

# LA NARRATIVA HISPANOAMERICANA DEL SIGLO XX: APUNTES PARA UNA PERIODIZACIÓN

Eduardo Huarag Álvarez

## *TENDENCIAS Y PERIODOS*

La narrativa hispanoamericana, es una de las manifestaciones culturales de mayor relevancia en el siglo XX. Las obras de los escritores, especialmente en el periodo del 60 al 80, merecieron el reconocimiento unánime de la crítica en razón de su aporte creativo y su innovación artística. Aparte del respaldo de la crítica hay que mencionar que las obras de este periodo fueron también un éxito editorial, razón por la que recibieron la denominación del “boom” de la literatura hispanoamericana. Sin embargo, sería erróneo creer que el éxito de la narrativa hispanoamericana radica sólo en un bien estructurado sistema de difusión y mercadeo.

El éxito de esta narrativa es el resultado de un largo periodo de asimilación e innovación, de exploración temática y de utilización de estrategias narrativas. No se puede decir que se parte de la nada y que la innovación es una ruptura total. La narrativa de los años 20 al 40 fue un periodo de consolidación de los modos tradicionales de la narratividad. Luego vino un proceso de asimilación de nuevas técnicas y recursos narrativos, fundamentalmente de autores como Joyce, Faulkner, Hemingway, Proust, y aún del mismo Dostoiewski. La innovación primordial se produce coincidiendo con el paso de la tendencia realista, testimonial, a la novela entendida como objeto artístico autónomo que depende no tanto de la realidad y la función mimética cuanto de la naturaleza de la ficcionalidad, la disposición de sus elementos significantes y los universos narrativos que estructuran.

Desde 1900 hasta 1940, la crítica coincide en señalar que predomina, en la narrativa hispanoamericana, la denominada novela de observación. Esta tendencia en la que es evidente el realismo existe un marcado compromiso social. El escritor de estas décadas asume que su función es testimoniar los acontecimientos de su realidad social. Este gran ciclo de la narrativa incluye las novelas del ciclo de la revolución mexicana, las narraciones acerca de la lucha por la tierra, la marginación a los indígenas y las condiciones de miseria en la que viven. Tal vez conviene

tener presente que la revolución mexicana se prolonga hasta 1940, aproximadamente; que la revolución rusa se realiza en 1917, que las ideas socialistas han arraigado mucho en los países europeos, que América latina se desenvuelve con una economía que es semi-feudal y que de algún modo estos hechos condicionan el funcionamiento de las instituciones y los grupos sociales. Hay que señalar, asimismo, que si bien se establece como periodo de 1900 hasta 1940, en realidad ello constituye una referencia del periodo de predominio y hegemonía, porque con algunas variantes, la tendencia de ese realismo agrario o realismo indigenista se continuó desarrollando hasta los años 70.

Paralelamente al realismo social, agrario, en América Latina se fue desarrollando una vertiente literaria distinta. En esta concepción, la creación novelística no se asumió como una proyección que depende de la realidad. Los hechos o acontecimientos de la realidad no cumplen un rol condicionante. La obra es entendida como una experiencia, una modalidad de expresión humana cuyo propósito fundamental es constituirse en obra de arte. Cortázar, rechazando el naturalismo, dice:

*“...un novelista es un intelectual creador, es decir, un hombre cuya obra es el fruto de una larga, obstinada confrontación con el lenguaje que es su realidad profunda, la realidad verbal que su don narrador utilizará para aprender la realidad total en todos sus múltiples contextos”* (En Shaw: 1981: 15).

Cuando se habla de narrativa hispanoamericana se debe tener en cuenta que el objeto de estudio no es homogéneo ni rígido, sino un proceso en el que las tendencias existen paralelamente o se superponen. No se produce el eclipsamiento de una para la aparición de la siguiente. De hecho, la narrativa del realismo social siguió difundiéndose aún después del 60, modificando un tanto su temática y siendo menos esquemática y radical por cuanto los hechos económicos sociales fueron cambiando la realidad de Latinoamérica. Con el paso de la economía semifeudal y agraria a la economía industrializada, financiera, el eje de las acciones más importantes se trasladó a las metrópolis. Ese era el nuevo escenario.

A pesar de que las narraciones de las primeras décadas del siglo pasado fueron tradicionales y estuvieron condicionadas por un realismo casi naturalista, no puede dejar de reconocerse que la producción de la novelística de ese periodo significó un periodo de madurez y de impulso creativo. Puede decirse que es un periodo de consolidación del género novelístico en un medio en el que prevalecían las narraciones costumbristas o novelas con poco dominio en el arte de narrar. Para la

novela realista de este periodo los personajes y el planteamiento argumental se articulan a partir de un conflicto social, una realidad marcada por la miseria económica y la postración. El escritor parece entender que su objetivo es develar una situación dramática, un mundo sórdido e injusto. Existe, es verdad, un cierto grado de valor de representación, de simbolización que se traduce en la configuración de personajes de un estamento o sector social. Hasta allí se llega.

A este periodo pertenecen obras como *Los de abajo* de Mariano Azuela (1915, aunque difundido en 1919); *La vorágine* de Eustacio Rivera (1924); *Don Segundo Sombra* de Guirlades (1926); *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos (1929). Un poco más rezagados, pero más convencidos que la literatura debía ser una modalidad de denuncia, se encuentran *Agua* de José María Arguedas (1935); *Huasipungo*, de Jorge Icaza; *La serpiente de oro* (1935) y *El mundo es ancho y ajeno*, de Ciro Alegría (1941). A estos autores se añadirán los epígonos que poco harán variar el sentido de esta tendencia y su concepto de novelar.

Como el afán primordial de esta tendencia es poner en evidencia los conflictos sociales, se preocupan poco por la exploración de técnicas narrativas. Optan por la perspectiva del narrador tradicional, omnisciente. Se preocupan porque sus personajes transmitan las particularidades de su lenguaje oral, dialectal. Esto sucede con el realismo mexicano y también con el indigenismo andino que recurre al castellano dialectal que utilizan sus personajes.

El gran mérito de la novela realista es haber adquirido y asimilado las técnicas básicas del novelar. Se observa, en la mayor parte de las obras de este periodo, que existe un manejo de la narratividad, de la formulación de la intriga, el desarrollo del conflicto principal, los conflictos secundarios, la caracterización de los personajes (aunque muchas veces esquematizados) y la destreza para conducir los hechos hacia el desenlace. Demás está decir que por mucho tiempo, los autores de este ciclo narrativo serán considerados como los clásicos que representan a la narrativa latinoamericana.

Paralelamente, en la región del río de La Plata, desde las primeras publicaciones de Borges (1935) se dio impulso a la narrativa con predominio del argumento fantástico, la conjetura o la elucubración intelectual. No es una narrativa de observación sino una propuesta ficcional fantástica, un producto artístico cuya validez descansa en los elementos de su narrativa verbal y las inquietudes universales de la condición humana. Esta tendencia se aparta del contexto social e histórico y es posible que plantee un cuestionamiento de la existencia de la misma realidad objetiva. Para esta narrativa imaginista, es más importante el mundo individual, existencial, el

universo psíquico en toda su complejidad, y plantear las meditaciones filosóficas acerca del conocimiento, el tiempo y el espacio infinito, la noción del laberinto como complejidad simbólica, etc.

