

La ciudad de México es sometida a una mirada que la escudriña y desmenuza en la simultaneidad de múltiples niveles en *Si muero lejos de ti* (1979), de Jorge Aguilar Mora (1946). Desde *Cadáver lleno de mundo* (1971), se puede notar la incorporación de técnicas narrativas a un discurso que ahora se asoma desde los enunciados directos que acusan todo movimiento, toda relación, toda posibilidad de escribir y ser escrito.

La ciudad cosmopolita ejemplificada en las dimensiones gigantescas de Buenos Aires y México, escenario de choques y encuentros, genera, recibe, adapta, manifestaciones sociales y culturales que conducen al surgimiento de tonalidades y expresiones particulares. Al asimilar lo foráneo a su percepción nativa adquiere una coloración singular. En las analogías y en las acepciones específicas que da el nombre de una calle, un monumento, la mirada al pasar o la más clara identificación de los cuerpos y lo que los (des) cubre, el lector puede trasladarse por el mapa del continente. La particularidad de un sitio, una referencia histórica, es lo que precisa el escenario. "Tlatelolco" remite así a un impacto mexicano inconfundible; "La Moneda" a una transformación de las imágenes totales de Latinoamérica. La trascendencia de ciertos hechos difumina la magnitud de un marco limitado para proyectar sus dimensiones sobre el país y huirle a las fronteras hacia el resto de todo conocimiento. Y son precisamente hechos de esta magnitud que se ofrecen como uno de los desafíos más poderosos al escritor consciente del momento que no tolera distanciamientos ni lejanas perspectivas. Ante experiencias inéditas deben producirse nuevas opciones o el desplazamiento hacia otras actividades.

El oficio literario ejercido al margen de la febril participación en la sociedad, cede ante los hechos vertiginosos que exigen la reacción inmediata y la alternación de los padrones acatados por cierta tradición. La concepción del escritor como "outsider" se cuestiona con mayor ahínco a partir del momento en que los logros "de adentro" permiten cancelar las protestas impuestas en la crónica literaria. Si el movimiento cotidiano del escritor se altera ante otras necesidades y otras exigencias, la búsqueda de modalidades literarias también debe iniciar la búsqueda de un cauce que logre transmitir ese proceso. Y ése es precisamente uno de los mayores logros de *Moros en la costa* (1973), de Ariel Dorfman (1942). Ante la inmediatez y la urgencia de la aceleración histórica no caben resquicios para el distanciamiento, los análisis extenuados y las meditaciones sobre lo acabado. La novela se filtra a veces por el deshilachado ocasional, pero también esto es parte de módulos que intentan absorber lo inédito. Lo marginado ha sido de puesto y es en el centro mismo de los hechos que el escritor intenta organizar una voz narrativa que pueda ser inscripta en la etapa que demanda la utilidad de todo ejercicio experimental. Entonces ya no resultan aceptables las perennes discusiones de café y mesa redonda sobre el papel del escritor etc. sino que se impone la ubicación y el planteo del tema dentro de la obra misma sin caer en

los ditirambos aleccionadores ni en los sermones partidistas. Se ansía así explorar toda contradicción y resolución (siquiera parcial) como factor integral del todo novelesco.

En "Narrativa chilena después del golpe", Antonio Skármeta (1940) resume la situación actual:

Mirada en conjunto, la narrativa chilena de estos últimos cinco años se ocupa predominantemente del movimiento político y sus personajes centrales son de la burguesía o de la pequeña burguesía. El proletariado, protagonista y víctima de la historia, aparece marginalmente falseado en la visión de los escritores no revolucionarios o excesivamente idealizados en aquellos más comprometidos donde abundan poetizaciones voluntaristas. Los artistas de izquierda asumen masivamente temas vinculados a la historia urgente de su patria y abandonan asuntos sutiles y temporales. Los que no lo son, se repliegan a un mundo donde se ignora olímpicamente el esfuerzo que hizo un país por independizarse y la brutal represión que acabó con miles de patriotas y vendió el país a un grupo de especuladores. Como muchos de ellos viven en el país, tal vez la opción por la fuga pueda explicarse por el grosor del aparato represivo²⁹.

Dentro de esta categoría puede ser ubicado el propio Skármeta, en especial por su novela *Soñé que la nieve ardía* (1975). En este texto se abandona el juego con mundos irreales que caracterizó la algarabía de algunas páginas de *Desnudo en el tejado* (1969) y *Tiro libre* (1973) para centrarse en las pasiones y necesidades básicas de la supervivencia diaria. En los cuentos de *Novios y solitarios* (1975), pero aun más en *Soñé que la nieve ardía*, ese personaje típico de Skármeta —“Un hombre sanamente entero, cuya entrega a la barbarie es incondicional” —³⁰ se historiza, se inscribe en los sectores de la sociedad que definirán el futuro del país. Sin abandonar el cuño inicial de sus primeros textos, a partir de la exuberancia del acto mismo de vivir ese personaje se ubica en el proceso que vindica sus deseos y aspiraciones.

Poli Délano (1936) ha publicado otra de las obras notables en torno al proceso chileno: *En este lugar sagrado* (1977). Impedido por una razón nimia, el estar encerrado en el baño de un cine la noche del golpe militar, el personaje Gabriel Canales compone a través de sus recuerdos y viñetas el cuadro de las capas medias urbanas y la historia política que condujo al gobierno de la Unidad Popular. Hábil conocedor de las técnicas narrativas actuales, Délano ha logrado articular un texto en el cual se aúnan el compromiso político y el afán literario. Sus novelas *Cero a la izquierda* (1966) y *Cambalache* (1968) también merecen la atención del lector.

29. *Cambio*, nº 11 (abril-mayo-junio 1978), p. 44.

30. Ariel Dorfman: "Temas y problemas de la narrativa chilena actual", en Aníbal Pinto *et al.*, *Chile hoy*, México, Siglo XXI, 1970.

La violencia y el terror sistematizado interrumpieron un proceso democrático en el cual —dentro de lo que ahora se plantea— se estaban realizando manifestaciones y modificaciones del circuito cultural en su totalidad³¹. Lo trunco sigue siendo elaborado desde múltiples ángulos como material literario y exige la reiterada vuelta al testimonio y a la crónica directa³². En un polo opuesto al entusiasmo inicial, la apabullante inmediatez de la realidad y lo descarnado de los enfrentamientos humanos, vuelven a incidir en el lenguaje imponiéndole modalidades de transmisión que no participan del bagaje escritural “del escritor de oficio”.

