

FUTURO DE LA NOVELISTICA AMERICANA

**Una narrativa violenta para
una Latinoamérica en ebullición**

Escribe

RAFAEL RODRIGUEZ DIAZ

Licenciado en Filosofía y Diplomado en Estudios Históricos Contemporáneos

La violencia es una constante en la vida social latinoamericana. Frente a la violencia institucionalizada de los eternos "amantes del orden", se yergue la violencia "liberadora" de los que propugnan un nuevo orden de cosas. Ambas actitudes responden a una visión del mundo igualmente marcada por ese sino violento, insoslayable.

Ariel Dorfman, en su libro "Imaginación y violencia en América"¹ estudia cómo esa violencia, carne y sangre del hombre americano, es tratada en la narrativa latinoamericana actual.

Empieza el autor señalando las diferencias fundamentales entre la narrativa anterior a 1940 y la posterior a ese mismo año.

El naturalismo (corriente narrativa anterior a los años 40) "descubre", muestra una realidad americana esencialmente violenta: gran parte de la población sufre la explotación de las oligarquías y del imperialismo. La misma naturaleza parece devorar a los hombres... El énfasis recae en el lado pasivo de la situación: las novelas y narraciones de ese entonces **documentan** sobre

"ese ser "pasivo" que recibe los golpes de las fuerzas sociales y naturales que se desencadenan sobre él. La esencia de América para esa literatura se encuentra en el sufrimiento".
(o.c. pág. 9)

La narrativa actual (posterior al 40) se sitúa, por el contrario, en una dimensión interior de la misma situación. Ya no la pasividad, sino la **posición activa** de quienes **reaccionan** ante la proximidad de la muerte, ante el intento de ser despojados de su humanidad. Para dar razón de este paso, los narradores sondan esas conciencias arrinconadas por la violencia, al mismo tiempo que intentan encerrar al lector en esos meandros de ficción. Del paisaje exterior, de aquellas nubes olorosas a pólvora inundando pueblos y montañas, penetramos en un magma más interior pero no por eso menos bullente. De la documentación del contorno en que se mueve el personaje (formas de explotación cauchera, frutera, minera, burocrática, etc.) pasamos a la conciencia soporte de la acción, razón determinante en la estructuración del contorno.

1. Ariel Dorfman, "Imaginación y violencia en América", Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1970.

Artículos

Con ello, las coordenadas en que se mueve la ficción narrativa se intensifican hasta tocar los límites mismos de nuestra realidad cotidiana. Por una parte, la inclusión de otros espacios humanos (la ciudad latinoamericana, por ejemplo) significa un ganar terreno en cuanto a la extensión (horizontalidad): ya no sólo es el campo el escenario de la violencia: la situación es extensiva a todo el ámbito americano. Por otra parte, la agresividad frente al lector (Cortázar llega incluso a asesinar al lector en su cuento "Continuidad de los parques") significa la profundización y al mismo tiempo la profanación de claustros interiores (verticalidad). Nosotros espectadores, como el público de las representaciones griegas, hemos empezado a "con-vivir" con los fantasmas novelescos la **tragedia** de nuestra situación.

La problemática presentada en las novelas y narraciones actuales circula —potenciándose cada vez más— por una especie de vasos comunicantes: de personajes a situaciones del lector; y de situaciones del lector a personajes.

La base de todo está en que a personajes y a lectores antecede una situación de violencia originaria: América ha surgido de la guerra civil, del fratricidio. Este legado de sangre, este pecado original americano, este mundo de rifles, de puños, de odios abre hacia adelante —a lectores y personajes— infinitas posibilidades de aniquilación. La muerte posible del personaje es también la muerte posible del lector.

"La muerte está a la vuelta de la esquina rosada, diría Borges: acecha al hombre desde siempre y desde todas partes, y el único aliado es uno mismo. pero, paradójicamente, el enemigo ya ha entrado, yo soy mi propio enemigo. La violencia surge, ante todo, de la necesidad de seguir viviendo: es un acto casi connatural, como respirar o comer. Pero también explota porque el hombre es un rebelde, porque no está satisfecho con la realidad tal como aparece, y entonces la violencia, que empieza por ser casi biológica, termina siendo instintiva, el modo que tiene el hombre para conservar otra cosa, no la vida sino la dignidad, al negarse a ser asesinado por otros". (o.c. pg. 12).