La figura más representativa de este periodo es, sin duda, Jorge Luis Borges. Es en la década del 40 que Borges publica sus libros de cuentos más exitosos: *Historia universal de la infamia* (1935); *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941); *Ficciones* (1944), *El Aleph* (1949); *La muerte y la brújula* (1951). Con la misma intención de relato fantástico y simbolismo metafísico, Adolfo Bioy Casares escribe *La invención de Morel* (1940); *Plan de evasión* (1945); *La trama celeste* (1948). Juan Carlos Onetti publica en 1941 *Tierra de nadie*, y en 1943, *Para esta noche*. *El túnel* de Ernesto Sábato es de 1948; y *Bestiario* de Julio Cortázar sale en 1951.

La narrativa de este periodo, en el que destacan indudablemente Borges, y más tarde Cortázar, Sábato y Onetti, fue el influjo decisivo para pensar en la narrativa de un modo distinto, como una expresión autónoma que se debe constituir en un producto fundamentalmente artístico. Significó una ruptura decisiva, como lo advierte Rodríguez Monegal, al señalar que

“...la narrativa hispanoamericana pasa del realismo telúrico de los Rivera, Gallegos, Güiraldes y demás, y de la crónica realista de los Azuela, Guzmán, Ciro Alegría et alia, a formas narrativas mucho más complejas, vinculadas con el vanguardismo de los años treinta, y a una visión en que las distintas dimensiones de la realidad, incluidas las sobrenaturales y las oníricas, aparecen armoniosamente integradas.” (E. Rodríguez Monegal: 1972: 76).

Aunque la década del 60 va a ser considerada como el periodo de la consagración de la narrativa hispanoamericana, no podemos olvidar que obras muy importantes se publicarán en la década del 50. Carpentier publica en 1949 *El reino de este mundo*, dando fundamentación a lo que se va a denominar lo real maravilloso. El mismo autor publicará también *Viaje a la semilla* y en 1953 *Los pasos perdidos*. En esta misma tendencia innovadora encontramos a Juan Rulfo que publica *El llano en llamas* (1953) y la extraordinaria novela *Pedro Páramo* en 1955. Obras dentro del contexto agrario, pero escritas con una concepción narrativa que se aparta del realismo y se inscribe más bien dentro del realismo maravilloso. Tampoco olvidemos que García Márquez publica *La hojarasca* (1955); *El coronel no tiene quien le escriba* (1957); *La mala hora* en 1962 y en ese mismo año *Los funerales de la mamá grande*. Con un extraordinario dominio para fabular y mitificar, García Márquez nos introduce en los hechos extraordinarios que caracterizan la narrativa del realismo maravilloso.

La década del 60 se presenta como el momento cumbre de la narrativa hispanoamericana. Para Rodríguez Monegal, la década del 50 debe ser considerada como un periodo fermental, siendo el 60 el momento en el que “...se advierte la aparición masiva de los grandes novelistas” (E. Rodríguez Monegal: 1972: 78). La obra que ha sido designada como el hito importante en la narrativa, porque sintetiza la innovación, el imaginismo, el trabajo artístico a la vez que la conciencia mítica del hombre latinoamericano, es sin duda *Cien años de soledad* (1966). Esta novela, con justa razón, pasó a ser el clásico contemporáneo porque encierra un universo novelístico amplio, complejo, con múltiples elementos metafóricos a la vez que desbordantes en alegoría y hechos fantásticos.

*Cien años de soledad*, es el paradigma indiscutible de la renovación y el aporte creativo pero no es un producto aislado. En esa misma década se publicaría *La muerte de Artemio Cruz* (1962), de Carlos Fuentes, esa extraordinaria perspectiva crítica de la revolución mexicana. La novela se articula sobre la base de pronominales (varias voces, varios ángulos y perspectivas) y construye una obra artísticamente ensamblada. Aunque el tema de la obra tiene más cercanía con el realismo y todo el ciclo de la producción literaria de la revolución mexicana, nadie podría afirmar que es una novela más de ese realismo social que exploraron los mexicanos desde 1920. La novela se organiza en función de una trama de indudable connotación social y política, pero es un hecho también que ha sido estructurada como un producto artístico innovador en estrategias narrativas. Para interpretar la novela se debe tener en cuenta el concepto de metáfora y alegoría. Artemio Cruz representa, por encima de emblemas, mitos y categorías ideológicas, una realidad humana con todas sus virtudes y miserias.

El paso de la novela realista, de la novela de observación a la novela alegórica fue todo un proceso en el que aún se podría encontrar temas propios del realismo pero con una perspectiva de narrador totalmente diferente, innovadora. Esto sucedió no sólo con *La muerte de Artemio Cruz*, sino también con las narraciones de Juan Rulfo. Leyendo sus cuentos o la novela *Pedro Páramo*, no se puede decir que sean exponentes del realismo indigenista, o que sean parte del realismo social, agrario. El tema tiene que ver con las relaciones que se establecen en los pueblos con una estructura feudal. A su vez, el tema de la búsqueda del padre tampoco es nuevo. Sin embargo, la organización del relato, el manejo de la temporalidad, la organización de secuencias narrativas, la perspectiva del narrador objetivo y subjetivo y la alternancia de secuencias en la trama novelística hacen ver que la obra es toda una innovación y que se distancia definitivamente de la narrativa realista tradicional.

Un caso interesante es el de Mario Vargas Llosa, que alcanzó tempranamente la consagración con *La ciudad y los perros* (1963), novela que se inscribe dentro de lo que podríamos llamar el realismo urbano. Escritor infatigable, tres años después estaría publicando *La casa verde* (1966), novela con pretensiones simbólicas en la que el ensamble de cinco secuencias paralelas y el dominio de la técnica narrativa es evidente. Es que la década del 60 significó a la vez que la exploración de temas, la innovación creadora en el plano de la expresión. No es una obra fantástica ni existe una trama notoriamente imaginista, a la manera de Borges. Al contrario, los sucesos aparecen ligados a las caracterizaciones realistas, con la diferencia que esta vez los personajes y la trama argumental puede tener implicancias alegóricas. Vargas Llosa se aparta de la narrativa tradicional y prefiere la simultaneidad narrativa y el adecuado manejo del suspenso.

En este periodo del 60 un escritor que deslumbra desde el comienzo por su narrativa fantástica y metafórica es Julio Cortázar. Primero con *La casa tomada*, cuyos relatos fantásticos y alegóricos han recibido muchas posibles interpretaciones; y luego con *El perseguidor*, Cortázar confirmó su extraordinario dominio en el género narrativo y que sus planteamientos acerca de la narratividad estaban lejos del realismo o la narrativa de observación. Para Cortázar la obra es un producto artístico, autónomo, y los hechos de la realidad son misteriosos, ambiguos. Muchas veces, esta realidad es inexplicable, avanza silenciosamente, confunde, golpea, remece el interior de la persona y desemboca en alguna alteración de la realidad objetiva.

