

Las novelas hispanoamericanas vistas como un todo

La novela hispanoamericana del siglo xx
—una vista panorámica—

John J. Brushwood

Colección Tierra Firme, Fondo de
Cultura Económica, México, 1984

Hacia 1960 el editor español Carlos Barral vislumbró la posibilidad de una magnífica operación comercial, lanzando ediciones de novelistas latinoamericanos. A Barral le funcionó el negocio de tal manera, que la competencia, la masificación y las traducciones de un elenco de escritores estrellas produjeron el fenómeno publicitario y editorial conocido como el *boom* de la narrativa latinoamericana. Evidentemente, había ahí algo que vender, algo de una calidad artística que trascendía el mero exotismo. Desde entonces, como lo dice el profesor Brushwood, "much gente se encontró interesada en Hispanoamérica, como resultado de leer su literatura, y no al revés". La novela se convirtió en la expresión artística por excelencia de este continente.

El *boom*, sin embargo, no fue más que un fenómeno que centró la atención en una novelística que venía contruyéndose, muy coherentemente, desde antes y que convirtió en personajes de primera página de los periódicos a un grupo de escritores tan semejantes en su notoriedad pública (nada más parecido, en cierto momento, a un concilio de cardenales sin papa, ¡qué lejos los tiempos del papado de Rubén Darío, del reinado de Neruda!), que siempre obliga(ba) a los críticos y a los periodistas a hacer su lista en orden alfabético.

Lo que interesa resaltar aquí es que fueron pocos los nombres que alcanzaron ese grado de notoriedad por fuera de sus países. La gran mayoría de novelas que tienen alguna especial calidad literaria en América Latina, apenas son conocidas en el país de su respectivo autor; y este aislamiento, esta ignorancia recípro-

ca, induce a lectores y críticos a usar referencias literarias y datos de la realidad para enriquecer su lectura, que a la larga resultan tan locales y provincianos como la difusión misma de las novelas.

Todos hemos vivido el desconcierto que se siente al observar, desde un avión o desde una montaña, un paisaje conocido. El lugar que nos era habitual desde dentro, pierde todo aire familiar visto como si se mirara una maqueta; la primera persistente sensación es de desubique, pero luego todo se va reordenando, con la perspectiva y la distancia. Algo similar sucede con este panorama de la novela hispanoamericana escrito por Brushwood —excepto el último capítulo, que se debe al traductor, Raymond Williams—: aquí la visión del bosque es completa, panorámica, y el aspecto general del paisaje es, por cierto, diferente del que observan sus habitantes, entretenidos, desde dentro, en ver los árboles.

El método de Brushwood consiste en abordar la novela hispanoamericana como una totalidad, eludiendo e, incluso, omitiendo en la exposición, la ordenación del material por autores o por países, y atendiendo al desenvolvimiento cronológico del género, relacionando las novelas con la situación histórica de cada momento —para lo cual se vale de la *Historia de Latinoamérica* de Herring—, con los movimientos literarios y con las demás novelas que se producían en los otros países en el respectivo momento.



Olvidando las referencias exclusivamente nacionales, el lector se ve inmerso en una corriente más global y más totalizadora. La utopía política de unidad latinoamericana adquiere en el plano de la novelística una sorprendente realidad que no se debe a unas tesis preconcebidas, ni al sueño de un prócer, sino al paciente examen inductivo de 541 novelas producidas por escritores hispanoamericanos durante este siglo. Así, comparando, por ejemplo, la novela de un peruano con la de un colombiano, Brushwood halla similitudes en los temas, en los tratamientos, y encuentra hilos conductores que permiten seguir el asunto como una totalidad. A este respecto, oigamos la conclusión final del autor:

Con estas dos excepciones (la novela de la Revolución Mexicana y la novela del peronismo), la línea de desarrollo es bastante regular en Hispanoamérica en su totalidad. A principios del siglo, la novela se caracteriza por una combinación de hiperesteticismo con el realismo-naturalismo. Estas dos tendencias, aunque parezcan en oposición, funcionan juntas. La primera tiende a desaparecer y la segunda se vuelve más fuerte, desempeñando un papel particularmente útil en la expresión de rasgos únicos de Hispanoamérica, en oposición a Europa. Durante los años veintes y treintas el cultivo de la novela de vanguardia se adelanta algo [...]. Se destaca la literatura de su época por estas técnicas y por la creencia del autor en el derecho de inventar en vez de reflejar la realidad. Durante la década de los años treintas casi se supera el vanguardismo [...] en favor de la tradición realista que se vuelve hacia la protesta social. Es importante notar la persistencia de la postura vanguardista y particularmente que algunas novelas de protesta [...] también adoptan la actitud vanguardista ante la invención de la realidad y la innovación técnica. Durante el mismo período hay una evolución hacia

una novela de ansiedad basada en el asunto de la identidad personal. Este tipo de novela paulatinamente llega a ser dominante sobre la novela de protesta social y, al mismo tiempo, tiende a reafirmar el derecho del autor para inventar su propio mundo.

Es importante entender que no se trata del comienzo de un fenómeno donde terminó otro, sino de un proceso de cambios. Para fines de los años cuarentas, el papel del novelista como creador de un mundo ficticio es ampliamente claro. Los años cincuentas vieron un aumento general en la calidad de la novela —calidad basada en la conciencia del escritor de su papel como artista creador y en el refinamiento de técnicas narrativas que transforman la materia de anécdota en experiencia estética— [...]. El boom de los años sesentas no se relaciona con un cambio en la naturaleza de la novela hispanoamericana; marca un reconocimiento internacional de su cualidad. La novela continúa según las líneas manifestadas en los años cincuentas [...]. La innovación principal de los años sesentas se relaciona con la insatisfacción del hombre con las señas, los símbolos y las formas de la cultura que ha creado. Este ánimo ha producido la novela de la juventud disidente y aparentemente una anarquía en la creación de la ficción.

Esta conclusión general se completa con la observación de Raymond Williams, autor de la parte referente a los setenta, en el sentido de que esta década “no tuvo un efecto tan dramático como la de los sesentas. Lo que quizás sea sorprendente es la gran cantidad de novelas publicadas en este decenio: ninguna década en lo que va del siglo ha visto la publicación de tantas novelas”.

Dentro de la complicada trama, desplegada en ochenta años de este siglo, que se entreteje relacionando —por temas, trucos, tratamientos y tics— 541 novelas hispanoamericanas, se incrustan 69 novelas colom-

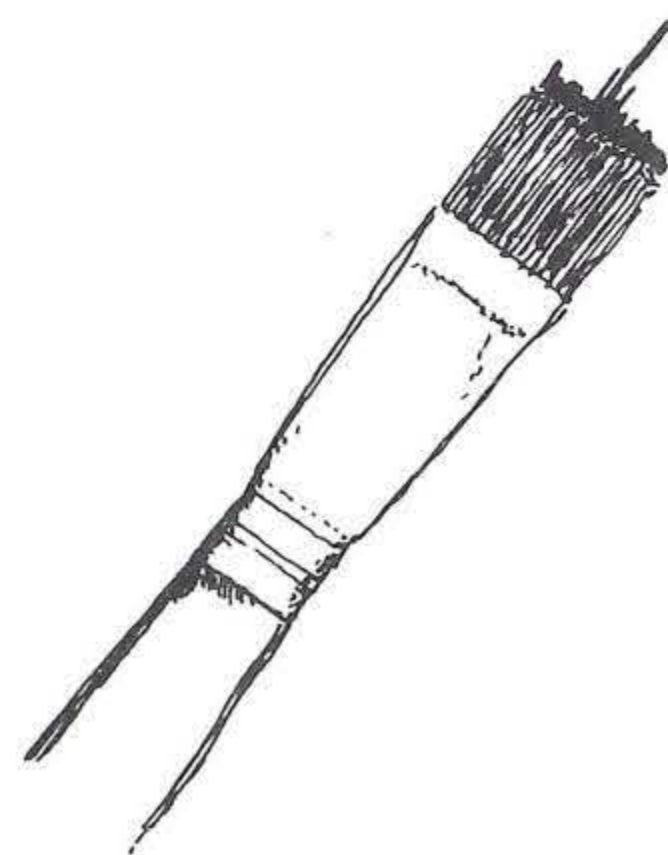
bianas, el 12,75% del total. Todas ellas aparecen en una muy útil lista final, elaborada en orden cronológico. Esta ordenación permite ver que 44 de las 69, casi las dos terceras partes, una abrumadora mayoría, fueron publicadas después de 1960. Esto se debe no tanto a que la calidad haya mejorado en la misma proporción, sino principalmente a dos hechos: primero, que el interés por García Márquez ha generado interés por Colombia y, segundo, que el autor de los últimos capítulos, Raymond Williams, es, precisamente, especialista en novela colombiana.