Las radicales transformaciones de la sociedad cubana a raíz del triunfo de la Revolución incluyeron, claro está, todo el panorama cultural del país en todas sus fases de producción y en todas sus manifestaciones. Numerosos debates enfrentaron las exigencias de nuevas relaciones entre artistas y público. Los escritores que permanecieron en Cuba se vieron obligados a integrar el hecho más significativo de su historia en la página literaria, tarea definitoria posterior a su relación personal ante la Revolución. Es por eso de especial interés *Memorias del subdesarrollo* (1965) de Edmundo Desnoes (1930). La necesidad de enfrentar los valores del sistema burgués con un orden que exige su claudicación, constituye un testimonio de los debates internos que produjo la transformación radical de la sociedad cubana. Como lectura de los vaivenes del escritor conviene mencionar que estas páginas devienen en un prolongado silencio. La multifacética experiencia que exigía la Revolución, también puede ser notada en una obra singular: *Biografía de un cimarrón* (1966), crónica elaborada por el poeta-novelist-etnólogo Miguel Barnet (1940) sobre los recuerdos del centenario Esteban Montejo, testigo de la historia cubana. La recuperación del pasado y la necesidad de registrar las inmediatas modificaciones estructurales del país —la integración de sectores que antes habían permanecido marginados, por ejemplo —ha dado lugar a una vasta bibliografía de valiosos aportes testimoniales.

La historia revisada y organizada bajo el rubro “una novela de aventuras” (así la define el autor) ratifica la amplitud imaginativa de Reynaldo Arenas (1943) en *El mundo alucinante* (1969). Fray Servando Teresa de Mier, su protagonista, cubre diversos estadios de la historia mediante testimonios de crónicas y textualizaciones del renacimiento español. La lectura de las aventuras de Fray Servando, que se deslizan por la seducción de los hechos, descubre una clara visión de la historia y de los intereses y prejuicios que animaron la organización

31. Véase, por ejemplo, “Los inocentes contra Allende: Niveles de dominación en los medios masivos de América Latina (estudio de un caso típico)” de Ariel Dorfman en su *Reader's nuestro que estás en la tierra. Ensayos sobre el imperialismo cultural*, México, Nueva Imagen, 1980.

32. Véanse algunos deslindes en el ya citado artículo de Skármeta. También en *Cambio*, nº 11: Jaime Concha, “Testimonio de la lucha anti-fascista”, pp. 17-30. Hay numerosos ejemplos de este amplio registro en *Revista chilena en el exilio*. Un ejemplo importante de crónica y reflexión analítica del golpe militar y el régimen del terror que impuso lo constituye el testimonio de Hernán Valdés, *Tejas verdes*.

de la vida colonial. El ejercicio de la fantasía, la superposición de datos reales con lo maravilloso, contribuyen a iluminar lo concreto. La referencia barroca ilumina el espacio que no logra ocultar. La conciencia de lo aparentemente insólito ha llevado a Arenas a declarar: “Una obra literaria no tiene por qué explicarse; no surge, como un tratado político económico, con el fin de señalar tal problema, ni como un tratado científico con el fin de mostrar una nueva hipótesis acerca de cualquier fenómeno. La obra literaria, como toda la creación del espíritu más que de la inteligencia, no tiene explicación directa; además no hay por qué explicarla”³³. Esta actitud que se refiere a *Celestino antes del alba* (1967) se exacerbaría con *El mundo alucinante* para pasar a un mayor malabarismo técnico en *El palacio de las blanquísimas mofetas* (1980).

Severo Sarduy (1937), radicado en París desde 1962, ha seguido una línea peculiar dentro de la narrativa hispanoamericana. Afiliado a Barthes y a otras secuelas estructuralistas e identificado con el grupo *Tel Quel*, sus novelas se plasman en la auto-referencialidad del texto. Los experimentos de *Gestos* (1963), *De donde son los cantantes* (1967) y, en especial, de *Cobra* (1972), refieren al contacto erótico con el texto. Erotismo y escritura son unificados como experiencias de índole somática. La dimensión del placer se suma al deseo de crear una realidad que se trasluce en la palabra para reflejarse en su propio enunciado. Composiciones y des-composiciones de ese mundo están escritas en un “cubano” revestido de francés y se anclan lejanamente en su geografía. La experimentación reside y rebasa el goce del individuo recortado en la actitud del que escribe-lee. El lenguaje se “exotiza” dentro de la pléyade de la exquisitez cosmopolita que internacionaliza ciertos escenarios para ejercer allá, lejos de todo, el festín de lo desnudo, la aceptada libertad de lo que quiere alimentarse de raíces auto-generada.

La lectura de los textos de Sarduy, y quizá más el divertimento crítico que ha generado en medios académicos, han promovido referencias tales como “aventura/literatura del lenguaje”. Se le ha incorporado así a la línea experimental en la que se ubica, entre otros, su compatriota Guillermo Cabrera Infante. La incisión crítica debería revelar qué hay tras los andamios que sostienen el lenguaje festivo. La fiesta no negaría que sus alcances y limitaciones, que su exaltación y pequeña muerte acaban tras el (aparente) goce inmediato de la lectura. La internacionalización de la experiencia y el placer de la lectura reservado a los núcleos que (se) permiten detentar ese espacio del goce, remiten a la obra a una extra-territorialidad que se funda en los procesos cotidianos, que busca a través de la historia y de proyectos mancomunados —y no a través del solipsismo erotómano— el lugar que le corresponde. Esta relación también puede ser invertida: lo experiencial en un nivel que no se aferra a la materialidad concreta es desplazado a las fluctuaciones de su propio quehacer. Frente al sentido erótico, exquisito, elaborado en Sarduy, podrían oponerse las manifestaciones de las múltiples actividades del hombre en un proceso revolucionario. Un ejemplo: las articulaciones que

33. “Celestino y yo”, *Unión*, VI, n° 3 (julio-setiembre 1967), p. 117.

se dan en *La última mujer y el próximo combate* (1971), de Manuel Cofiño López (1936).

La imposición de modelos culturales extranjeros, como parte de una avanzada más amplia de colonización, continúa imperando en la mayoría de los países americanos. Ya se han mencionado que los primeros pasos iniciados en Chile hacia la transformación de esa realidad fueron violentamente arrestados; la vía al socialismo continúa en Cuba; se ha iniciado recientemente la apertura democrática en Nicaragua. La férrea dependencia económica causó que los modelos culturales extranjeros que alcanzaron el territorio centroamericano lo hicieran tardíamente y resultarían anacrónicos³⁴. Las fundaciones económicas asignadas a la región causaron que los modelos de progreso —también, claro está, sus manifestaciones culturales— se asociaran con gustos estadounidenses. En la medida en que la literatura miraba la región, sus personajes se inscribían en versiones regionalistas del realismo y naturalismo vigentes desde el siglo pasado³⁵. A la falta de un vigoroso desarrollo de las ciudades correspondió la ausencia de una cultura urbana³⁶. De ello podría derivarse la hipótesis que tendería a explicar la perduración, con pocas excepciones, de un realismo costumbrista decimonónico y el silencio ante lo experimental que se manifestó en otras regiones. En la *Antología del cuento centroamericano*, Sergio Ramírez (1942) resume lo que percibe como tarea del escritor centroamericano:

Rescatar la literatura centroamericana de su carácter fragmentario, provincial y entendible sólo de fronteras para adentro, para hacerla testimonio de todas nuestras miserias, de nuestros heroísmos y nuestras derrotas; del asedio sufrido por nuestra nacionalidad; de nuestra explicación como países; del juzgamiento apocalíptico de nuestra historia; de nuestras noches medievales; de nuestros reinos de bayonetas; de todo lo que habita la esperanza; de lo que habrá que destruir para volver a construir; del hervidero perpetuo de todas las agonías, deberá ser la tarea del escritor centroamericano contemporáneo, como *gran lengua* que es de su tribu.

