

NUEVA LITERATURA, NUEVA LENGUA

(INTRODUCCIÓN A UN PROBLEMA)

Lo que voy a tratar de exponer ahora no tiene pretensiones de ser definitivo. Trato de acercarme a un problema que considero muy atrayente, quizá porque lo estamos viviendo y porque representa un dato más en el cúmulo de cambios que se operan en el mundo actual. No voy a referirme, claro está, a todos los cambios ni a todos los signos, sino sólo a los más evidentes y que de modo más directo están transformando el concepto tradicional de la narrativa latinoamericana y, en consecuencia, sus formas de expresión. Trataré, en fin, de explicarme el tránsito de los valores que hicieron la grandeza de las obras del pasado, alejadas o ajenas a lo estrictamente literario, para llegar a saber por qué las exigencias del narrador actual se concentran en la creación de un mundo verbal que envuelve, vitaliza y define la obra en su totalidad.

Es un hecho la notoriedad que la novela latinoamericana actual ha alcanzado dentro y fuera del mundo hispánico y también es notorio que las obras de esta clase, en las últimas décadas, han roto convenciones y servidumbres aprovechando en cambio, todos los elementos capaces de traducir en palabras, la única realidad a la que aspira el novelista, a la realidad del lenguaje, única vía para trascender su propia realidad.

Además del carácter dialéctico que la narrativa tiene en sí misma y de su condición abierta como invitación a la controversia, a la discusión, al comentario o a la reflexión, la mayor parte de nuestros novelistas han publicado ensayos reveladores acerca del fenómeno de la nueva literatura. Sus consideraciones, al mismo tiempo que explican su actitud frente a su realidad, restituyen al escritor su condición de intérprete y agorero. Las reflexiones a que me refiero son certeros y agudos análisis del caos, la enajenación, la soledad que el hombre de hoy padece tanto en este lado de la tierra como en cualquier otro.

Mallea, Sábato, Borges, Cortázar, Fuentes, Vargas Llosa, entre otros, han dilucidado mejor que muchos críticos los problemas de la novela actual. Aclaran las falacias que suponían que la novela debía ser un entretenimiento trivial para llenar los ocios de una determinada clase social, y convienen en considerar a muchas de las llamadas representativas, como pertenecientes más a la geografía, a la historia, a la sociología, o a la psicología, que a la literatura propiamente dicha. Todos están de acuerdo en que en cuanto la novela dejó de servir a la realidad para servirse de ella; en el momento en que el novelista pretendió expresar su propia realidad antes que la de un grupo humano; cuando en lugar de la minuciosa fotografía de su medio recreó en la evocación la experiencia personal, y en cuanto se logró la fusión y coherencia entre el motivo y el elemento expresivo hechos unidad objetiva en la palabra, se ha pasado a otra etapa y se está en capacidad de entender la fecunda originalidad de la novela latinoamericana contemporánea.

Si la novela entre nosotros nace tardíamente a causa de prohibiciones y censuras, su primera venganza será la de atacar directamente las instituciones en que se sustenta un gobierno ineficaz y por tanto censurable. Es decir, su carácter de inconformidad es revolucionario, y aunque sus valores literarios desaparezcan en razón al intento subversivo que la genera, de manera muy clara muestra la fe que Fernández de Lizardi, su primer creador, tenía en la palabra. La suya es directa, popular, sin afeites; el tono de su escritura es igual al de su voz, la que usa para entenderse con los suyos en el campo que sea necesario: el periódico, el teatro, la novela... Como lo que interesa es que el mensaje llegue, la mejor vía es la del caudal expresivo que el pueblo enriquece en las encrucijadas en que lo sorprenden las carencias esenciales y lo salva su imaginación acústica. Es verdad que la mayor parte de estas obras son documentos políticos y sociales, antes que obras de creación. Sin embargo, no sólo recogen las vacilaciones e ineptitudes de regímenes políticos recién constituidos, ni el repetido espectáculo de la voracidad de los países fuertes sobre los débiles, ni la división