Así, pues, en un mundo paralelo (el mundo novelesco) **la violencia se nos presenta como:**

1) **Un modo de hacerse oír humanamente.** Ya sea que la consideremos como un mecanismo de autodefensa, o como un modo de resolución de las contradicciones internas por medio de la acción, o como un modo de llenar un inmenso vacío existencial. Actuando violentamente se recupera a medias la propia humanidad; se hace saber a los demás que uno no es objeto que sólo recibe los golpes sino que los devuelve, diferenciándose así de una piedra o de un animal.

2) **Una forma ritual de aproximación a la divinidad.** Con el acto violento se establece un rito mágico, mediante el cual se intenta la integración a un mundo significativo (aunque ilógico y destructivo!). Es preciso arri-

marse a la presencia omnipotente para no sentirse tan solo en esa marejada que lo aísla a uno. Es preciso adorar a ese dios (Pan) mitad divinidad, mitad diablillo para liberarse de sus jugarretas.

"Encarcelados en la violencia, sólo esa violencia, en cualquiera de las formas que los novelistas advierten, pueden liberarlos". (o.c. pg. 13).

3) **Una modalidad metafísica del ser.** En la novela europea o norteamericana la violencia se presenta como una alternativa frente a la cual hay posibilidad de optar. En la novela latinoamericana, en cambio, no se pregunta por la posibilidad o no posibilidad de la violencia, sino sobre el tipo de violencia que hay que usar para seguir palpándose la piel de "...homini lupus". Los personajes no discuten el hecho de la violencia sino su forma. Porque la violencia lo ha escogido a uno desde el nacimiento. Porque no hay manera de considerarla como algo ajeno, como algo distinto de nosotros mismos. La violencia **es** en nosotros, y nosotros **somos** en virtud de la violencia.

Pocas son las disquisiciones que se hacen en torno a la violencia en la narrativa latinoamericana. Más bien se crean arquetipos, se imaginan nombres para denominar a esa Fatalidad de la tragedia griega y de los antiguos mitos occidentales. Hemingway, Faulkner, Dos Passos, se hacen sentir en esa guisa precisamente por su afirmación del carácter mítico de la situación violenta. Ser violento es efectuar la acción mágica que objetiviza el ser: es la única acción que puede reconocerse como propia; la única vía de acceso a la objetividad de las relaciones con los semejantes.

De este modo se nos presentan varias clases de "seres novelescos", según sea el tipo de **objetivación** (de sí mismos y de su relación con los otros) que logren por la acción violenta:

a) **Personajes definidos por la disposición (vertical) de los estratos.**

Entre estos personajes hay algunos que **miran hacia arriba** y combaten contra **aquellos seres que habitan allá arriba**. La acción de **los de abajo** es muchas veces inconsciente, se confunde con esa materia incandescente del subsuelo. Es una acción localizable en las entrañas mismas de la tierra (por contraposición a lo empíreo y celestial) y puede señalarse en un calendario como se señalan los ciclos de la naturaleza. Por eso, pues, estos personajes pueden ser caracterizados con las cualidades místicas del viento, de los volcanes, de los ríos crecidos o de la simiente convirtiéndose en maíz (en "Hombres de maíz", "Los ojos de los enterrados", "El Papa verde", "Viento fuerte", leyenda y naturaleza son prolongaciones de la lucha violenta). Como contrapartida, sus **pequeñas muertes** carecen de sentido. Lo que vale es la corriente toda, no los pequeños arroyuelos que se van secando en el camino. Y así, Rendón Wilka (en "Todas las sangres" de José María Arguedas) desaparece sin que por eso la marcha de la rebelión se detenga un ápice. El vagón de tren (en "Hijo de hombre" de Roa Bastos) sigue avanzando, sin sus railes, por kilómetros y kilómetros, simbolizando así la fecundación que llevó a cabo la sangre de Cristóbal Jarra y de los que con él abrieron surcos en la tierra virgen.