Este desafío incluye la necesidad de crear en Centroamérica un territorio literario, que como manifestación de una auténtica cultura pueda contribuir a afianzarnos como países de relieves independientes³⁷.

El tono un tanto mesiánico que cierra esta sección —“la literatura auténtica es una forma de redención” (p. 58)— subraya la importancia que, desde la

34. Sergio Ramírez, “Balcanes y volcanes (aproximaciones al proceso cultural contemporáneo de Centroamérica)”, en Edelberto Torres Rivas *et al.*, *Centroamérica: hoy*, México, Siglo XXI, 1975.

35. Sobre el modernismo en este proceso, Angel Rama: *Rubén Darío y el modernismo (circunstancia socioeconómica de un arte americano)*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1970.

36. Ramírez, *op. cit.*, p. 330.

37. Sergio Ramírez: “La narrativa centroamericana”, introducción a *Antología del cuento centroamericano*, San José, EDUCA, 2a ed., 1977, pp. 57-8.

especificidad de su tarea, Ramírez le asigna al escritor en el gran proyecto nacional. Tarea que, como el propio Ramírez sabe, puede exigir que lo literario sea relegado a la urgencia de la reconstrucción total de un país en la cual lo cultural es uno de sus componentes integrales. La secuencia es coherente. Su novela *¿Te dio miedo la sangre?* (1977) muestra una clara elaboración de la historia nicaragüense y de las opciones que se habrían de inaugurar en lo que ya es futuro. Para lograrlo, Ramírez apela a modalidades narrativas que impiden la reducción panfletaria de “textos de protesta” que acaban en las buenas intenciones.

De Centroamérica también debe mencionarse la producción del salvadoreño Manlio Argueta (1936), autor de *El valle de las hamacas* (1970) y de *Caperucita en la zona roja* ((1977). En ambas novelas se registra la incursión de elementos poéticos y la presencia de los renovadores de la narrativa occidental. Al igual que en el caso de Sergio Ramírez, la experimentación de Argueta amplía una problemática histórica centrada en la opción guerrillera y en la escalada de la agresión. Refiriéndose al enfoque que utiliza en el planteo de su obra, Argueta dice:

En el Salvador, los amigos son los hermanos, los *cheros*. Y cuando uno de ellos muere, ese compañero muerto también soy yo. Y el que queda vivo se parece al desaparecido. En *Caperucita*. . . Alfonso muere de un balazo por la mitad de la novela y, sin embargo, al final es el que aprieta el gatillo. Y esto no es sólo un recurso formal, sino también de contenido: no importa que alguien haya sido asesinado porque de todas maneras alguien parecido a él empuñará su fusil o uno parecido y apuntará al mismo enemigo³⁸.

Análogamente, Argueta indica que la aparente falta de ilación de muchos episodios de su novela constituyen fragmentos de realidad que se integran mediante la conciencia y la percepción ideológica de ese mismo material.

Otra modalidad se registra en el hondureño Julio César Escoto (1944), autor de *El árbol de los pañuelos* (1972), novela centrada en un lejano páramo que promueve el despliegue de elementos de índole “maravillosa”.

La narrativa costarricense no fue impermeable a las notas experimentales de las décadas del 60 y 70. En algunos casos, lo recién descubierto fue utilizado en función de la percepción de un cambio; en otros como medio para transferir la complejidad inmediata a configuraciones narrativas más aptas que la herencia realista de corte regionalista que había caracterizado a su literatura. En *Narrativa contemporánea de Costa Rica*, Alfonso Chase (1945) indica:

La narrativa que se gesta a partir de 1970 es una narrativa comprometida, no con el social agrarismo, sino con la realidad social urbana, aunque todavía subsisten los análisis del campo, no en el aspecto romántico de la tierra y la vida familiar, sino enfrentando motivaciones más vastas como las presiones de las compañías nacionales y extranjeras,

38. Roberto Bardini: “Entrevista: Manlio Argueta y su *Caperucita en la zona roja*”, *Camibio*, n° 10 (enero-febrero-marzo 1978), p. 87.

para arrebatar las tierras de los campesinos, los problemas del precarismo y en general la vida de eso que acertadamente Duncan ha llamado *Hombres curtidos*³⁹.

Además de ello, agrega Chase, algunos narradores se han ocupado de las contradicciones de las capas medias de la sociedad utilizando para ese fin los recursos aprendidos de los innovadores de la literatura europea. Como ejemplos de diferentes aproximaciones, pueden mencionarse *Más abajo de la piel* (1972), de Abel Pacheco (1933) y las novelas de Gerardo César Hurtado (1949), *Irazú* (1972) y *Los parques* (1975).

Si se aceptará que en Colombia la narrativa carece de continuidad⁴⁰, el dinamismo de los narradores más recientes parecería indicar que las próximas décadas sí tendrán una fuerte tradición sobre la cual se elaborarán sus futuras obras. La presencia de García Márquez y la enorme difusión de *Cien años de soledad* exige, inevitablemente que los escritores más jóvenes se remitan/sean remitidos a ese epígono. (Las polarizaciones y los eclipses de algunos narradores son parte de un proceso que no nos preocupa en este momento.) Esto no ha impedido que un núcleo importante de narradores asimilara sin prejuicios los aportes de la narrativa hispanoamericana contemporánea y haya hecho suya la tradición occidental. Con desenfado, la aventura narrativa arriesga toda posibilidad de expresión para constituir mundos propios. Sin preocuparse ya demasiado por la caricaturesca formalidad de un lenguaje anquilosado, asentado en lejanas academias y prejuicios capitalinos, los jóvenes se desenvuelven acorde a movimientos que los acercan con un alto sentido profesional a aquéllos que apelan al lenguaje para desmitificar órdenes cerrados y para desalmidonar estructuras coherentes con la imagen que las élites han preservado de sí mismas. Para ello producen territorios que trascienden versiones recortadas e integran a la creciente tradición nacional espacios que antes habían sido marginados o tolerados como reflejos folklóricos.