de las clases sociales, ni los estragos de la aplicación de las ideas avanzadas en sociedades parálíticas, sino que estas novelas farragosas, truculentas, desmedidas, son testimonio también de un lenguaje peculiar y auténtico, tanto del pueblo que ahí está retratado, como del creador que reconstruyó ese mundo con la intención de retenerlo, de fijarlo, de rehacerlo, de interpretarlo de acuerdo con la ilusoria intención de mejorarlo. No es necesario insistir en los fines que esta novela perseguía; si el género careció de grandeza, lo que el tiempo no ha logrado destruir es la imagen de arbitrariedad y confusión, de inseguridad y de inquietud, porque es ése el lenguaje en que hablan las novelas de la primera mitad del siglo XIX.

En la medida en que los escritores se cultivan, viajan, participan en la integración política y cultural de sus países de origen, la novela se convierte en medio activo de educación y consolidación nacional. Este carácter reformador y "romántico", esta lección de saludable energía espiritual sin duda necesaria, este equilibrio difícilmente conseguido, la alejan de la ficción verdadera y de su poder revelador. Es el tiempo del aprendizaje. El primer encuentro con las palabras rebeldes a la transparencia y al orden en un medio donde imperó la espontaneidad, el farrago y el desorden.

Lo que el realismo trajo a la novela americana fueron modelos que copiar y tesis que comprobar. El momento histórico requería experimentos científicos y comprobación de teorías. Las obras de este momento llevan en sí una protesta más o menos explícita; son una invitación a la rebeldía contra cualquier despotismo, contra la marginación de unos grupos sociales en beneficio de los que usufructúan el poder. Aunque los patrones sobre los que se elaboran las novelas americanas son muy evidentes, lo cierto es que también se hizo necesario volver los ojos a la realidad inmediata: al campo y a los pueblos pequeños; hacer una visita a las vecindades, a las cárceles; convivir con los mineros, con los peones de las haciendas y abrir todos los postigos en un nuevo intento de agotar el mundo circundante sin olvidar a ninguno de los grupos humanos que la integran.

Representan estas novelas otro documento, esta vez de carácter social. Su eficacia se mide por sus consecuencias: despertó la conciencia popular y conmovió al poder. La gran obra novelesca no aparece aún, pero las semillas están en el surco como lo harán patente las realizaciones posteriores. Por lo pronto, la preocupación social persistente en la mayor parte de la producción narrativa del siglo XIX hace suyas las teorías científicas e incluso pretende la experimentación en ese orden. Adquiere, por tanto terminología y procedimientos no usuales en los campos artísticos. El suyo es el lenguaje de la nostalgia, de la ruptura entre la apariencia progresista vagamente mecanizada y el gran fondo de sofocante represión que no podía mantener secreto su malestar por mucho tiempo.

Hasta el momento, principios del siglo XX, América como tema, como presencia, no se ha manifestado todavía. Sus conflictos y disputas internas y externas parecen un largo alegato en busca de abstracciones inalcanzables: libertad, justicia, civilización. En su voluntad de realización, esas mismas ideas tropiezan con la ciega grandeza de las tierras americanas; su primer obstáculo es físico. Arturo Cova, Demetrio Macías, Don Segundo Sombra, Santos Luzardo, encarnan aspiraciones aplastadas por fuerzas primitivas: la selva, la sabana, el páramo, afinan su repertorio de torturas contra el hombre que en lugar de aceptar su mecánica elemental pretende alterarla.

Como se ha repetido hasta el cansancio, el primer grupo de novelas realizadas bajo el signo de la naturaleza es el primero también considerado como representativo de Latinoamérica. Su sabor de realismo brutal domina cualquier otro elemento fuera de la acción.