En 1960, Cortázar alcanza la consagración definitiva con *Rayuela*. Es ésta una novela experimental en la que Cortázar ensaya una ruptura lógica en la narratividad. Cortázar violenta los planteamientos y las convenciones de la narración tradicional y proyecta en su propuesta innovadora, la incoherencia y discontinuidad de la vida misma. La novela ha sido estructurada de tal manera que existan varios caminos para proceder a la lectura. No se somete a la lectura secuencial de los capítulos. Aparte de ello, la novela es la transmisión de una atmósfera y de preocupaciones filosóficas y existenciales en las grandes urbes. Siendo atmósfera y carga emocional fragmentada, el lector se ve en la necesidad de tener una participación más activa para articular secuencias y tal vez encontrarse a sí mismo.

Esta inquietud por trasladar sus interrogantes metafísicas y existenciales a la arquitectura verbal, narrativa, alcanzará su punto máximo en *Ultimo Round* en la que pretende no sólo la ruptura con la narración de sucesos continuos y el desarrollo de una trama, sino que se arriesga a formular una ruptura del género mismo. Su obra, a manera de Revista, combina poesía, narración convencional,

narración surrealista, narraciones en el estilo de relato inconcluso que necesita el imaginario del lector, ensayos, relatos a través de íconos, relatos que interactúan con íconos, lemas de la revolución de mayo con carga significativa, etc.

Sería erróneo afirmar que sólo en la década del 60 se produjo la irrupción de obras narrativas innovadoras. La literatura está más allá de los encasillamientos. Es más, los escritores más representativos del denominado *boom* de la literatura continuaron su quehacer literario de manera intensa. García Márquez, después del gran ciclo de novelas que giran en torno a Macondo, ciudad y población mítica, seguirá publicando obras extraordinarias como *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada* (1972), y hacia 1975 *El otoño del patriarca*. Su éxito siguió con *Crónica de una muerte anunciada* y un poco después, *El general en su laberinto*.

Hacia fines del 60, más exactamente en 1969, Cortázar esta publicando *Último round*, que mencionamos hace un momento, y un poco después el *Libro de Manuel* (1973). Carlos Fuentes, que había publicado en 1967 *Cambio de piel*, publicará en 1975 *Terra nostra*. En ambos casos, ha cambiado la inquietud por el tema social y político (que se hizo evidente en *La muerte de Artemio Cruz*), por argumentos más intelectuales. *Terra nostra* representa ese afán por reescribir la historia latinoamericana, revisando la herencia cultural -hispana y nativa- a la vez que las manifestaciones de la condición humana. Como se sabe, el argumento gira en torno al gobierno de Felipe II quien ha hecho construir un mausoleo desde donde gobierna en nombre de la pureza de la fe, el horror a las sensaciones corporales y la censura al pensamiento. Lo que dinamiza el relato es ese enfrentamiento entre quienes preservan la fe, el linaje, la tradición española; y por otro, todas las rebeliones populares, las herejías y todas las manifestaciones de libertad.

Cerca de los escritores ya consagrados, en la década del 70 aparecen también nuevos nombres con obras que la crítica reconoce como innovadoras y de fecunda creatividad. Entre éstos se puede mencionar a Roa Bastos, que en 1960 había publicado *Hijo de hombre* y que alcanza el reconocimiento de la crítica con *Yo, el Supremo* (1974). Esta es una novela que corresponde a las novelas acerca de la dictadura en Latinoamérica y que escoge la modalidad del testimonio del dictador, el doctor Francia, acerca de su gobierno. Con esta especie de memoria del dictador, Roa quiso revelar, de alguna forma, la historia de su país, con décadas de gobierno del dictador Strossner. Para el lector, la novela presenta cierta dificultad porque se entrecruzan voces narrativas, añadidos, voces del más allá, etc. A la variación de voces narrativas se suma la ruptura frecuente de la temporalidad y las variaciones de espacio.

Otro de los importantes escritores, a caballo entre el 60 y el 70, cuyo nombre adquiere espacio propio en el universo narrativo hispanoamericano es el de José Donoso. Primero publicaría *Coronación* (1956) en la que se narra la desintegración de una familia y la de un individuo. La trama tiene connotaciones simbólicas porque quiere mostrar la desintegración de la sociedad burguesa chilena. La locura, el erotismo y las escenas grotescas caracterizan a ese primer Donoso. En ese afán de mostrar la decadencia y la atmósfera del ocaso su estilo se acerca al modelo de literatura de la Generación del 98. En *Este domingo* (1966), en cambio, se observa que aunque los temas pueden ser los mismos, se arriesga hacia una ruptura de la temporalidad. *El obsceno pájaro de la noche* (1970) que sale publicado cuatro años después es una parodia a la creencia de los cristianos, matizada por una redención que se pierde en la fantasía de las viejas. Es esta una novela compleja en la que se entrecruzan diferentes perspectivas de narración y donde los personajes sufren los efectos del caos. Para Borinski, en la novela "...la unión sexual es atracción entre máscaras". Y más adelante añade que "*El elemento más perturbador de "El obsceno pájaro de la noche" es la manera en que los personajes se reducen a "Máscaras interrelacionadas en un juego de superficies"*" (A. Borinski: 1973: 281-294). Novela fragmentada, como *Rayuela*, y que Donoso declara haberla tenido bloqueada dentro de él hasta que el caos encontró la manera de expresarse.

Guillermo Cabrera Infante será otro de los escritores importantes que encuentra el reconocimiento de la crítica con *Tres tristes tigres* (1970), obra en la que como él mismo declara, convierte el lenguaje oral en lenguaje literario. Cabrera Infante logra "...llevar este lenguaje horizontal, absolutamente hablado, a un plano artístico, a un plano literario" (E. Rodríguez Monegal: 1968: 48). Una forma de escapar a la realidad es mofarse de ella. Cabrera Infante adopta un tono de humor en el que la misma existencia humana es parte de la broma. Cabrera Infante se sumerge y expresa la vida de los hechos coloquiales, los sentimientos a través de la coloquialidad. Por eso, Julio Ortega dice que:

*"Sus ritmos más internos y externos radican en el movimiento vertiginoso de la conversación, esa verbalización total que crea un lenguaje poroso, vivo, de gruesa cutícula; por eso, tras todo este juego cultista y popular, elaborado y espontáneo, aflora una vitalidad nerviosa, la sensación física del mundo recorrido por la palabra"* (Ortega: 1969: 172).

Estamos, pues, ante una obra que manteniendo la vida misma de la coloquialidad, sus ritmos y avances, sus circunstancias más emotivas y su humor, es consciente

de que está elaborando un producto eminentemente artístico y que este arte depende del ordenamiento de la palabra.

No podemos dejar de mencionar a Alfredo Bryce Echenique, cuya primera novela *Un mundo para Julius* aparece en 1970. La novela contrasta frecuentemente la vida de las familias ricas con la vida de los sirvientes de la casa. Mientras los ricos se divierten en lugares exclusivos y disfrutan los ambientes, la comida y los viajes; el niño Julius muestra su aislamiento y desolación. La realidad, la atmósfera discurre y apenas si lo toma en cuenta. Esa especie de narrador subjetivo en el que se convierte el niño, la develación del gusto de las familias ricas y el dominio de la oralidad de dichos grupos sociales destacan en la narrativa de Bryce. El manejo del aspecto emocional, la desolación y el vacío contundente, inevitable, son parte de su estilo, como lo será también ese tono de humor. Su estilo y su destreza como narrador se reafirmará con la publicación de otras novelas como: *La vida exagerada de Martín Romaña* (1981), *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz* (1985), *No me esperen en abril* (1995).