La violencia que se desató con el bogotazo de 1948, ha hallado ecos en ciertas obras, entre las que cabe mencionar la primeriza novela *La tara del papa* (1972) de Gustavo Alvarez Gardeazábal (1945). Entre sus otras novelas merecen citarse *Cóndores no entierran todos los días* (1972) y la política controvertida *El titiritero* (1977), basada en los acontecimientos de una protesta universitaria que tuvo lugar en Cali en 1971.

Los narradores que se mencionarán a continuación responden a esa conciencia de oficio con que Suescún destaca a algunos miembros de las promo-

39. San José, Ministerio de Cultura Juventud y Deportes, 1975, tomo I, pp. 114-15. Quince Duncan (1940) ha publicado: *El pozo y una carta*, San José, Cuadernos de Arte Popular, 1969; *Bronce*, San José, Cuadernos de Arte Popular, 1970; *Una canción en la madrugada*, San José, Editorial Costa Rica, 1970; *Hombres curtidos*, San José, Editorial Territorio, 1971; *Los cuatro espejos*, San José, Editorial Costa Rica, 1973.

40. Nicolás Suescún en su prólogo a *Trece cuentos colombianos*, Montevideo, Arca, 1970, p. 9.

ciones más recientes. Refiriéndose a ellos destaca entre otras cosas el abandono de un “tradicional amateurismo” y su búsqueda de nuevas formas, que utilizan acertadamente⁴¹. Distantes ya de los recursos decimonónicos que caracterizaron las redacciones regionalistas, estos escritores comprenden que la liberación del lenguaje de todo falso constreñimiento posibilitará la postulación de recortes sociales, geográficos e históricos que configuran su espacio narrativo. Sin remitirse a la arbitrariedad de los signos o a la auto-referencialidad del lenguaje para escamotear todo aquello que remite a lo material, aprovechan los adelantos formales para enfocar desde múltiples ángulos la densidad de un problema que hacen suyo. Dentro de esta línea se ubica Héctor Sánchez (1940), especialmente con su novela *Los desheredados* (1973). Los escenarios desordenados, en los que se inscriben personajes que rara vez logran definir sus proyectos vitales, son transmitidos mediante la superposición de múltiples niveles lingüísticos. El desacato a un único código descriptivo y a una ilación narrativa consecuente con premisas inaceptables también se traduce en un desafío a modos de narrar basados en una falsa concepción del realismo que se pretendió imponer junto con mundos que caducaban en la superficialidad de su justificación.

No menos consciente de la introducción de elementos experimentales, Oscar Collazos (1942) ha optado en *Los días de la paciencia* (1976) por una crónica del puerto de Buenaventura compuesta por elementos que provienen de diferentes personajes y que son narrados desde varios puntos de vista. La falta de comunicación y el subdesarrollo que ha asolado al primer puerto colombiano sobre el Pacífico, más los corolarios que derivan en la condición mísera de los hombres, se transmutan en conexiones sueltas que sólo se integran en la lectura de los fragmentos que provienen de recuerdos y sueños, de diálogos sumidos en la condena de la desesperación. Se suman a estos elementos los complejos problemas generados por la presencia del dólar, por la desintegración social que se exacerba en los conflictos radicales, por la prostitución que recaba la totalidad de una ciudad que se acaba en la cercanía de su perdición. Lo que diera título a una colección de cuentos, *Biografía del desarraigo* (1974), es una constante que parte de un escenario inmediato y se proyecta hacia un cuadro del subdesarrollo que lo emparenta con crónicas ya mencionadas. La militancia de Collazos no sucumbe al panfletarismo. Se apoya precisamente en los recursos de algunos autores que había enjuiciado (y en otros que exaltó⁴² para producir un discurso que se ha apropiado de la problemática central de su geografía.

Es otra la filiación que podría establecerse en *¡Qué viva la música!* (1977), de Andrés Caicedo (1951). Esta novela tiene como “tradicción” la discografía que responde a todas las variantes que llevan del rock a la salsa. Así responde ágil-

41. *Ibid.*, p. 24.

42. En su polémica con Julio Cortázar publicada junto con las declaraciones de Mario Vargas Llosa en *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*, México, Siglo XXI, 1970. La polémica tuvo lugar en 1969 en las páginas de *Marcha*.

mente a los ritmos que han acuciado a los jóvenes del centro urbano acercándolo a algunos de los motivos centrales de José Agustín. Esta única novela —el autor se suicidó poco después de escribirla— puede ser leída como una exaltación de esa aceleración vibrante de una vida agitada por múltiples pulsaciones; también como cifra de un agotamiento total. Alba Lucía Angel (1939) también ha intentado integrar los aportes de los maestros contemporáneos en páginas que son representativas de un momento espacioso de la narrativa colombiana post-García Márquez. Esto es particularmente evidente en *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (1975). Es un autor mayor que estos últimos, Plinio Apuleyo Mendoza (1932), recientemente premiado por su excelente novela *Años de fuga* (1979), que está atrayendo una creciente atención crítica en parte por la desmitificación de las glosas polarizadas en tanto discurso político.

Las aperturas renovadoras que se registraron en Ecuador en la poesía de “los tzántzicos” y su reducción de lo vanamente engrandecido para exaltar valores arraigados en la conciencia popular, se ha filtrado en algunas obras narrativas⁴³. *La linares* (1976), de Iván Egüez, novela de gran repercusión editorial, podría señalar el asentamiento de una nueva narrativa en un país en que la cerrazón naturalista cubrió vastos segmentos de su historia literaria. Entre los ecuatorianos se impone la mención de Miguel Donoso Pareja (1931) por sus dos novelas: *Henry Black* (1969) y la más ambiciosa *Día tras día* (1976), suma de experiencias literarias y vitales en las que se cruzan la obsesión erótica y la violencia que es la cuota de cada día americano.

El despliegue del control de una literatura de corte regionalista también se dio en Venezuela. Desde fines de la década del 50, el quiebre con versiones costumbristas ha coincidido —y no casualmente— con el acelerado crecimiento urbano que surca a la capital con la fractura de lo desmesurado. El fin de la dictadura trajo consigo la necesidad de establecer nuevos sistemas que cohesionaron una política nacional. La nota de la búsqueda, de innovación, de otras voces, también se acusa en lo literario a través de diversas modalidades y del surgimiento de grupos literarios de avanzada. Un escritor mayor, Osvaldo Trejo (1928) estableció un alto nivel de experimentación formal en su novela *Andén lejano* (1968) y *Textos de un texto con Teresas* (1975). La tendencia “informalista” de algunos de estos autores ya ha sido estudiada a través de uno de los escritores de mayor renombre, Salvador Garmendia (1928)⁴⁴. Los novelistas más jóvenes heredarían un cúmulo de referencias a un mundo caótico en el que las manifestaciones materiales del progreso colindarían con la enajenación y la violencia. La turbulencia de esos años, el despliegue de la guerrilla, el choque de la metrópolis que se desgaja por laderas míseras, los dejos remanentes del feuda-

43. Ulises Estrella: “Los tzántzicos: Poesía de la indignación”, *Hispanamérica*, I, nº3 (1973), pp. 81-5. Cf. las opiniones de Agustín Cueva sobre este grupo en *op. cit.*, p. 84n.

