

## LA NUEVA NOVELA HISPANOAMERICANA ANTE EUROPA

Escribe: MANUEL ZAPATA OLIVELLA

Hace exactamente medio siglo —1905— Unamuno se burlaba de los escritores hispanoamericanos a quienes consumía el antojo de descubrir a Europa a los europeos en vez de describir lo que tenían ante sus ojos. Desde entonces y desde mucho antes, los europeos están ansiosos por conocer lo que los escritores de América podrían contar sin mucho esfuerzo, de cuanto tienen ante sí. Se nos dirá que antes de 1905 ya habían aparecido “*María*”, “*Tabaré*” y otras obras de contenido americano. Sin embargo, bien sabido es que los personajes de ellas aunque fueran indígenas o mestizos, resultaban vistos por ojos españoles o lo que era peor, afrancesados. De aquí que el interés por conocer a América persistiera. Actualmente esta curiosidad se ha multiplicado porque a las preocupaciones puramente literarias se suman las sociopolíticas. Esto explica el creciente interés por la novela hispanoamericana en Europa. Las técnicas novelísticas contemporáneas pueden aportar un conocimiento de nuestra realidad hasta ahora desconocida por ellos. Entienden que la novela los aproxima a nuestros problemas más que un viaje, una información periodística o un ensayo. Quieren ya no ver al indígena sino sentirse indígena. La novela moderna hispanoamericana les permite ubicarse en el “yo” de los personajes. No están descaminados. Por vez primera Europa dispone de un buen número de novelas escritas por autores africanos, asiáticos e hispanoamericanos en las cuales se reflejan los conflictos íntimos del choque entre las culturas nativas y las opresoras, los antagonismos entre los grupos políticos nacionales y otros problemas regionales específicos.

Hay que tener presente que la exploración psicológica del personaje es derivada de la aplicación en la literatura de los descubrimientos psicoanalíticos. El escritor provisto de una escafandra logra sumergirse en las profundidades del pensamiento de sus personajes y sorprender la intimidad, su elaboración mental, los estados de vigilia y oníricos, las remembranzas inconscientes, la recuperación de las experiencias infantiles. Kafka, Prouts, Joyce, Faulkner, llevan con éxito el método psicoanalítico en la descripción de sus personajes. Directamente de Europa o a través de Norteamérica nos han llegado las técnicas de la novela moderna.

Pero estas técnicas al ser aprovechadas por los autores hispanoamericanos sufrieron cambios notorios. La naturaleza de los materiales americanos las mentes del indio, del negro y del español y su conjugación en

el mestizo determinó forzosamente la aparición de nuevos contenidos psicológicos, El psicoanálisis deductivo, la ideación inconsciente, el autoanálisis, el behaviorismo, no son aplicados con el mismo criterio del monólogo interior o de la lente cinematográfica que al mirar hacia el interior del cerebro o fuera de él, presume ignorarlo todo. Es la joven narrativa hispanoamericana —Rufo, Arreola, Amado, Carpentier, Asturias— el autor se sirve de estos procedimientos con un nuevo contenido: la ubicación psicológica del personaje en su medio social. Tiene el afán de explicarse su actitud. Y algo más, pretende movilizarlo, rebelarlo. Consciente del papel activo que juega el lector contemporáneo en la lectura, busca la forma de solidarizarlo con sus personajes o que se pronuncie contra ellos. Mientras el autor europeo aspira a la impersonalidad que reclamaba Flaubert, el americano al abandonar su posición de dios-creador, propia de las novelas del siglo XIX, se asoma en la mente del personaje. Muchas veces lo sustituye. Su intención no es la de ocultarse sino la de habitar. Desdeña fingir que los personajes le son extraños, que piensan contradictoriamente a su autor, que les animan razones inconscientes, absconditas, desconocidas. El hispanoamericano toma más conciencia de su obra artística y en consecuencia se enorgullece de firmarla, de revelar en sus trazos el puño de quien la crea.

Consideramos que este nuevo empleo de las técnicas novelísticas aplicadas a un propósito es lo que despierta el interés del lector europeo por las obras hispanoamericanas. La importancia política y económica de los países del Tercer Mundo, cuyas rebeliones repercuten en el mismo corazón de las metrópolis —Washington, París, Londres— no solo con noticias cablegráficas sino con terrorismo, acciones de masas y batallas campales, obliga al lector común europeo a buscar el punto de vista del hombre de las colonias, de las repúblicas subdesarrolladas. En estas circunstancias la novelística hispanoamericana con su realismo crítico, su psicologismo comprometido, constituye un documento mucho más social que literario. Las divagaciones impersonales a las que conduce la lectura de los autores europeos modernos es sustituida aquí por una indagación psicológica de personajes en rebeldía, en opresión, en estado de violencia innata.