Como se puede observar, hacia fines del siglo, en las décadas del 80 y el 90, los escritores que llegaron tardíamente al *boom* de la narrativa hispanoamericana, como es el caso de Bryce, se consolidaron con novelas que reafirmaron su habilidad y fecunda creatividad. Nuevos rasgos, como el humor o el uso de la oralidad como eje de la expresión narrativa, caracterizarían a la narrativa de fines del siglo, en un ambiente en el que la guerra fría había llegado a su fin y se viven los tiempos de la globalización. Varios de los escritores representativos, como Borges, Cortázar o Rulfo ya no llegarían a fines del siglo. Otros, continuaron su quehacer literario reafirmando su calidad como novelistas. García Márquez publicó *El general en su laberinto* y Mario Vargas Llosa escribiría lo que muchos consideran que tal vez sea la mejor de sus novelas *La guerra del fin del mundo* (1985). Al terminar el siglo *La fiesta del chivo* (2000) provocó un reconocimiento unánime de la crítica. El tema de la dictadura latinoamericana vuelve a la novela con esa destreza de Vargas Llosa para el manejo de la narrativa en los niveles de la temporalidad, como explicaremos más adelante.

## LA TEMPORALIDAD

El manejo de las diversas posibilidades de temporalidad narrativa es una de las características de la literatura hispanoamericana. Este es un rasgo que diferencia a la narrativa de los años 50 con la narrativa realista y tradicional de los años anteriores. Habría que distinguir, sin embargo, entre la temporalidad en la

presentación de los sucesos narrativos y la idea del tiempo que se pone en discusión y cuestionamiento en el cuento mismo. Borges había propuesto una observación laberíntica de la realidad que significa una ruptura de la observación testimonial, ordenada y lógica. Borges sugiere que nuestro modo de ver la realidad, lejos de ser objetiva, está condicionada por nuestras categorías mentales. Por tanto, toda la realidad es el resultado de sucesivas propuestas de la mente, las que a su vez responden a una mente superior que tiene el orden absoluto.

Las conjeturas a las que Borges es tan afecto, y que lo hemos analizado en otro artículo (Huarag:1999) se alternan con las múltiples opciones laberínticas y el relato se convierte en el desarrollo articulado en el que se combinan -perfecta *poiesis*- la inquietud de lo inexplicable, de la realidad metafísica y una trama que no descuida el suspenso. Cada relato suyo está elaborado con la obsesión de lo perfecto. Todo es funcional, a la vez que expresivo y alegórico. Nada es gratuito ni accesorio.

Una de las preocupaciones de Borges es el tiempo. Cuestiona el tiempo lineal, continuo, sucesivo. Puede proponer la posibilidad de un tiempo que se detiene (*El milagro secreto*), puede imaginar una red de secuencias de tiempo convergentes y divergentes (*El jardín de senderos que se bifurcan*), o puede sugerirnos la idea de un tiempo circular. Cada narración plantea una estrategia narrativa en la que se van combinando propuestas y especulaciones cognoscitivas, sustentadas en su gran erudición.

La preocupación por el tiempo estará presente también en la obra de Carpentier, en ese extraordinario relato *Viaje a la semilla*, en la que el protagonista hace un recorrido inverso de su existencia, una involución hacia su condición fetal y elemental. Este es otro modo de trasgresión en la lógica del suceder, de la temporalidad. En *Los pasos perdidos* Carpentier volverá a hacer un viaje en el tiempo esta vez para buscar las raíces de la cultura.

La inquietud por el tiempo ya se había manifestado en la obra de Rulfo a través de su libro de cuentos *El llano en llamas*. En *Talpa*, por ejemplo, el tiempo de los acontecimientos es circular. Se inicia cuando la pareja de amantes se lamenta de la muerte de Tanilo, y luego retrocede en la temporalidad para explicar cómo es que llegaron a suceder los hechos que los llevaron a esa condición de pecadores que no encuentran consuelo. El caso es que a Tanilo, que sufría una enfermedad incurable, lo obligaron a ir hacia la Virgen de Talpa, aprovechándose de su fe en que la Virgen haría el milagro de devolverle la salud. Lo cierto es que ellos sabían que se moriría y querían que se muera porque ya habían comenzado a amarse y

Tanilo, su hermano enfermo, era un estorbo para sus relaciones con Natalia. Después que lo mataron vino el lamento de conciencia. Y en esos momentos del lamento es cuando se había iniciado la historia. Tiempo circular.

Donde se llega a subvertir aún más la temporalidad es en *Pedro Páramo* (1955), esa extraordinaria novela que logra una conjunción entre la elaboración artística y la capacidad para expresar una realidad humana dramática como es la búsqueda de un padre en todo un pueblo en el que sólo había quedado el rencor y que parecía el mismo infierno. Desde otra perspectiva, aquellas almas en pena, sufriendo la conciencia de culpa, parecen inmersas en un purgatorio donde todo parece estático y sólo se oyen voces y murmullos. *Pedro Páramo* es una de las obras donde se presenta una mayor ruptura del tiempo lineal y secuencial de una narración. El tiempo es allí una recurrencia constante en el que se van enlazando y yuxtaponiendo otros modos del tiempo, de supuestos avances y retrocesos. Cuando creemos que estamos avanzando en realidad se trata de un suceso que se encuentra en un tiempo anterior. Así se va desbrozando la trama, con tiempos que convergen, avanzan o retroceden, hasta que los hechos nos sorprenden con el relato de la muerte misma del narrador-personaje (Juan Preciado), lo que quiere decir que todos los personajes sobre quienes se venía narrando eran también muertos.

El tiempo es también significativo en *La muerte de Artemio Cruz*. Toda la novela se nos presenta como un gran “racconto” que va revisando hacia atrás la vida de Artemio Cruz, mientras él se encuentra próximo a la muerte.

Finalmente, la novela más importante de la década del 60, *Cien años de soledad*, se constituye en un relato que dentro de una circularidad mayor -los 100 años de la cronología que se refuerza con el manuscrito de Melquíades que repite la historia de los Buendía- se va procediendo a constantes avances y retrospectivas menores en el que se van hilvanando recuerdos, hechos extraordinarios, acontecimientos fundacionales, migraciones, diluvios, desafíos, etc. La historia avanza, pero con frecuentes retrospectivas donde los Buendía se constituyen en el eje más importante y Macondo en el universo simbólico y mítico. La prohibición del incesto y la trasgresión es un eje motivacional importante que determina algunos de los hechos significativos.