Pero este **signo determinístico**, innominado, adquiere a veces proporciones grotescas, llegando incluso a convertirse en un mecanismo inde-

Artículos

pendiente de la voluntad del usuario. Aureliano Buendía (en "Cien años de soledad") olvida las razones porque lucha, y guerrea por el simple hecho de guerrear. El odio de Víctor Hugues (en "El Siglo de las luces") es un alter-ego: su embajador incontrolable que deambula por la Guadalupe.

En esta violencia de miradas verticales, también hay seres que odian desde sus Olimpos hacia abajo. Sus miradas son rayos que aniquilan, que enajenan. Son los explotadores, los potentados, los que han aumentado de estatura encaramándose en pilas de cadáveres. Al presentárnoslos, la novelística actual se ha encargado de romper estereotipos y caricaturas.

"Para la novela naturalista anterior, el explotador se veía desde fuera como un estereotipo o una caricatura. La novela actual ha novelado a varios de estos personajes desde las ambiguas raíces de su interioridad. Vemos el mundo desde la perspectiva de los que, enfrentados a la violencia, la usaron para mantener vigente la actual estructura del poder, la actual injusticia". (o.c. pág. 21).

Sin embargo, estos dioses olímpicos no pueden escapar tampoco al Destino, y así son castigados muchas veces de forma muy sutil. El dictador guatemalteco que aparece en "El Señor Presidente" de Asturias tiene que soportar (anti-narciso) su propia mirada en el espejo, y el alcalde de "La Mala hora" de García Márquez arrastra un dolor de muelas como signo de su descomposición moral.

Y en este catálogo de olímpicos dolores aparece un tema de proyecciones míticas. Se trata del castigo que padecen los padres al afrontar la muerte de sus hijos. Artemio Cruz considera que él debió morir en la guerra civil española y no su hijo. Miguel Páramo —hijo de Pedro Páramo— es asesinado por la mano de la violencia ciega: la misma que el padre ha usado contra los pobladores de Comala. El hijo de Edmundo Budiño (en "Gracias por el fuego" de Benedetti) se suicida en vez de asesinar al padre.

Se trata de una especie de parricidio al revés, donde los hijos pagan las culpas de los padres, donde el destino alimenta a los explotadores con los cadáveres de sus propios descendientes. Este sentido irónico de la violencia americana...

"permite crear novelas basadas en el desarrollo de la conciencia de los explotadores, que deben enfrentar la muerte que ellos mismos han dado a sus hijos. La esterilidad de la explotación queda simbolizada en la desaparición de los hijos, el derrumbe del imperio personal que cada uno pensaba construir". (o.c. pg. 22).

Aparece entonces esta especie de **ley termodinámica de la violencia**. La violencia, como un **boomerang**, termina volviéndose contra el que la utiliza aunque haya resultado inevitable la entrega a esas fuerzas. Y esto porque las posibilidades de inferir la muerte son limitadas: el mismo ser violento se expone a ese juego de probabilidades estadísticas.

En esa vorágine el azar lo es todo. La casualidad ha tomado posesión del reducto más interior de las conciencias.

"Sea porque el asesinar uno legaliza el asesinato propio en el futuro, sea porque el personaje termina pudriéndose en el rito mecánico de golpes y peligro, sea porque el destino, por último, destroza imperceptiblemente la personalidad. O porque el hombre no logra liberarse de su violencia y cae en ella como en un pozo presentido y casi soñado cayendo en el suicidio, o subiendo hacia la locura y la desesperación. La novela actual no es sólo muestra de las acciones de los hombres, sus luchas y disputas, rebeliones y derrotas, sino el análisis introspectivo de la oblicua, a ratos oblicua, influencia que dejan estas acciones en el alma, cómo día a día van grabándose en el espejo maleable de la personalidad ciertos signos, ciertas claves que permiten rastrear la huella de alguna herida oculta, de una muerte otorgada o recibida. La búsqueda de metáforas, que representen el dilema interior del hombre, culmina en el mundo infernal y monstruoso de un banquete, imagen y emblema de una mente corrompida por la culpa y el poder, la mente del gran metalúrgico Severo Arcángelo, en "El Banquete de Severo Arcángelo", de Leopoldo Marchal.