44. Angel Rama: *Salvador Garmendia y la narrativa informalista*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1975.

lismo. serían integrados como materia literaria a una de las novelas más significativas de Venezuela, *País portátil* (1969), de Adriano González León (1931).

Caracas vista como un espacio caótico que se desdibuja en la inacción nihilista y en el tedio de la nada, también se da en *Las 10 p.m. menos nunca* (1974) de Ramón Bravo (1938). Es de mayor interés por sus intentos de integrar una fragmentación narrativa al espacio de la frustración urbana *Bajo su desahuciada piel* (1967). Bravo también ha publicado la más tradicional y directa *Sobre algún tejado comenzará la guerra* (1974).

José Balza (1939), co-fundador del grupo literario de vanguardia En Haa, es uno de los autores venezolanos que con más ahinco se ha enfrentado a las posibilidades y los límites impuestos por el lenguaje. La introspección de los personajes y la profundidad de sus análisis se unen al cuestionamiento de la capacidad cognitiva de su instrumental de trabajo. Ser y expresión de ese ser son conjugados en la multiplicidad de la palabra. Dentro de esta línea se ubican sus novelas *Marzo anterior* (1965) —en la que mediante un desdoblamiento síquico se apela a la conjunción y disyunción de múltiples niveles de tiempo y espacio— y *Largo* (1968). Su interés por la enunciación de todo ejercicio narrativo ha sido constante; a esa línea pertenecen sus *Ordenes* (1970)⁴⁵.

Entre los más jóvenes resalta la figura de Luis Britto García (1940), autor de *Vela de armas* (1970), novela en la que ya se asomaban los ejercicios experimentales que postularían las recientes técnicas para narrar la desubicación del subdesarrollo. Estos ejercicios iniciales serían ampliamente expuestos en los diversos textos, imaginativos y comprometidos (falsa disyunción), que caracterizan *Rajatabla* (1970), suma de breves enunciados que rechazan una clasificación genérica y que proponen la totalidad de un universo. En la más ambiciosa y lograda *Abra-palabra* (1979), Britto García apela a los logros más refinados de la narrativa contemporánea para someter a su región a un enfoque frontal que lo abarca desde el asomo español hasta el azoro de la tecnología discordante con su medio.

Frente a los recurrentes intentos de experimentación literaria, ciertas zonas del continente, más alejadas de la confluencia de grandes metrópolis sintonizadas con el extranjero, han permanecido más fieles a las proclamas tradicionales del realismo y el naturalismo. Contribuyeron a ese estado la acendrada presencia de características feudales en vastas zonas de dichos países y, por otro lado, la urgencia de la integración de mayorías indígenas a procesos nacionales, la necesidad de vindicar las tradiciones autóctonas o de rescatar del olvido tradiciones encarnadas en lenguas indígenas. Como labor de rescate, de restitución de componentes históricos al marco de la novela, pueden verse, por ejemplo, algunos de

45. *Marzo anterior* fue llamada "Ejercicios" por su autor. Véase también *Ordenes. Ejercicios narrativos 1962-1969*, Caracas, Monte Avila, 1970. Armando Navarro ha explorado algunos lineamientos en "José Balza o la conciencia fragmentada", en *Narradores venezolanos de la nueva generación*, Caracas, Monte Avila, 1970.

los textos de Néstor Taboada Terán (1929)⁴⁶. La Guerra del Chaco (1932–35), la Revolución de 1952 en Bolivia, aportarían sus ciclos literarios a los que luego se incorpora la actividad guerrillera y la presencia del Inti Peredo⁴⁷. Dentro de la corriente que se ocupa del proceso entreguista del gobierno y de las luchas de la guerrilla, se instala la novela *Los fundadores del alba* (1969), de Renato Prada Oropeza (1937). Conocedor de las técnicas novelísticas vigentes en la década del 60, logró integrarlas a un basamento teórico para elaborar una novela en la que se superponen diversos planos narrativos en una simultaneidad que aporta un gran paso cualitativo en el tratamiento del tema.

Literatura e Historia. La suma de estos términos es vista por Lincoln Silva (1945) como el mayor aporte de la literatura paraguaya. Es importante señalar que el sustrato guaraní ha otorgado a su literatura un signo que sería equiparable al que poseen los textos de algunos escritores marcados por idiomas nativos —dato que se podría corroborar en autores de proyectos disímiles y de mucho mayor envergadura como José María Arguedas y Augusto Roa Bastos. La utilización de fuentes históricas, de alocuciones de héroes nacionales venerados por el pueblo paraguayo, han sido sometidos a la tergiversación y a la lectura que oficializa la dictadura bajo signos emblemáticos. Sin caer en enunciados de ceremoniosos dramatismos, en *General general* (1975) Silva opta por enfrentar la tragedia con visos humorísticos; la opresión, la crueldad y las persecuciones, con la cara que opone el ridículo que desarma la solemnidad (si bien no la coraza del sistema que en nada se inmuta por esos ataques). La urgencia de su prosa se afirma con esta segunda novela; la primera, *Rebelión después* (1970) anunciaba ya su capacidad narrativa. Jesús Ruiz Nestosa (194?) podría surgir como una fuerza de otro signo. Si bien *Las musarañas* (1973) apela a la ya habitual y evidente corriente de la conciencia, su utilización demuestra la soltura con que el autor logra manejarla y la capacidad de este recurso para plasmar la decadencia de la clase dominante paraguaya.

Los conflictos que surgen en una sociedad estratificada y polarizada, el bilingüismo, la problemática integración de la población indígena al desarrollo nacional, los choques armados entre fuerzas revolucionarias y el gobierno, el proceso más acelerado que ha vivido el país desde mediados de la década pasada, han constituido motivos básicos de algunos narradores peruanos. Uno de ellos, sin embargo, Alfredo Bryce Echenique (1939) se ha dado a conocer especialmente a través de una novela, *Un mundo para Julius* (1970). En esta novela, como en algunos de sus cuentos⁴⁸, se narra la decadencia de la oligarquía

46. Néstor Taboada Terán publicó, entre otras obras narrativas, las novelas *El precio del estafío* (1961), *El signo escalonado* (1975) y *Manchay Puytu el amor que quiso ocultar Dios* (1977).