Para Julio Ortega, la estructura de *Cien años de soledad* reconoce por lo menos cuatro secuencias de mundo y tiempo:

“1) el mundo y el tiempo mítico de los fundadores; 2) el mundo y el tiempo histórico que introduce el coronel Aureliano Buendía y sus

*guerras; 3) el tiempo cíclico en la madurez y muerte de los primeros personajes, y su mundo trasmutado por la inserción de Macondo en una realidad vasta; y 4) el deterioro de Macondo, axis mundi, en el agotamiento de los canjes de su realidad por el mundo y tiempo exteriores, que equivale también al agotamiento del linaje, eje de Macondo” (Ortega: 1969: 117-118).*

Estos diversos mundos son a veces secuenciales y a veces se van yuxtaponiendo y mezclando en ese halo que deja el recuerdo de los hechos y que García Márquez maneja con habilidad al utilizar frases como “*Muchos años después...*”, “*en pocos años...*” Los hechos se van atemporalizando al no llegar a una precisión concreta, y la atemporalización es propia de los hechos míticos.

## **ACERCA DE ALGUNOS TEMAS**

Las novelas del realismo social de las primeras décadas toman como tema central de la trama novelística, el caciquismo, la estructura semi-feudal de la sociedad, la economía agraria, el despojo de las tierras, el abuso de las autoridades y la miseria de los desposeídos. Una buena parte de las novelas de este periodo culminan en el enfrentamiento de grupos sociales, la lucha insurreccional o el bandolerismo.

Temas muy diferentes vendrán a través de Borges, Juan Carlos Onetti. Ernesto Sábato, y en esta misma línea, Julio Cortázar, para mencionar a los más conocidos. El cuestionamiento del conocimiento de la realidad objetiva, las obsesiones inexplicables, la angustia existencial, la dimensión metafísica, serán los temas desarrollados por estos autores. Muchas veces, como en los cuentos de Borges, se trata de una búsqueda alucinante que se proyecta de manera infinita. Dicha búsqueda puede resolver la intriga de modo afortunado o desafortunado, según sea el manejo de la narratividad.

Cercanos a esas inquietudes metafísicas o conjeturales están los temas de Sábato. Para él, la novela se convierte en una exploración de la condición humana. Junto a la inquietud metafísica está presente la hondura psicológica y la angustia existencial. Para Sábato, como para Onetti, la constante temática tiene que ver con la infelicidad, el sexo, la incomunicación, la soledad, y más de una vez, el dilema ético. *Juntacadáveres* (1964) y *El astillero* (1961), escritas más o menos paralelamente, desarrollan el único tema de Onetti: el del hombre que persigue una ilusión a sabiendas de que es una ilusión, y además, una ilusión absurda, un ‘creer en fantasmas’ ” (Shaw: 1981: 31).

## EL TEMA PREFERIDO: LA DICTADURA

Uno de los temas preferidos en la narrativa hispanoamericana será, sin duda, la dictadura. Lo veremos en *El Señor Presidente* de Asturias, y más antes en *Tirano Banderas*, de Valle Inclán. La dictadura es una deformación que habita en la historia de Hispanoamérica. Casi es parte de su contexto y quizás los mismos grupos sociales aceptan su presencia como un mal necesario. Las dictaduras militares más férreas siempre encontraron a civiles que los respalden. Muerte, temor, crueldad se instituyen como elementos indispensables en el régimen dictatorial. El pueblo y sus representantes viven en un ambiente corrompido en el que más allá de la esquematización, serán los mismos indios o negros quienes oprimen a sus semejantes. Las dictaduras se entronizan en el poder gracias al apoyo que encuentran en el pueblo, debido a la delegación de facultades que le conceden los civiles.

Otra importante novela que se inscribe en esta línea es, naturalmente *Conversación en la Catedral* (1969). Una novela sobre el periodo del ochenio del general Odría, en el Perú. La novela desbroza la forma como la dictadura tiene vinculación con personajes de diferentes estratos sociales, que a la vez terminan marcados por la corrupción. Zavalita, el estudiante que se dedica al periodismo, descubrirá que su padre Fermín, empresario ligado al gobierno, es un homosexual que mantenía relaciones con el chofer de la casa, Ambrosio. Conforme se explora en el universo íntimo de los personajes, se descubren irregularidades, pasiones desenfrenadas, etc. La novela termina siendo una novela de atmósfera, de cuestionamiento moral, en el que el dictador apenas si aparece. Novela acerca del manejo del poder, y por tanto, de la intriga. Luchas populares heroicas pero estériles. Manipulación de los sectores populares a partir de un aprovechamiento de sus urgentes necesidades económicas. Lealtades mal entendidas que pueden llevar hasta el homicidio. Corrupción y contaminación que alcanza a todos.

Podemos mencionar también a la novela *Yo, el Supremo*, de Roa Bastos y *El recurso del método* de Carpentier. Diferentes estilos y nuevas perspectivas de la narración, aunque el tema pueda ser el mismo. García Márquez también incursionaría en el tema con *El otoño del patriarca* (1975). En esta obra, no interesan tanto las consecuencias sociales y políticas de sus acciones, cuantas las características psicológicas del personaje (en este caso, del dictador patriarcal) que

*“En los tiempos de gloria que precedieron a su otoño curaba a leprosos, paralíticos y ciegos con puñados de sal, procreaba cinco mil hijos, identificaba a un enemigo entre una muchedumbre después*

*de años de búsquedas infructuosas por parte de sus agentes, hacía construir un barrio entero nuevo en torno a la casa de la mujer amada, y así siempre hasta que trasciende el estado mítico y alcanza la divinidad” (Shaw: 1981: 117).*

La narrativa sobre este tema alcanza niveles de calidad cuando se aparta del fácil esquematismo y configura personajes míticos que manejan los recursos del poder y que, por último, se hacen tan odiados como queridos.

A fines del siglo XX aparecerá *La fiesta del chivo* de Mario Vargas Llosa. La obra desenvuelve su narratividad en dos planos de la temporalidad (tiempo de Urania y tiempo del dictador Trujillo). Nos presenta la imagen de un dictador que a pesar de la crueldad y tiranía de sus actos, se presenta como el benefactor, el hombre con aureola mesiánica que dedica su vida a su país. El dictador suele hacer una comparación entre lo que era el país antes que él fuera el mandatario y el desarrollo alcanzado por el país durante su mandato.

La obra, a pesar de estar referida al dictador Rafael Leonidas Trujillo, es evidente que tiene un simil con otros dictadores latinoamericanos, incluyendo a los metamorfoseados. Por tanto, más allá del realismo, la obra maneja un nivel de metonimia que se convierte en permanente referencia de dictadores que en su visión mesiánica creen que son los únicos capaces de gobernar el país y conducirlos a la grandeza y el éxito. No interesa si para el control del poder y el cumplimiento de su destino mesiánico deben aplastar a todos los que se atreven a conspirar. Vargas Llosa maneja con sumo cuidado los dos planos de la narratividad: uno, el evocativo, desde la perspectiva de Urania; y el otro, el del “presente”, el tiempo de Trujillo. Sin embargo, lo que intensifica las acciones es el tiempo de la conspiración, no así el de la evocación de Urania. Allí pareciera que la narratividad pierde un poco de fuerza.

## ***LOS TEMAS MÍTICOS***

Los temas míticos subyacen en gran parte de la narrativa hispanoamericana. Los escritores del realismo social priorizaron la necesidad de testimoniar y, de algún modo, denunciar la situación de injusticia que se vivía en el medio social. En un medio de efervescencia política aquella postura respondía a una necesidad ética de compromiso con los sectores marginales y oprimidos. No se logró establecer un deslinde entre el escritor y el hombre.