Así, al deformar el mundo, al retorcer las perspectivas, instalándonos dentro de un hombre roído por la historia de su propia responsabilidad, el novelista alude a las secretas acciones que crearon ese universo irreconocible y espantoso, los efectos de la violencia se perciben en el modo de significar el mundo". (o.c. págs. 22 y 23).

b) Personajes definidos por el poder de difusión (horizontal) de su violencia.

Ejercer la violencia da sensación de poderío, ya que para el violento no existen barreras morales que le impidan llevar a cabo su propósito. Aniquilando a otros se recupera la propia seguridad: se asegura la prolongación en la existencia, pero al mismo tiempo se debilitan esas mismas fronteras de la seguridad. Y entonces quedan dos caminos: o aniquilar a los posibles agresores, o pactar con el mundo cotidiano para adquirir la apariencia de seguridad que ese mundo promete.

De todas maneras, el personaje se encuentra situado en el centro de un remolino donde reina la incertidumbre y el azar. Cualquiera de los que le rodean puede ser asesinado por él, pero también cualquiera puede matarlo. Girando en ese centro de improbabilidad, el hombre se hace víctima y verdugo, cobarde y héroe al mismo tiempo. Pero el vértigo de la incertidumbre proporciona esos escasos momentos en que se siente dominar el mundo. Fulguraciones instantáneas en que el yo accede a sí mismo: se palpa a sí mismo poseyéndose al poseer su violencia: al aniquilar las soledades ajenas, asesina la soledad propia.

Artículos

Esto explica cómo en muchas de las actuales novelas latinoamericanas, las relaciones interpersonales se derrumban. En general, hay una trasposición recíproca entre la ciudad y la selva. Las tensiones ciudadanas se adentran en la maraña de las junglas, y la fiereza e inconsciencia selváticas se acuclillan en los laberintos de las grandes urbes ("La casa verde", "La ciudad y los perros", "Sobre héroes y tumbas", "José Trigo", "Los hombres de a caballo", "La Tierra pródiga", "Siberia Blues", etc., etc.).

Con ello aflora lo primigenio, lo bárbaro de los orígenes. Y en ese retorno a los orígenes que propugnan algunos novelistas como Carpentier, Arguedas, Asturias, Caballero Calderón y otros, hay una búsqueda implícita de métodos autóctonos para resolver los propios problemas.

Hasta ahora, en el rostro salvaje de la violencia, América se ha reconocido a sí misma poderosa y débil, víctima y verdugo.

La violencia, pues, como reconocimiento de la propia situación y como reconocimiento de una alteridad que hay que evitar o acercar. Los contactos sexuales son a menudo el angustioso grito de seres alejados en una proximidad difusa (Martín y Alejandro, en "Sobre héroes y tumbas", ahogan en los contactos sexuales sus silencios-islas). La comunicación a dentelladas, abrazo tortuoso entre víctima y verdugo, sintomatiza quizás, en el lenguaje de la guerra, una extremada urgencia del amor.

Pero, a pesar de esos contactos momentáneos del otro, la violencia termina por apoderarse de los personajes, como una pesadilla y un cansancio: Los convierte en fantasmas, ejecutores de actos preexistentes desde siempre. Y...

"De tal modo llega la violencia a ser lo único real, los actos humanos un simple préstamo a una realidad ya fatalmente ejecutada y practicada, que Gálvez muere efectivamente, pero no por mano de Larsen, sino por la causal y desconocida mano del destino (en "El Astillero" de Onetti). Y Larsen mismo, agotado por la violencia cometida por otro como si el asesinato se nutriera de sus propias fuerzas, también muere: "él, alguno, hecho un montón el tope de la noche helada, tratando de no ser, de convertir su soledad en ausencia".