47. José Ortega: Introducción a “Exilio boliviano”, *Hispanamérica*, I, n° 3 (1973), pp. 46-50.

48. *La felicidad ja ja*, Barcelona, Barral Editores Peruana, 1974; *A vuelo de buen cubero y otras crónicas*, Barcelona, Anagrama, 1977 elabora desde otros ángulos y dentro de otro marco referencial algunos de sus intereses.

peruana. Esto se logra con una mirada mordaz y una dosis de humor que impiden las recaídas maniqueístas. Las miradas de la oligarquía alternan con las visiones de los personajes que representan otras clases sociales; de este modo afinan la herencia del niño Julius. La ironía sutil y la sonrisa que no deriva en carcajadas, son utilizadas en una narración lineal para acentuar las fisuras de un régimen y un sistema que se quiere ver en vías de desaparición. Apártandose de las líneas que podrían representar Arguedas y Vargas Llosa, Bryce Echenique —con la vía humorística y la reflexión sobre el sufrimiento sin la angustia o la exclamación dolorida— se ha marcado una zona reconocible en la producción actual.

Esto último, si bien por otras razones, podría decirse de Isaac Goldemberg (1945). Su única novela publicada, *La vida a plazos de Don Jacobo Lerner* (1978)⁴⁹ fue motivo de acaloradas polémicas a causa de la presentación cruelmente franca de las experiencias de un inmigrante judío que llega al Perú. Goldemberg apela a varias voces narrativas, a la presunta objetividad de boletines y llamados para fundir en un mismo estrato los conflictos nacionales durante el gobierno de Leguía, la línea anunciada por Haya de la Torre, los límites de la pequeña burguesía, las tensiones y prejuicios de ciertos elementos de la sociedad. Todo ello con una nota que no omite el sarcasmo. Tampoco se ausenta la voz crítica que no santifica pasados ni sucumbe ante sentimentalismos tradicionales (la línea que convoca el rescate por la insolencia del argentino Szichman). Como en toda literatura de minorías, se da aquí la búsqueda de una identidad asentada en la territorialidad y en la preservación de tradiciones heredadas. La búsqueda exige la reconstrucción de múltiples fracturas causadas por el traslado y el choque de mundos extraños; también el encuentro con un idioma que pueda ser puente y no valla. En el orden narrativo, esta reconstrucción debe darse con la elaboración de fragmentos recortados que ubican el desplazamiento de los personajes en la inmanencia de la historia.

El bilingüismo al que se ha aludido en algunos casos, adquiere un signo totalmente diferente en el caso de la literatura puertorriqueña. Su relación político-económica con los Estados Unidos ha repercutido en todos los niveles de su existencia. La penetración cultural y lingüística resultó como corolario directo del control de la isla y de su posición como “estado libre asociado”.

Hablar o escribir “en puertorriqueño” significa una toma de conciencia de la particularidad del idioma y de lo que éste conlleva. Puede representar, además, una caracterización insular con respecto al resto del continente. La aceptación de esa condición peculiar se refleja en la necesidad de producir una literatura que se afirme en esta idiosincracia y que desde ella formule una concepción del mundo que atraviese su propio escenario. En momentos en que la narrativa se ha expuesto a múltiples direcciones que, al margen de otros posibles logros, disminu-

49. Esta novela se dio a conocer en inglés como *The Fragmented Life of Don Jacobo Lerner*, Robert S. Piccioto, trad., New York, Persea Books, 1976. Este caso no es singular; puede recordarse, entre otros, el caso de Héctor Bianciotti y la difusión de sus obras entre el público francés.

yen las caídas en buenas intenciones escamoteadas por elocuciones panfletarias y reduccionismos simplistas, la novela de Puerto Rico también ha aportado valiosos textos a la suma de la literatura hispanoamericana.

La muy singular *La Guaracha del Macho Camacho* (1976), de Luis Rafael Sánchez (1936) ha captado la lengua hablada. No se trata, sin embargo, de transcripciones sino de su transformación en un enunciado literario que conserva el ritmo oral a la vez que funciona como crítica de la novela y de la práctica misma de la lectura. Los elementos paródicos y críticos del texto subyacen a la organización que anuncia explícitamente la necesidad de transformaciones radicales en todos los niveles. A partir de la colonización misma del lenguaje que se utiliza en múltiples yuxtaposiciones, se establece que sólo esa transformación podrá aportar una tabla de salvación vital para el puertorriqueño. Pero el grado de politización de la novela —como en los mejores textos del continente— surge con la subversión misma del lenguaje. Habiendo asimilado las técnicas vigentes en la literatura hispanoamericana, el texto propone la liberación del lenguaje de cánones cerrados y anquilosados, expone diversas expresiones que hallan hablantes en sus correspondientes estratos sociales (y, como conviene, anula ese “correspondientes” y continúa con la mirada para los iniciados que reconocen guiños literarios y la invertida imitación de la vida y la literatura. Un enfoque que utiliza adecuadamente la tradición histórica y literaria sin huir del humor infalible, para sugerir problemas actuales de su territorio, resulta efectivo en *La renuncia del héroe Baltasar* (1974) de Edgardo Rodríguez Juliá (1946).

En otro orden debe mencionarse el alto grado de experimentación tendiente a plantear las circunstancias específicas y las escisiones geográficas del pueblo puertorriqueño que se halla en *La novelabingo* (1976), de Manuel Ramos Otero (1949). El juego, tanto alusivo como directo, intenta la desmitificación de ciertas características consagradas en idiosincrasias nacionales que impiden el desarrollo de la sociedad en una dirección progresista. Se pliega a ello —siguiendo la tendencia ya popularizada por ciertos narradores de avanzada— la auto-reflexión sobre la escritura y la sugerencia paródica (a veces desmesurada y un tanto suelta) sobre el género en sí⁵⁰.

Una vez planteado el problema de la nacionalidad, de la identidad, de la búsqueda de medios de expresión autóctonos y del enraizado bilingüismo, se impone la mención del caso chicano, cuya producción literaria deberá ser estudiada en un contexto más específico. En esta revisión panorámica de obras que deben ser conocidas como medidas y resultantes de un proceso de dimensiones continentales e internacionales, sólo se quiere dejar constancia de su existencia y de la necesidad de su futuro examen en una lectura global de la literatura hispanoamericana.

50. La revisión de Asela Rodríguez de Laguna, “Balance novelístico del trienio 1976-1978: Conjunción de signos tradicionales y rebeldes en Puerto Rico” (*Hispanérica*, VIII, nos. 23/24 (1979), pp. 133-42) da cuenta de la magnitud e importancia de esta vigorosa producción.

La literatura, al igual que toda manifestación cultural, ha registrado, dentro de la especificidad propia a su producción, la agitación histórica de las últimas décadas. A la exaltación de las esperanzas que caracterizó el primer momento de la Revolución Cubana, sucedieron, distanciamientos, ajustes, vindicaciones, apoyos y rechazos. El optimismo renovado que acompañó al triunfo de la Unidad Popular de Chile sucumbió al poco tiempo con el advenimiento de una nueva era de las espadas. La violencia inédita que continúa imponiendo su sello con expansiones dictatoriales —cuyos pasos se hicieron sentir desde el surgimiento del “modelo brasileño”— no auguran la próxima restauración de vías democráticas en el Continente. El experimento nicaraguense, que alienta las expectativas de una nueva alternativa al ciclo que ha caracterizado a nuestros países, desde su fundación republicana, se ve amenazado por consideraciones globales a las que no son ajenas los alicientes que reciben las fuerzas armadas salvadoreñas y otros defensores de extremas versiones de la ley y el orden.