Los primeros en explorar la realidad mítica serían Asturias y Carpentier. El primero, a través de *Hombres de maíz*, donde narra la visión mágica de los nativos enfrentados a los maiceros. Una diferencia fundamental se presentará con Carpentier. Para este autor, la obra debe reflejar las creencias y la conciencia mítica del nativo latinoamericano. De esta manera, Carpentier se distancia de la narración tradicional para explorar el universo mágico y fantástico de la conciencia latinoamericana a través de una serie de recursos narrativos.

La idea del hecho mítico se encuentra básicamente en el modo de pensar, sentir y creer de los personajes. Lo mítico lleva, en el fondo, la idea de lo destinado. Se produce un acontecimiento porque se tenía que producir. Se sabe que el incesto puede acarrear consecuencias nefastas como que la descendencia tenga deformaciones (el temor a los hijos con la cola de cerdo) hecho que por lo demás termina sucediendo varias generaciones después. No se trata de las creencias de un individuo. Se trata de una creencia que comparte toda la colectividad de ese Macondo que es Latinoamérica en su profundidad. En *Crónica de una muerte anunciada* a Santiago Nasar se le hicieron llegar avisos que lo buscaban para matarlo, y hasta el último momento le quisieron hacer llegar un escrito que no le llegó. Cuando se produce el atentado, hasta la propia madre le cierra la puerta pensando ocultar a su hijo, sin darse cuenta que su hijo estaba siendo perseguido para ser victimado. Lo que estaba destinado se tenía que cumplir.

También en Rulfo encontraremos el desarrollo de los temas míticos. *Pedro Páramo*, aunque gira en torno al cacique de quien la novela tiene el nombre, es la novela de una búsqueda frustrada. La obra devela la realidad interior de personajes que van cargando sus culpas y rencores. Una pareja mantiene una relación incestuosa y debido a ello se debieron aislar de los demás. Vivían en pecado, según la iglesia, y sólo podían ser redimidos si renunciaban al pecado, cosa que les parece imposible. Ortega relaciona la búsqueda de Juan Preciado con la de Telémaco que quiere llegar a su padre Ulises. Por la forma como se describe, por la situación de los personajes que se encuentran instalados y penitentes, se puede afirmar que Comala es el equivalente al purgatorio donde los seres humanos están sufriendo debido a sus culpas. Para Ortega se trata del infierno:

*“Comala es otro infierno porque en este pueblo el padre ha muerto y porque este padre, cuando estaba vivo, mató a Comala. Pedro Páramo destruyó su pueblo al conquistarlo con la violencia del terrateniente: el ciego poder que acumuló trajo la destrucción física y otra destrucción moral en el deterioro de la sumisa dependencia. Y en este infierno los muertos están presos, encadenados al lugar”* (Ortega: 1969: 20).

*Cien años de soledad* tiene una trama novelística en la que se articulan diferentes mitos y creencias que van desde el temor al incesto hasta las extraordinarias cualidades de algunos de sus personajes. Macondo es una ciudadela casi cerrada, aislada de las grandes ciudades. El aislamiento físico supone la reafirmación de sus creencias míticas. El aislamiento físico explica que exista una especie de aislamiento cultural y que se encuentren abocados a una actividad cognoscitiva, no importa que ello los lleve a descubrir lo que ya ha sido descubierto en el denominado “mundo occidental”. Los hechos maravillosos, explicables o inexplicables, son parte de este universo mítico. Macondo desarrolla los mitos fundacionales, mitos arcaicos recogidos de la cultura judeo-cristiana, como el diluvio. La obra revela, a través de acontecimientos fabulados, la cosmogonía de los pueblos en formación, sus creencias míticas e inquietudes antiguas. Revela, además, un nivel de conocimiento no contaminado con el racionalismo. En el universo narrativo que se presenta la historia del pueblo y sus personajes, asumen la categoría de leyenda y no de drama. Por el lado de los mitos arcaicos, los de Hispanoamérica no son muy distintos de los mitos fundacionales de otros pueblos o culturas. Y en ese sentido hay una universalización de las categorías mentales y míticas. Si Macondo nos deslumbra, entre otras razones, se debe a la aureola de los mitos arcaicos que el mundo actual parece haberlos olvidado.

## **ESTRATEGIA NARRATIVA**

En el periodo del realismo regionalista, que va de 1900 a 1940, aproximadamente, la preocupación fundamental del escritor, decíamos, era novelar acerca del universo social y el ordenamiento injusto de las instituciones. El escritor asume su rol de denuncia, y se deja llevar por el afán de testimoniar. En esta perspectiva, al escritor le preocupa más el desarrollo de la trama, del conflicto. Su estructura narrativa se organiza considerando lo establecido para la novela tradicional y la perspectiva del narrador es la del narrador omnisciente. De algún modo, se tiene como referencia principal las novelas de Balzac, Zolá y el realismo ruso. La novela realista, en Hispanoamérica, siguió los planteamientos del naturalismo al incorporar las características dialectales de la oralidad a través del discurso de sus personajes. De esta manera el novelista conseguía que su realismo sea más verosímil, que sus personajes resulten más auténticos dentro de la perspectiva que buscaba el realismo: ser más testimonial que alegórico. Es importante señalar que si este planteamiento narrativo se manifestó en el ciclo de novelas agrarias e indigenistas, lo mismo sucedería en el ciclo de narraciones del realismo urbano. Cambió el escenario pero no la tendencia mimética. Se incorporó el uso de técnicas narrativas pero el registro de la oralidad de los personajes continuó las huellas del naturalismo.

Cuando el narrador opta por la tendencia fantástica o imaginista, termina la preocupación por la descripción minuciosa de la realidad y por la transcripción del lenguaje dialectal de sus personajes. La obsesión mimética desaparece en la medida en que el escritor no siente la presión de la realidad como elemento condicionante. Más aún, como el narrador sabe que está elaborando un producto que es, fundamentalmente, un todo artístico producto de su creatividad puede salir de las convenciones establecidas respecto a relatos ordenados secuencial y linealmente. Más que un tema lacerante, lo que le preocupa al narrador de esta otra tendencia es la posibilidad de renovar la narración misma, o que pueda transmitir sus preocupaciones cognoscitivas o inquietudes metafísicas.

Borges, que venía de escribir ensayos y poesía, será uno de los primeros en explorar formas nuevas de narración. Borges, por ejemplo, desarrolla una trama policial, pero superpone a ella una conjetura que es siempre parte de las muchas dudas y preguntas que se hace el ser humano acerca de su ser, su origen y su destino. Parte de sus inquietudes por la innovación narrativa se manifiesta cuando se aparta de la idea del tiempo lineal, cuando inserta la duda acerca de la realidad objetiva. En “El milagro secreto”, por una petición de fe, el tiempo se detiene, la ejecución de la sentencia se suspende para que el personaje cumpla su anhelo de hacer las tareas personales que aún tenía previsto realizar. No importa que esa suspensión sea más subjetiva que objetiva porque su duración real será de apenas unos segundos.