Observadas a distancia, estas obras disminuyen un tanto sus efectos, su simbolismo y sus esquemas, pero quedarán siempre como el primer intento serio de originalidad temática obtenida no del exterior sino de América misma; es la proposición de un reto; el descubrimiento a un tiempo mismo de la diversidad y profundidad de la circunstancia externa del ser humano, determinado por la geografía y por la histo

ria. La novela recibe la invasión sin precedente de caballos salvajes, hormigas y pirañas; emanaciones letales, temperaturas insufribles, peligros misteriosos que aniquilan las fuerzas y convierten al ser humano en carcomido y miserable despojo.

Pero quizá el valor más auténtico de este descubrimiento sea el de la fuerza trágica de la naturaleza. Animales y hombres, árboles y ríos, montañas y llanos asumen una actitud fatalmente determinada donde sólo parece dominar la muerte, o la vida, que es lo mismo y lo contrario, en perpetua lucha. El signo será el de la violencia y el lenguaje el de la acción destructiva: el hombre contra la naturaleza; el hombre contra el hombre hasta la aniquilación.

Hay que hacer notar que los novelistas de la naturaleza han logrado integrarse a su historia, o sea han reducido la distancia entre la historia escrita y la historia vivida para hacerla experiencia colectiva en la que la América regional se reconoce de cuerpo entero. Su vocabulario torpe, soez, intencionado, profundo, pintoresco, se instala con todo derecho en la narrativa y despliega sus efectos de autenticidad rotunda. Nuevas palabras bautizan el ámbito infestado de los peligros que acosan al hombre. Nuevas palabras lo rescatan en sus escasas victorias. Y si su imagen aparece disminuida y esquemática, no así la atmósfera poderosa que le contagia su movimiento convulso y el registro completo de su voz primitiva.

Una larga tregua estéril con aislados y tímidos intentos que buscaron en modelos prestados asuntos y técnicas —la verdadera novela “refleja” de que habla Vargas Llosa—, hace pensar en la incapacidad definitiva del latinoamericano para el género novelesco, sobre todo si se piensa en los logros de la poesía modernista hacia los mismos años. No es sino alrededor de los cuarentas, cuando la generación que forman Borges —cuentista—, Onetti, Asturias, Yáñez, Carpentier, Guimarães Rosa, y más tarde Cortázar, Rulfo, Vargas Llosa, García Márquez, Fuentes, han venido a demostrar la validez universal de sus obras, la original visión que cada uno ha logrado sacar de su propia realidad.

Conviene averiguar si existen entre los autores recién nombrados algunas analogías aunque sepamos de antemano que su grandeza está en lo que los separa y diversifica. Sin embargo es evidente que hay un afán de penetrar y reconocer su mundo. Conocerlo y reconocerlo en amplitud e intensidad y desde múltiples perspectivas para destruirlo y rehacerlo aprovechando todos los recursos que sea capaz de utilizar no importa el orden, la disciplina, o el nivel, si éstos van a servir a su voluntad creadora. Niega todo aquello que pudiera coartar su libertad. Acepta, por tanto, que la división tradicional del tiempo en pasado, presente y futuro es, dentro de la ficción novelesca un concepto inoperante que entorpece y disminuye al hombre; para quien sólo tiene realidad su tiempo interior; que si sus sueños y fantasías enriquecen y torturan al ser humano y desde su conciencia lo desorientan o lo guían, no hay razón para diferencias tajantes entre el mundo visible y el otro que es quizá más intenso. Que la actividad política, la sexual, la religiosa son formas naturales de la vida de relación y que tratar de ignorarlas o sobrevalorarlas equivale a deformar la integridad del mundo real. Que la naturaleza humana es cambiante e imponderable y el expediente de la alegoría maniquea, tan explotado en la novela anterior, resulta ingenuo o inadmisibles. Que el panfleto, el documento social, el antropológico, el didáctico o el ético no tienen cabida en la novela cuya finalidad y medida no es otra que la literaria.