Este marco desolador para inmensos núcleos de la población americana, el espacio vacío que separa al gobierno de los impedidos en ejercer opción alguna, también repercute en el distanciamiento cada vez mayor entre el escritor y los centros de poder autoritario. El tono impuesto por regímenes totalitarios lleva, por un lado, a plantear un ejemplo de la omnipotencia del escritor a través de la lengua; lleva por otro lado a versiones, reversiones e inversiones narrativas para responder a aquello que escapa la experiencia asimilada y para no sucumbir ante el silencio que se quiere transformar en mapa unánime de estas tierras. La violencia ha dado cuenta de esas memorables incursiones utópicas del siglo pasado en que la armonía coordinaba todo papel que el escritor podría cumplir en su sociedad. En estos momentos, son contados los territorios en que la palabra y el poder se miran en una misma línea de supervivencia humana. Hacia allí confluyen aquéllos que no se limitan a practicar el oficio escritural que se repliega sobre su autoenunciación.

La lectura de los textos citados subraya nexos y también acusa diferencias. Los desarrollos propios de cada región han dado lugar a producciones literarias que corresponden a sus respectivos estadios. Y estas diferencias se reproducen, con determinadas peculiaridades, en la dinámica capital-provincia. Esto lleva al reconocimiento de ideologías idóneas conforme a lo señalado al comienzo de este trabajo. El recorte de las distancias, sin embargo, ha gravitado en un acercamiento cada vez más acelerado hacia los centros culturales nacionales e internacionales. De este modo es imposible señalar en términos categóricos y absolutos una drástica separación entre respuestas vanguardistas y adecuaciones a modalidades narrativas propias de un momento que la avanzada actual ha recluido en la cárcel de “lo superado”. La interacción de historia y literatura ha dado cuenta de ello con un amplio abanico que despliega la versión múltiple de Latinoamérica, con una literatura que, al igual que el territorio que la encuadra, se define por un coro de voces múltiples que se hacen oír más allá de los límites de toda página impresa.

APENDICE

La lluvia de las ausencias

Todo sonido se deja oír por un sistema de exclusiones. Organizar el panorama de una producción tan vasta e inabarcable en su totalidad como la hispanoamericana, exige la imposición de límites —tan siquiera de espacio— para no recaer en el agotamiento de las fichas o en la mera enumeración. Toda selección —y ésta no es ajena a ello— peca por sus ausencias y, algunos dirán, por gustos y preferencias personales. Aun lo que sigue omitirá el reconocimiento de autores que merecen ser leídos. En “Las versiones homéricas”, Borges dice: “El concepto de *texto definitivo* no corresponde sino a la religión o al cansancio”⁵¹. No existe disciplina religiosa que organice este mapa; no hay cansancio posible que imponga un inmerecido silencio a la riqueza de la producción latinoamericana. Queda, pues, esta nómina tan parcial y tan incompleta como toda escritura que requiere otros lectores que completen su enunciado.

Viendo llover. . . se desencadenan las obras de otros cuya novedad se desplaza por las nuevas miras del (re)conocimiento. Y así se imponen las lecturas de Haroldo Conti, Pedro Orgambide, Daniel Moyano, Antonio Di Benedetto, Marta Traba, Héctor Bianciotti, Marta Lynch, Eduardo Gudiño Kieffer, Luisa Valenzuela, Humberto Constantini, Juan José Saer. La necesidad de dar cuenta, de iniciar la exigencia de que se rindan cuentas, también lleva de los testimonios de Rodolfo Walsh a los documentos y a la ficción de Elena Poniatowska. En otras dimensiones experimentales son obligatorias las exploraciones de Salvador Elizondo y de Julieta Campos; el relato tradicional de Lizandro Chávez Alfaro y los “cantares” de Manuel Scorza; los espacios inaugurados por José Antonio Bravo y el afianzamiento insular de Emilio Díaz Valcárcel, José Luis González y Pedro Juan Soto. . . Luego de lo cual la lluvia hecha diluvio exige el resguardo y el deseo que fructifica el encuentro con otros deseos. . .

51. “Las versiones homéricas”, *Discusión*, Buenos Aires, Emecé, 1957, p. 105.

BIBLIOGRAFIA SELECTA DE AUTORES CITADOS

- Aguilar Mora, Jorge: *Cadáver lleno de mundo*, México, Joaquín Mortiz, 1971.
Si muero lejos de ti, México, Joaquín Mortiz, 1979.
- Agustín, José: *La tumba*, México, Novaro 1966 (1964)
De perfil, México, Joaquín Mortiz, 1966
Inventando que sueño, México, Joaquín Mortiz, 1968
Abolición de la propiedad, México, Joaquín Mortiz, 1969
Se está haciendo tarde (final en laguna), México, Joaquín Mortiz, 1973.
La mirada en el centro, México, Joaquín Mortiz, 1977.
El rey se acerca a su templo, México, Joaquín Mortiz, 1977.
- Alvarez Gardeazábal, Gustavo: *La tara del papa*, Buenos Aires, Fabril, 1972.
Cóndores no entierran todos los días, Barcelona, Destino, 1972.
La bobo y el buda, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1972.
El bazar de los idiotas, Bogotá, Plaza y Janés, 1974.
El titiritero, Bogotá, Plaza y Janés, 1977.
- Angel, Alba Lucía: *Los girasoles en invierno*, Bogotá, Bolívar, 1970
Dos veces Alicia, Bogotá, 1972
Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón, Bogotá, Colcultura, 1975.
- Arenas, Reynaldo: *Celestino antes del alba*, La Habana, Unión, 1967.
El mundo alucinante, México, Diógenes, 1969.
El palacio de las blanquísimas mofetas, Caracas, Monte Avila, 1980.
- Argueta, Manlio: *El valle de las hamacas*, Buenos Aires, Sudamericana, 1970.
Caperucita en la zona roja, La Habana, Casa de las Américas, 1977.
- Azuela, Arturo: *El tamaño del infierno*, México, Joaquín Mortiz, 1973.
Un tal José Salomé, México, Joaquín Mortiz, 1975.
Manifestación de silencios, México, Joaquín Mortiz, 1979.
- Balza, José: *Marzo anterior*, Caracas, Club de Leones de Tucupita, 1965.
Largo, Caracas, Monte Avila, 1968.
Ordenes, Caracas, Monte Avila, 1970.
- Barnet, Miguel: *Biografía de un cimarrón*, La Habana, Academia de Ciencias de Cuba, Instituto de Etnología y Folklore, 1966.
- Bravo, Ramón: *Bajo su desahuciada piel*, Caracas, Arte, 1967.
Las 10 p.m menos nunca, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1974.
Sobre algún tejado comenzará la guerra, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1974.
- Britto García, Luis: *Vela de armas*, Montevideo, Arca, 1970.
Rajatabla, La Habana, Casa de las Américas, 1970.
Abrapalabra, La Habana, Casa de las Américas, 1979.
- Bryce Echenique: *Un mundo para Julius*, Barcelona, Barral, 1971.
- Caicedo, Andrés: *¡Que viva la musical!*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1977.
- Collazos, Oscar: *Biografía del desarraigo*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974.
Crónica de tiempo muerto, Barcelona, Planeta, 1975.
Los días de la paciencia, México, Joaquín Mortiz, 1976.
- Cofiño López, Manuel: *La última mujer y el próximo combate*, La Habana, Casa de las Américas, 1971.