Borges se caracteriza por la minuciosidad y precisión en el desarrollo de la trama narrativa. Da la impresión que no hay ningún párrafo que esté de más ni que falte un solo elemento. Su final sorpresivo caracteriza a gran parte de sus cuentos por lo que el lector distraído deberá volver a una relectura. En el caso de Borges, como lo ha señalado la crítica, no se puede hacer una lectura sin tener que ubicarse en el necesario plano de la interpretación. Alazraki señala que

*“casi todos los cuentos de Borges presentan un doble plano, casi un doble fondo y el segundo de esos planos, como un espejo, devuelve la imagen del primero, pero invertida”* (Alazraki: 1977: 41).

En la narrativa hispanoamericana de los 60 se intensifica el manejo de técnicas narrativas innovadoras, aportando una perspectiva de observación diversa al lector frente a la realidad observada. De esta manera, la obra invita más a una apreciación de un producto artístico autónomo, y no una obra condicionada por la realidad. La perspectiva del narrador ya no es unívoca. Se ha complejizado desde que se incorporó la visión subjetiva de las acciones y se planteó una ruptura en la linealidad narrativa. Julio Ortega considera que

*"...la nueva novela latinoamericana... renuncia a reflejar o imitar la realidad: su capacidad crítica es otra, se basa ya no en su determinismo sino en su condición de metáfora de esa realidad: el lenguaje es aquí la historia." (J. Ortega: 1979: 11).*

Si bien *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa se inscribe, por su temática, en el realismo urbano al explorar el mundo de los adolescentes de un internado escolar militarizado, desde el punto de vista de la técnica narrativa aporta al utilizar varias perspectivas en la narración, alternando (según sea el caso) las visiones objetivas y subjetivas de sus personajes. Después, Vargas Llosa se va desprendiendo de las ataduras del realismo a través de *La casa verde*, novela en la que la trama se desenvuelve a través de cinco secuencias que se alternan casi con una extraordinaria precisión. La narración de secuencias paralelas, con cinco historias distintas que se entrecruzan en determinados momentos fue toda una novedad. Al paralelismo se añade una extensión del tiempo que se prolonga en treinta años. Esta forma de narrar episodios simultáneos pretende una especie de transferencia de las connotaciones de una trama en la otra, produciéndose una especie de comunicación por campos semánticos. Oviedo dice, refiriéndose a esta simultaneidad de secuencias, que unas a otras *"se van contagiando, vaciándose unas en otras, transfiriéndose sus personajes"* (Oviedo: 1982:156). Para Shaw, en cambio, no parece existir *"una relación funcional entre una secuencia y otra como para que la distribución de los varios episodios produzca en el lector...la sensación de algo orgánico, de un diseño estéticamente inevitable"* (Shaw: 1981: 123). A pesar de esta limitación, la manera cómo se conduce la narratividad, cómo se articula el suspenso es impecable. Inclusive, no se puede negar que el autor ha utilizado una serie de recursos para mitificar al personaje protagónico.

En *Conversación en la Catedral*, Vargas Llosa vuelve a utilizar la narración de episodios paralelos. De modo que la trama avanza enlazando cinco historias: la de Zavalita, la de Cayo Bermúdez, la de Amalia, la de Ambrosio y la de Queta. La rotación de las historias son más o menos regulares, aunque se producen algunas variaciones en algunas partes de la novela. También se combina la narración en tercera persona con diálogos que pueden estar en tiempos y lugares muy distintos. Con estos recursos, lo que consigue el novelista es darle mayor dinamismo a la narración, lo cual influye en la valoración de la obra como un producto artístico logrado.

El surrealismo es una de las tendencias artísticas, que más influyó como estímulo para explorar el mundo subjetivo de los personajes; para buscar elementos alegóricos, que se apartaran de lo convencional; para indagar en los hechos

misteriosos, inexplicables. Por cierto, también aportó lo suyo el cine como lenguaje al plantear la posibilidad de la narración a través de secuencias paralelas o de hechos simultáneos. Cortázar es uno de los narradores que mejor expresó el afán de innovar la narrativa con temas fantásticos y metafóricos. Su dominio de la narración le permite explorar la interioridad de los personajes, la angustia existencial y de alguna manera la desolación metafísica.

Pero Cortázar avanza más y pretende trasladar el problema existencial, los absurdos, las inquietudes y divagaciones, a la estructura misma de la novela. De esta manera, Cortázar se propone “...*crear ex profeso una antinovela, sin una trama convencional, si suspense (más bien empleando sistemáticamente el anticlímax), sin comentario psicológico directo, casi sin descripciones y sin cronología precisa*” (Shaw: 1981: 93). Al final, la sensación que nos deja es que nos encontramos ante una novela fragmentada, donde existen varias posibilidades de lectura y donde no es posible asumir el rol pasivo del lector tradicional. Siempre nos quedarán las preguntas: ¿Logra Cortázar comunicar esa sensación de caos y angustia existencial que desea transmitir? ¿Se llegan a transformar los hábitos del lector tradicional? ¿Logra su propósito artístico al utilizar esta técnica narrativa? Particularmente, creemos que independientemente de la técnica fragmentada, la obra llega a comunicar la problemática existencial a través de la exploración de la subjetividad de cada uno de sus personajes. Esa capacidad para crear un universo narrativo en el que se develan los dilemas de la condición humana, a partir de la cotidianidad, hacen de su obra una de las expresiones narrativas más logradas de Hispanoamérica.

Una de las novelas más desconcertantes, desde su aparición, fue *Pedro Páramo* (1955). La perspectiva de la narración escoge la modalidad del narrador-personaje a través de Juan Preciado. Una búsqueda que se realiza a partir de una promesa. La búsqueda del padre que los abandonó supone el viaje a Comala, un espacio extraño, desolado, triste, misterioso. En la novela, el narrador-personaje alterna el relato con el punto de vista de Eduviges; y más adelante, se inserta también a Pedro Páramo, en tercera persona, además de monólogos interiores. Existe, pues, una alternancia en la que se pasa de la narración objetiva a una narración subjetiva. La visión, aparentemente fragmentada, no deja de ser sin embargo intensa porque lo que se relata en cada secuencia es un episodio importante, emocionalmente intenso. En algún momento, en una entrevista, Rulfo explicó que en su obra narrativa generalmente él trata de evitar los momentos muertos, momentos en que parece no suceder nada. Le atrae más la necesidad de contar aquello que es estrictamente relevante desde el punto de vista de la acción. Pero acción no significa sólo acción objetiva. Acción aquí significa conflicto, contrapunto y no pocas veces declaraciones de conciencia, culpabilidad, rencor o resentimiento.

No podemos dejar de mencionar, como parte de su técnica narrativa, la ruptura del tiempo cronológico: las voces y los testimonios subjetivos se suceden algunas veces a manera de *racconto*, de modo que entre los recuerdos, las voces y los diálogos, la trama se desenvuelve entre pasado mediato, el pasado inmediato, hasta que todo lo que parecía presente se vuelve también pasado porque en esa especie de circularidad del tiempo sobre otros tiempos, nos enteramos que el mismo narrador-personaje (Juan Preciado) también había fallecido. De donde resulta que todos los personajes son voces de muertos detrás de una leyenda: el gran cacique Pedro Páramo, de quien muchos guardan un rencor vivo. Comala mismo parece una estación del purgatorio en el que los personajes que lo habitan, y que vivieron en tiempo de Pedro Páramo, andan cumpliendo la sanción de sus pecados, arrastrando su miseria humana.