El sentido crítico que aparece en la novela entre los años 30 y 40, sigue vigente, pero su proceso está implícito; la imaginación creadora construye en libertad sobre conclusiones y supuestos, buscando esencialmente una coherencia artística.

El problema fundamental del escritor latinoamericano de hoy es el de crear el lenguaje que no ha tenido. Fuentes opina que la nueva novela se presenta "como una nueva fundación del lenguaje con los prolongamientos falsificados de nuestra falsa y feudal fundación de origen y su lenguaje igualmente falso y anacrónico". Pretende el escritor mexicano, con su acostumbrada impaciencia, que nuestra litera-

tura será "verdaderamente revolucionaria en cuanto le niega al orden establecido el léxico que éste quisiera, y le opone el lenguaje de la alarma, la renovación, el desorden y el humor. El lenguaje es suma de la ambigüedad y de la pluralidad de significados, de la constelación de alusiones: de la apertura".

En otras palabras, el reino de la novela actual es el del lenguaje y las increíbles exploraciones hechas hasta ahora en ese sentido, son las que le han dado todo su valor.

Presentar los ejemplos que ilustran esta aventura en apariencia tan libre y en el fondo tan rigurosa, llevaría una larga exposición. Pero para una muestra podrán bastar unos cuantos ejemplos de ciertas técnicas usadas por algunos de los escritores de hoy.

Cuando se habla del estilo de Yáñez en *Al filo del agua* se le aplica la calificación de "barroco". Con esto se quiere indicar que es recargado, abundante y de paso se insinúa que es excesivo. Lo que el escritor está buscando, y a mi ver logra, es crear un ambiente irrespirable y denso; transmitirlo al lector para que no sólo quede informado sino para que participe y sufra de la sensación de agobio, realmente. En otra parte del mismo libro se emplea el lenguaje mecánico, más eficaz que una descripción puntualizada del proceso de la locura del seminarista Luis Gonzaga. Las palabras latinas que se repiten machaconas en el texto, son las mismas que aparecen obsesionales en la cabeza del joven, y destruyen su razón enferma. La reciente novela de Cabrera Infante, *Tres tristes tigres* aprovecha como ninguna otra los efectos variados del lenguaje mecánico. A veces es ritmo pegajoso de "night club" barato; cadencia de bossa nova; frenesí de jazz. Es monótona propaganda comercial, ahogada y nasal brotando del aparato de televisión; es el periódico con su impersonal y baladí recuento de atracos y crímenes, con su escaparate uniforme de ofertas, con su repetido clisé cursilón de actividades políticas y sociales. Es, en fin, el espejo de la enajenación de la vida urbana de Cuba antes de la revolución.

Cortázar, en su cuento *Todos los fuegos el fuego* encuentra el camino más efectivo para integrar en una sola experiencia dos historias distantes en el tiempo. No hay sino una sola

sociedad decadente, una sola maldad, un solo y enorme sentimiento de hastío, un solo fuego.

Juan Rulfo creó en *Pedro Páramo* el mundo de los muertos atormentados por las pasiones de los vivos; éste no es sino un ámbito desolado donde los valores de la vida y de la muerte se han invertido. El hombre, solitario en esencia, sin interlocutor, se recuerda a sí mismo esperanzado alguna vez, como en un sueño imposible y borroso. Se recuerda atacando y defendiendo; siempre inseguro, siempre torpe; asombrado ante los daños que causó y ante los bienes que no hizo nunca. Ambiguo e inaprensible habitante de un tiempo sin meta, se transforma en piedra, como sus mitos y como sus fantasmas. Este mundo que Rulfo logra crear, áspero y poético, corresponde a una realidad hondamente vivida que gracias a un lenguaje concentrado y expresivo, trabajado con minucioso esmero, propone una imagen turbadora e inquietante del México rural.

MARÍA DEL CARMEN MILLÁN