El análisis crítico adquiere una nueva dimensión cuando trata de reflejar el pensamiento del indio mexicano, peruano o ecuatoriano. En la mente de este no afluyen especulaciones filosóficas sobre la libertad o la razón de ser. Lo inunda el problema vital de la subsistencia, del derrumbe de sus hábitos, de sus valores ancestrales frente al extraño que trata de borrarlo. El negro violentado de Africa, tres o dos siglos después todavía siente que los dioses que trajo en su mente aún no han encontrado sitio donde proliferar sus cultos. El español o sus descendientes, amo o esclavizado, apenas si comprende el sentido de su nueva posición vital. Sueña con un retorno hacia lo europeo por un atávico eco de la conquista. Mulato, indio o mestizo, este hombre está en perenne actitud de combate, de encontrarse a sí mismo.

El novelista hispanoamericano no puede impersonalizarse ni escabullirse con los soliloquios intrascendentes. Sus personajes tienen que reflejar su propia historia a riesgo de proseguir descubriendo mundos ajenos y extraños. De aquí surgen las dos tendencias que polarizan la novela his-

panoamericana. El neorrealismo social y el neoimpresionismo. La primera con Rufo, Icaza, Asturias, plantea el hecho social y su repercusión psicológica en el personaje. Los neoimpresionistas consiguen la trasplatación de la realidad con el juego maravilloso del artificio literario. Borges y Carpentier. Cabe dentro de estas dos tendencias directrices catalogar los aspectos telúricos, folclóricos, que no pueden clasificarse como géneros literarios, ya que son rumbos por donde se dirigen los instrumentos de exploración novelística.

#### EL TREMENDISMO HISPANOAMERICANO

Hemos escuchado críticas de escritores europeos a la novelística hispanoamericana acusándola de tremendista. No es de extrañar que entre nosotros se les sumen quienes están acostumbrados a paladear la literatura universal a través del gusto francés. Sustituyen el vocablo tremendismo por el de demagógico. En uno y otro caso están aludiendo al mismo fenómeno: la novela hispanoamericana refleja con crudeza y con particular fruición el problema social. Esto es apenas lógico porque nos encontramos en el momento crucial de nuestra formación histórica. La lucha mundial de los pueblos oprimidos reclamando sus nacionalismos nos sorprende cuando tomamos conciencia de nuestro mestizaje racial y cultural. Si el escritor hispanoamericano es fiel a su tradición romántica y realista francesa, de la cual se ha nutrido, es claro que ahonde en el problema social. Y lo hace con retorcismo romántico o con realismo dramático. En uno y otro caso siguen la trayectoria hispanoamericana, afrancesada si se quiere, pero llena de un contenido que nos pertenece. Si exigimos que se olviden del cataclismo social que los vapulea para que se regodeen en la problemática del autoanálisis literario, es pretender desubicarlo de sus personajes, de su medio y de sus propias aspiraciones. Hay otra crítica muy común que entre nosotros suele hacerse a García Márquez y a Cepeda Samudio. Se les condena por el aprovechamiento que hacen de la técnica faulkneriana para tratar argumentos colombianos. Se llega hasta decir que su relato infunde cierto carácter anglosajón a nuestros mestizos. No compartimos estas críticas. Creemos que el camino seguido por ellos, el mismo de Carpentier cuando imita a Proust, es el apropiado si se quiere evolucionar en la creación novelística. Lo malo sería, y esto es lo que reclaman los críticos europeos o europeizados, que cayeran en aquella posición de que nos hablaba Unamuno, dejar de describir lo que tienen ante los ojos para descubrirles a Europa a los europeos.

El indigenismo, el mulatismo, el agrarismo, el revolucionarismo y otras formas del tremendismo hispanoamericano no serán desterradas caprichosamente de la temática en nuestra novela. Se hará necesario que el indio, el mulato, el problema agrario y la revolución social anacrónicos en nuestro medio para que el escritor se sienta obligado a buscar otra problemática impersonal. Las técnicas modernas enriquecen la exploración psicológica de estos personajes. Habrá circunstancias en que la mente de un personaje mutilado de ambas piernas pueda reflejar como el ojo de una lente sin vida el drama cotidiano de su familia. Pero si este mismo personaje está habitado por el escritor que bucea hechos, que los comparte, que los sufre, es claro que llevará a la mente de ese lisiado, como en la pantalla cinematográfica, cuanto sucede a su alrededor o en la calle