La violencia que mata a los hombres termina por convertirlos en ausentes en vida, en fantasmas de sí mismos. Es el sentido de los personajes de "La hojarasca" y "Cien años de soledad" de García Márquez; de las almas en pena de "Pedro Páramo"; de Fushía y Lituma y Bonifacia en "La casa verde"; de la pareja joven-anciana de "Aura" de Carlos Fuentes; de los seres contemplativos y violentos de Borges; de algunos personajes de Cortázar. El problema mismo de la ilusión, del engaño que es la vida, lleva, entre otros motivos, al predominio de la fantasía en la novela americana actual". (pág. 32).

c) Personajes definidos por la negativa frustrante (interior) a la violencia.

Muchos personajes tratan de alejarse de la acción en una pretendida indiferencia; pero la violencia los rodea invisible, y finalmente explota desnudando la falta de compromiso. Vicente Vera —en “Los dueños de la tierra” de David Viñas— es un pacifista por convicción que contempla, sin hacer nada, cómo fusilan a los peones ganaderos.

En “Al filo del agua” de Yáñez, personajes ensimismados se roen las propias entrañas mostrando así la frustración y el miedo del pueblo mexicano antes de la revolución. Otras obras del mismo Yáñez presentan una conciencia colectiva cuya violencia estalla interiormente: la energía se gasta en reprimir la sexualidad y la libertad; y la violencia es un lento desanagramado interior. La Revolución mexicana, al final, es el resultado inespereado e inevitable de ese estado de conciencia, del naufragio de lo humano en ese páramo moral.

Una violencia muda que estalla por fin en una gritería que sólo es posible acallar con el suicidio. Este tema aparece en “Hijo de hombre”: Miguel Vera se quita la vida porque no ha sabido llevar adelante su violencia; Alejandra y Fernando, en “Sobre héroes y tumbas”, también se destruyen; y Oliveira —en una de las versiones de “Rayuela”— asume una respuesta donde muerte y locura se sobreponen. En “Cien años de soledad” Colombia aparece como un agonizante: José Arcadio Buendía venía huyendo del único muerto, del primero que no lo dejaba en paz.

“García Márquez, en vez de lanzar a sus personajes a la búsqueda de un origen que podría salvarlos, ironiza esta situación; puesto que el origen mismo es violento, el paraíso terrenal aparece como consecuencia de la muerte y no como algo anterior a ella. Es imposible, por lo tanto, escapar a la violencia, y Macondo se transformará lentamente en un vasto cementerio, donde los muertos pesan mucho más que los vivos, hasta que al final un vendaval, hecho más de fantasmas que de aire, más de voces que de aire, borrará al pueblo de la faz de la tierra. Entre la fundación mitológica y la muerte del último Buendía, presenciemos la destrucción del hombre americano, como el hombre, que amenazado con la muerte, sólo percibe en el último momento que la mano que lo matará es la suya, la propia, y que lo que él creía un asesinato es de hecho un suicidio, y que el único enemigo verdadero era el rostro que había visto —y olvidado— en un espejo hace mucho, mucho tiempo”. (o.c. pág. 34).

4) Una trasposición verbal de las estructuras de la realidad.

Las formas narrativas actuales (barroquismo, retorcimiento torrencial de las formas) constituyen el gran acto catártico de la literatura: una forma de violencia esculpida por nuestros narradores. Sus innovaciones técnicas, su uso exacerbado, son un modo exuberantemente americano de ver la realidad. Los experimentos con el tiempo, espacio y lenguaje, buscan un nuevo lenguaje para una nueva realidad.

Artículos

Es un modo de violencia contra las formas establecidas, contra los modos de ver tradicionales: es la gran violación de las reglas del juego social, literario.

"La novela naturalista anterior se fijaba en el contenido más que en la forma. O más bien encontraba una forma que correspondía a lo factualmente observable en la realidad. Dejaba que las leyes científicas crearan las formas narrativas. Se dedicaba a mostrarle a un mundo burgués las lacras sobre las cuales estaba construido su plácido bienestar, la cruda realidad sexual y social que no querían admitir. Se violentaba al lector al documentarle una realidad que él ignoraba o simulaba ignorar, instándole a la acción —generalmente legislativa— para terminar con ese estado de cosas. Pero ni cambió esencialmente el lector por esta revelación de las musas, ni cambió la estructura del mundo americano. La literatura podía llamar la atención, además de explorar los espacios hasta entonces ocultos de América y contribuir a la debelación de nuestra conciencia, pero no era un órgano práctico, no podría por sí sola cambiar radicalmente a la sociedad". (o.c., 36).