La ignorancia del panorama general —integrado por el respetable corpus de 541 novelas— sólo permite modestas observaciones del habitante del bosque, del que sólo ve árboles: con respecto a Colombia, habría que decir que la novela *Cada voz lleva su angustia* es de Jaime Ibáñez y no de Jorge Ibáñez, como se persiste en decir tres veces. Y que si es cierto, como decía Álvaro Cepeda Zamudio, que “todos venimos del viejo Fuenmayor”, por lo menos para efectos locales, no se debió olvidar al autor de *Cosme*. Por lo demás, con respecto a nuestras novelas, lo novedoso del libro de Brushwood consiste en las comparaciones que establece. Veamos algunas, que incrustan la novela colombiana dentro del conjunto de nuestro continente.

Refiriéndose a *La marquesa de Yolombó*, de Tomás Carrasquilla, Brushwood dice que “es dudoso que la novela difiera de manera fundamental en su técnica de las que fueron escritas durante los mismos años por Carlos Loveira, Manuel Gálvez y Joaquín Edwards Bello”. *Mancha de aceite*, de César Uribe Piedrahíta, se inscribe dentro de un conjunto de novelas de protesta producidas por el “descubrimiento del petróleo en Latinoamérica”. Años más tarde, “la angustia de la experiencia de la alienación es particularmente fuerte en dos novelas publicadas en 1948: *El túnel*, de Ernesto Sábato, y *Yugo de niebla*, de Clemente Airó”. El año de publicación es apenas la primera coincidencia que Brushwood encuentra entre *En Chimá nace un san-*

to, de Zapata Olivella y *Todas las sangres*, de José María Arguedas. Y años más tarde, los parentescos de *Que viva la música* de Andrés Bello se hallan con las obras de los mexicanos Gustavo Saiz y José Agustín. En todo caso, enteramente nuevas referencias, evidencia de que pertenecemos a una totalidad que ignoramos y que, si conociéramos, sería otra forma de conocernos a nosotros mismos.

DARÍO JARAMILLO AGUDELO



La lupa sobre cincuenta años de “la bella villa”

Cosas viejas de la Villa de la Candelaria
Lisandro Ochoa

Colección Autores Antioqueños, vol. 8.
Medellín, 1984

De todo el maíz —arrume folclórico—

Benigno A. Gutiérrez

Colección Autores Antioqueños, vol. 6.
Medellín, 1984

Los dos libros son de la nueva colección Autores Antioqueños, patrocinada por cuatro institutos descentralizados del departamento. En 1984 también se publicaron dentro de la colección: *Salomé* de Fernando González, *Ventarrón* de José Restrepo Jaramillo, *Sombrero de ahogado* de Jaime Jaramillo (inéditos ambos) y *Modernismo y poesía contemporánea* de René Uribe Ferrer (reimpresión). La edición estuvo a cargo de Miguel Escobar y un comité compuesto por representantes de las