Nadie puede desconocer que, entre los escritores que más aportaron a la técnica narrativa está Carlos Fuentes. En su primera novela, *La región más transparente* (1958), Carlos Fuentes es partidario de una narrativa que abra las perspectivas de la narración, que se supere la visión unívoca del narrador omnisciente y los esquematismos del realismo regional. Para la crítica

*“Técnicamente, La región... es la novela que consolida las innovaciones en el arte de narrar: ...el tiempo dislocado, el fluir de la conciencia, las escenas simultáneas. los métodos del collage y del pastiche narrativo, con además una influencia evidente del cine”*  
(Shaw: 1981: 100).

Sin embargo, donde Fuentes pone la técnica al servicio de la intensidad dramática de la trama novelística es en *La muerte de Artemio Cruz*. Decimos esto porque en esta novela la trama se desenvuelve a través de tres voces, los que corresponden a las tres personas del pronominal (yo, tú, él). Tres perspectivas de narración que se van alternando en la revisión analítica de los episodios más importantes de la vida de Artemio Cruz. Entonces se puede entender el valor del efecto dramático de la revisión del acontecer porque el lector recibe el testimonio subjetivo del personaje narrador (el yo); el punto de vista del mismo acontecimiento, de quienes estuvieron cercanos a él y lo juzgan en tono apelativo (a través del tú); y la tercera persona (él), que trata de ser el punto de vista de la realidad objetiva, el referente histórico, imparcial.

Como se puede observar, no se trata del simple uso de una técnica sino de una técnica adecuada para la trama y el personaje novelado. Habría que decir, además, que Fuentes logra el adecuado equilibrio en el que se complementan, de una parte,

el interesante tema de la revolución mexicana y su revisión analítica -cuestionando todas las instituciones-; y de otro lado, el plano del discurso, que se esmera como producto artístico autónomo, no sólo por la opción de las tres perspectivas de narración, sino también por el trabajo verbal mismo que muestra, en el caso de la palabra *chingue* (tan mexicana) las diferentes opciones semánticas del término y las implicancias de significación para el universo novelado.

La obra que tal vez es el hito más importante en la narrativa hispanoamericana, *Cien años de soledad*, llama la atención rápidamente por su inagotable fuente de creatividad. Los hechos o acontecimientos extraordinarios se suceden como fábulas que se encadenan respondiendo a las creencias arcaicas y míticas del hombre latinoamericano. En el plano narrativo, la novela de García Márquez no hace alarde de técnicas al estilo de Vargas Llosa, Fuentes o Cortázar. Sin embargo, su trama narrativa se desenvuelve en tiempos circulares que a la vez se van yuxtaponiendo. Son personajes que recuerdan constantemente, y esos recuerdos, que van ligados a acontecimientos maravillosos (a la manera de Carpentier) determinan el avance de la trama narrativa.

El gran aporte de García Márquez es la destreza para presentar los hechos extraordinarios e insólitos de una forma verosímil. García Márquez propone una novela en el que más allá de la visión analítica, o la descripción de la angustia existencial (todos los Buendía llevan la marca de la soledad) el universo novelístico recupere su condición de relato fabulado. La novela es la fiesta de los hechos fantásticos, de los hechos maravillosos extraordinarios, de los hechos inexplicables convertidos en fábula para novelar. La lectura de estos hechos llega al lector como una invitación al vuelo imaginario, que en realidad es la esencia de la narración. No es, pues, la novela concebida como tesis, como análisis de la realidad. Se trata de una novela que abre la puerta al ejercicio de la ficción. No espera contribuir a la conciencia crítica del lector ni se propone efectuar una literatura mimética de la realidad. Ahora bien, como la realidad en Latinoamérica fue siempre exagerada, es posible que los relatos maravillosos o extraordinarios se mezclen de tal manera con los hechos reales que no sepamos cuándo el hecho es real o es fantástico. Naturalmente, García Márquez, hace uso de todos sus recursos para -y esto es importante- atemporalizar los hechos que se nos narra. De esta manera, lo narrado es parte de lo que está en el imaginario de lo que se sabe, de lo que se cree que sucedió alguna vez, en algún tiempo que no es necesario precisar.

## **REFLEXIONES FINALES**

Hemos tratado de establecer algunos criterios para una periodización de la narrativa hispanoamericana, centrándonos en la producción novelística del siglo XX. A manera de síntesis, queremos señalar lo siguiente:

- 1.- Las tendencias narrativas en Hispanoamérica no son compartimentos estancos que se alternan desplazando una a la otra. En determinados periodos dos tendencias pueden coexistir. En otros casos, los movimientos o tendencias pueden prolongar su fase de desarrollo asumiendo variantes dentro de la misma tendencia.
- 2.- El realismo regionalista se caracterizó por asumir la expresión narrativa, ante la realidad, con sentido esencialmente mimético y notoriamente naturalista. Sin embargo, dentro de ello, no deja de tener una implicancia metonímica al configurar sus personajes.
- 3.- La narrativa fantástica impulsó el desarrollo de temas alegóricos y prefirió más el plano de la metáfora y la simbolización. A través de su narrativa desarrolló temas que responden a inquietudes y reflexiones universales poniendo mucho de su creatividad en el manejo de estrategias narrativas y en la literariedad del discurso.
- 4.- El realismo urbano supuso no sólo un cambio de escenario sino la intensificación en el uso de técnicas narrativas. Se puso particular énfasis en los modos de narrar y en las diversas opciones de la perspectiva del narrador. Algunas obras optaron por la tendencia mimética, el verismo; otras, prefirieron el nivel simbólico.
- 5.- El realismo maravilloso se desarrolló como una tendencia que puso énfasis en la narración alegórica, en la presentación de hechos extraordinarios y creencias mágicas. Lo importante es que la revelación de estos hechos no se realizan desde una perspectiva exterior, sino como parte de la cotidianidad del universo novelístico. Esta tendencia mostró, en su narrativa, el modo de pensar, creer, sentir y fabular del hombre latinoamericano, aunque muchos de sus mitos están entroncados con mitos universales cosmogónicos. □

**BIBLIOGRAFÍA**

- ALAZRAKI, J.  
1977 *Versiones, inversiones, reversiones.* Madrid.
- BORGES, J.L.  
1960 *Otras inquisiciones.* Buenos Aires.
- BORINSKI, A.  
1973 *Repeticiones y máscaras.* MLN.
- LAFFORGUE, J.  
1972 *La nueva novela latinoamericana.* Buenos Aires, II.
- ORTEGA, J.  
1969 *La contemplación y la fiesta.* Caracas: Monte Ávila, editores.
- OVIDO, José Miguel  
1982 *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad.* Barcelona: Ediciones Seix Barral.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, E.  
1972 *El boom de la novela hispanoamericana.* Caracas: Edit. Tiempo Nuevo.
- SHAW, D.  
1981 *Nueva narrativa hispanoamericana.* Madrid: Ediciones Cátedra.
- VALDIVIESO, J.  
1975 *Realidad y ficción en Latinoamérica.* México.
- SÁBATO, E.  
1964 *El escritor y sus fantasmas.* Buenos Aires.