para asumir una posición conflictiva frente al espectáculo. Hasta los behavioristas más impersonales —Cadwell—, aunque presupongan mantenerse desdoblados, incurren en cierta intromisión al dirigir su ojo mágico hacia los aspectos que le interesan del cuadro social que describen. En esto, incluso, los hispanoamericanos no hacen otra cosa que ser consecuentes con la técnica de novelar. Lo original, lo que realmente despierta creciente interés, curiosidad o simpatía de parte de los europeos hacia la novelística hispanoamericana, es la postura del autor que se confunde con sus personajes para narrar una situación social. Que esto no sea arte para ciertos críticos puristas en Europa o América es algo que puede dejarse a consideración de los escépticos en tanto se vendan y aumenten las traducciones de las novelas hispanoamericanas a los principales idiomas contemporáneos.

Como consecuencia de esta ubicación del autor-personaje, en México surgió la novelística en la revolución. Sus primitivos narradores marchaban en los batallones armados como simples soldados o como edecanes de los caudillos. Sus obras son un documento personal en el que se describen los horrores de la lucha y trascienden las ideas de los cabecillas. Después en Europa aparecerán Barbusse, Remarque y otros, pero en sus cruentos relatos de guerra no son amotejados por los críticos de tremendistas como se acusa a los hispanoamericanos. Hemingway llega a descollar con su famoso relato “Por quién doblan las campanas”, inspirado en la sangre española. Y posteriormente Kafka, Sartre, Malaparte, casi convierten sus novelas en crónicas de la Segunda Guerra Mundial o reflejan la mutilación psicológica que aquella produjo en sus personajes. Estos relatos, pasada la guerra, han cedido hoy su lugar a las obras de especulación filosófica, al psicologismo intrascendente.

En América el tema de la inquietud social, de la revolución, lejos de aminorarse se acrecienta. La revolución cubana tiene sus propios novelistas —José Salas Puig, Dora Alonso— cuyas obras despiertan el interés no solo de Europa sino de los mismos americanos. La violencia en Colombia reclamó la atención de los novelistas Caballero Calderón, Manuel Mejía Vallejo, García Márquez, Arturo Echeverry Mejía y otros. En tanto que la crítica colombiana insiste en alejar a los jóvenes escritores de ese tema, al que apodan de político, los europeos esperan con ansiedad obras que les permitan adentrarse en un relato íntimo que les ayude a esclarecer la realidad de las dramáticas informaciones periodísticas que llegan de nuestro país.

La novelística tremendista hispanoamericana también tiene su repercusión en la española. Allá ha recibido el nombre de *chabolismo* la temática del lumpen proletario hacinado en las barracas que rodean las grandes ciudades. Estampas dolorosas de esas vidas que se aferran en sobrevivir al hambre y a la miseria en cuevas subterráneas como si en vida se refugiaron en sus futuras tumbas. El *chabolismo*, igual que en muchas novelas hispanoamericanas —Icaza, Amado, Revueltas— es una denuncia de la indignidad humana al lado de los palacios de los potentados donde acesan de hastío los pequinés y fox-terrier abrigados con ropas de lana, nutridos con pastillas de vitaminas y ávidos espectadores de los aparatos de radiotelevisión. De esos palacetes han surgido las críticas al tremendismo tanto en Italia y España como entre nosotros.

El autor hispanoamericano está limitado por el público al que dirige su novela. La primera gran barrera es el analfabetismo. Su libro, que debiera tener un potencial de doscientos millones de lectores, queda notoriamente restringido. Al analfabetismo se suman el encarecimiento del libro, su restringida distribución y la competencia del cinematógrafo. Sin embargo, tal vez ninguna de estas trabas influya en el proceso de la creación. Hay otras, y son estas las que deseamos examinar brevemente.

El lector europeo está más familiarizado con los estilos novelísticos contemporáneos que el hispanoamericano. Se adquiere un hábito, un interés peculiar por los géneros literarios como por ciertos estilos de películas. Nuestras novelas, aunque tengan para los europeos una temática novedosa, desconocida, debe reunir un mínimo de técnica para despertar su interés. Además del método psicológico de que hemos hablado, se precisa cierta agilidad en el idioma. El inglés, el francés, y suponemos que otros idiomas europeos, se han liberado de la coyunda gramatical en el proceso literario. Sabemos que en Francia el Romanticismo sirvió no solo para liberar el espíritu de las formas del Renacimiento que resultaban ya anacrónicas, sino que aseguró una libertad de expresión muy lejos de ser imitada en España y mucho menos en hispanoamérica. Nuestro Renacimiento solo alcanzó la explosión retórica manteniéndose sujeto a la gramática.