- del Paso, Fernando: *José Trigo*, México, Siglo XXI, 1966.
Palinuro de México, Madrid, Alfaguara, 1977.
- Déllano, Poli: *Cero a la izquierda*, Santiago, Zig Zag, 1966.
Cambalache, Santiago, Nascimento, 1968.
En este lugar sagrado, México, Grijalbo, 1977
- Desnoes, Edmundo: *Memorias del subdesarrollo*, La Habana, Casa de las Américas, 1965.
- Dorfman, Ariel: *Moros en la costa*, Buenos Aires, Sudamericana, 1973.
Cría ojos, México, Nueva Imagen, 1979.
- Donoso Pareja, Miguel: *Henry Black*, México, Diógenes, 1969.
Día tras día, México, Joaquín Mortiz, 1976.
- Egüez, Iván: *La Linares*, Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1976.
- Escoto, Julio César: *El árbol de los pañuelos*, Guatemala, EDUCA, 1972.
- Estrázulas, Enrique: *Pepe Corvina*, Buenos Aires, Sudamericana, 1974.
- Galeano, Eduardo: *Vagamundo*, Buenos Aires, Crisis, 1973.
La canción de nosotros, La Habana, Casa de las Américas, 1975.
- Goldemberg, Issac: *La vida a plazos de don Jacobo Lerner*, Lima, Libre, 1978.
- González León, Adriano: *País portátil*, Barcelona, Seix Barral, 1969.
- Hurtado, Gerardo César: *Irazú*, San José, Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1972.
Los parques, San José, Editorial Costa Rica, 1975.
- Mendoza, Plinio Apuleyo: *Años de fuga*, Bogotá, Plaza y Janés, 1979.
- Pacheco, Abel: *Más abajo de la piel*, San José, Editorial Costa Rica, 1972.
- Peri Rossi, Cristina: *El libro de mis primos*, Montevideo, Marcha, 1965.
Los museos abandonados, Barcelona, Lumen, 1974.
- Prada Oropeza, Renato: *Los fundadores del alba*, Cochabamba-La Paz, Los amigos del Libro, 1969.
- Puga, María Luisa: *Las posibilidades del odio*, México, Siglo XXI, 1978.
Cuando el aire es azul, México, Siglo XXI, 1980.
- Puig, Manuel: *La traición de Rita Hayworth*, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1968.
Boquitas pintadas, Buenos Aires, Sudamericana, 1973.
The Buenos Aires Affair, México, Joaquín Mortiz, 1973,
El beso de la mujer araña, Barcelona, Seix Barral, 1976.
Pubis angelical, Barcelona, Seix Barral, 1979.
Maldición eterna a quien tea estas páginas, Barcelona, Seix Barral, 1980.
- Ramírez, Sergio: *Tiempo de fulgor*, Guatemala, EDUCA, 1970.
¿Te dio miedo la sangre?, Caracas, Monte Avila, 1977.
- Ramos Otero, Manuel: *La novelabingo*, New York, El Libro Viaje, 1976.
- Rodríguez Juliá, Edgardo: *La renuncia del héroe Baltasar*, San Juan, Antillana, 1974.
- Ruiz Nestosa, Jesús: *Las musarañas*, Buenos Aires, CEDAL, 1973.
- Sainz, Gustavo: *Gazapo*, México, Joaquín Mortiz, 1965.
Obsesivos días circulares, México, Joaquín Mortiz, 1969.
La princesa del Palacio de Hierro, México Joaquín Mortiz, 1975.
Compadre Lobo, México, Grijalbo, 1977.

- Sánchez, Héctor: *Las maniobras*, México, Joaquín Mortiz, 1969.
Las causas supremas, Bogotá, Lerner, 1969.
Los desheredados, México, Siglo XXI, 1973.
- Sánchez, Luis Rafael: *La guaracha del macho Camacha*, Buenos Aires, Ediciones de la flor, 1976.
- Sánchez, Nestor: *Nosotros dos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1966.
Siberia Blues, Buenos Aires, Sudamericana, 1967.
Al amhor, los Orsinis y la muerte, Buenos Aires, Sudamericana, 1969.
Cómico de la lengua, Barcelona, Seix Barral, 1973.
- Sarduy, Severo: *Gestos*, Barcelona, Seix Barral, 1963.
De donde son los cantantes, México, Joaquín Mortiz, 1967.
Cobra, Buenos Aires, Sudamericana, 1972.
(Ensayos: *Escrito sobre un cuerpo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1969.
Barroco, Buenos Aires, Sudamericana, 1974).
- Seligson, Esther: *Otros son los sueños*, México, Novaro, 1973.
- Silvia, Lincoln: *Rebelión después*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970.
General General, Buenos Aires, Crisis, 1975.
- Skármeta, Antonio: *Desnudo en el tejado*, La Habana, Casa de las Américas, 1969.
Novios y solitarios, Buenos Aires, Losada, 1975.
Soñé que la nieve ardía, Barcelona, Planeta, 1975.
- Trejo, Oswaldo: *Andén lejano*, Caracas, Monte Avila, 1968.
Textos de un texto con Teresas, Caracas, Monte Avila, 1975.

hueso húmero

trimestral
 revista/de artes y letras

En sus 10 primeros números ha publicado las más numerosas encuestas hechas en el Perú sobre preferencias artísticas y literarias, valiosas bibliografías y un conjunto de textos poéticos, narrativos y ensayísticos seleccionados con rigor.

Hueso húmero se interesa especialmente en nuevas propuestas en los campos del arte, la literatura y sus críticas, y se desinteresa de la burocracia académica y de las vacas sagradas.

Correspondencia: Conquistadores 1130, San Isidro, Lima, Perú
 Precio del ejemplar: US \$ 4.50 vía aérea / US \$ 3.00 superficie.