En la época en que Europa se liberaba de las ataduras sintáxicas, nosotros librábamos la batalla por la norma de los clásicos del Siglo de Oro. Había justificadas razones para que el gramaticismo se tratara de imponer como un rasero entre nosotros. El castellano en América sufría las peripecias de un pueblo conquistador que hacía esfuerzos por emparentarse con idiomas extraños. Cada español, sin el rigor de la academia, aceptaba los vocablos que le imponían las circunstancias. Si lo hubiese sido un simple mecanismo de aceptación de nuevas palabras el peligro habría sido mínimo. Se concitaban contra el castellano licencias idiomáticas en la estructura misma de la lengua que de no frenarse habríamos tomado el camino de los dialectos. El gramaticismo fue una norma necesaria de defensa. Las preocupaciones literarias europeas del Romanticismo nos afectaban más en la forma que en esencia. Ahora las circunstancias son totalmente diferentes. Asegurada la unidad idiomática, nuestros escritores, particularmente los novelistas, tienen que atender más a la expresión, a las ideas, al concepto, que a la gramática. No queremos significar que la estética se permita ignorarla. El problema es muy otro. Necesitamos de la libertad conceptual para disfrutar del arsenal psicológico contemporáneo. Reducir las nociones de tiempo y espacio que nos dan cotidianamente el cinematógrafo y los viajes espaciales a los preceptos lingüísticos del siglo XVIII, al concepto formal de la oración, es renunciar a utilizar el psicoanálisis, la reflexología y otros métodos de conocimientos.

El lector en general y mayormente el europeo, ha ido compenetrándose con estos medios de comunicación. Hasta un niño comprende al ver una película de ciertas licencias en el lenguaje narrativo de las imágenes. El tránsito brusco de una escena a otra aunque las separen días, años o siglos. El espacio se encoge o agranda en su mente para desplazarse de

un sitio a otro, de una ciudad al campo, de un avión a un submarino, de un continente a otro continente. El idioma escrito tiene que adaptarse a estas nuevas dimensiones del entendimiento. Captar las velocidades cósmicas, penetrar en la síntesis psicológica, en la intimidad del conocimiento empírico.

En esta tarea estamos rezagados con relación al lector europeo. Nuestro lenguaje literario aun siente el freno gramatical y no se agiliza para explorar recursos ideativos. Si comprendemos esta necesidad literaria, vemos también la obligación nuestra de escribir primero y ante todo para los hispanoamericanos. Si hiciéramos abstracción de las limitaciones citadas anteriormente y perdiéramos el contacto con los millones de hispanoamericanos a quienes incapacitan sus condiciones materiales para gozar o participar de los adelantos científicos, pronto ocuparíamos un puesto de extraños en nuestros propios países, en nuestra propia literatura. En oposición, tampoco sería correcto en la medida en que el universo se reduce y nos convertimos en vecinos de otros continentes, cuando sentimos sus influjos, que nos resignáramos a marchar a paso trotón, a riesgo de ser ignorados por todos. He aquí una encrucijada en la que nos encontramos todos los escritores de aquellos países históricamente rezagados en el dominio de la técnica, de la civilización y en bienestar social contemporáneos.

La conciencia de este problema literario revela que ya está planteado y lo que es más importante, se halla en vías de resolución. La novela hispanoamericana es traducida a muchos idiomas europeos. Los lectores le dedican su interés. Hecho por demás demostrativo de que los novelistas hispanoamericanos han alcanzado un dominio en los instrumentos de elaboración literaria y en el manejo de sus materiales. Lo satisfactorio es que estos autores consiguen ser igualmente leídos en Hispanoamérica. No obstante, persiste la limitación del tiraje de sus obras en nuestros países. El interés que despiertan sus novelas queda restringido a un círculo muy estrecho de la población. No hablaremos en relación a la gran masa de alfabetizados, sino a la muy reducida de los universitarios, profesionales y bachilleres.

Esta ecuación autor-lector, tiene pocas probabilidades de acrecentarse entre nosotros mientras las condiciones sociales determinen un atraso en el desarrollo cultural. De aquí que la ubicación de nuestras novelistas en la temática comprometida tenga para ellos un valor mucho más profesional que estético. La masa analfabeta es un lastre para su labor creadora. El incremento de la cultura en general es una liberación de sus formas expresivas. Esto explica por qué muchos artistas hispanoamericanos deciden erradicarse de su país de su medio social, en busca de un público más ilustrado. Esta actitud conlleva sus riesgos. La obra del artista es el artista mismo. Surge entonces el problema que quien fue incapaz de realizarse en su propio medio lo será menos en el extraño. Las excepciones que podrían citarse, analizadas concretamente, darían razones para explicar lo que tomado en forma superficial parecería un milagro de genialidad.