Los narradores actuales intentan "épater" de otra manera a ese lector inmutable. Atacan la estructura misma del universo en que el lector descansa la mirada; intentan romper su cosmovisión para desconcertar, confundir y angustiar; se destruyen las pautas con las cuales el lector vive.

Esta agresividad es mostrada en muchas novelas y cuentos. "Rauyuela" se configura burlona y retorcidamente. "Gran Sertón: veredas" de Guimarães Rosa, es un embrollo de sintaxis. Todo esto se explica por la necesidad de castigo ante la falta de compromiso.

El mismo acto estético —el novelar— es una protesta contra un mundo que trata de negar esa violencia. Y, en el fondo, hay una secreta esperanza de que con ese bombardeo de bofetadas lingüísticas, alguien despierte de su letargo y se cuestione a sí mismo y cuestione la realidad que le rodea.

El panorama que dejan ver las novelas de los 30 últimos años, es ciertamente violento. La violencia es una situación incontrolable para el personaje, pero esa violencia que encarcela apunta también hacia la forma de solucionar los problemas.

La literatura no tiene porqué señalar rutas por las cuales el hombre americano ha de salir del círculo vicioso: su tarea es mostrar a las generaciones futuras qué es lo que significaba vivir en esa temporalidad americana, en esa península contra la muerte, en esa disolución contra el futuro.

"El personaje latinoamericano está condenado a la violencia, pero al mismo tiempo importa esa entrega personal, esa visión desde dentro, como

si al comprender un poco esa decisión, ese destino individual, se estuviera clarificando el problema mismo, superando la violencia parcialmente al desentrañar el temblor vivo de algún ser americano, cuya ficción es de carne y hueso". (o.c. pág. 37).

Volviendo sobre esta primera parte (que corresponde a la introducción del libro de Dorfman) podríamos **localizar** la violencia en una dimensión más interior de la esfera narrativa.

Se complejifica la estructura literaria porque la realidad americana es más compleja de lo que parecía. Ni literatura programática, ni soluciones cartográficas. La literatura empieza a aceptar quizás su puesto derivado (paradójicamente la sociedad de consumo lo convierte en "boom") dentro de una realidad extendida sobre tensiones múltiples y diversas; tensiones que piden enfoques, así mismo, múltiples y diversos.

Es cierto que en todas las reflexiones anteriores hay un vuelo hiperbólico que amenaza con metaforizar la totalidad del discurso. Es cierto también que no todo es tan negativo como parece: hay construcciones positivas. Pero son construcciones que, en sí mismas, están asignadas por la desproporción. Latinoamérica es un continente de contrastes: frente a grandes edificios se alinean covachas; junto con una novelística que puede parangonarse con la mejor novelística de Occidente, hay una gran masa analfabeta, ajena a toda corriente cultural. Los "outsider" claman desde su ausencia en la cultura. Y este hecho no puede pasar inadvertido a cualquiera que se plantee a fondo la situación. El intelectual, el escritor, el político se encuentran, más tarde o más temprano, con que su **decisión de ayudar a que las cosas cambien**, es una decisión que implica la violencia. Violentarse íntimamente, violentar su propio status, violentar la sociedad entera.

En este sentido, **las obras narrativas latinoamericanas son un testamento**. Desde la ambigüedad de la palabra poética se abren camino de ficción que preludian una acción posterior. Las obras artísticas y literarias se cuestionan a sí mismas, al constituirse —mediante la toma de conciencia que supone el acto estético— en su ser transitorio, prospecto de logros más urgentes; ya que los grandes logros artísticos —lo hemos visto— no han hecho sino patentizar el tremendo abismo que separa los estratos.

Pero la ambigüedad está enclavada en las entrañas mismas de la obra literaria. Ni la novela puede ni debe dar soluciones a los problemas sociales, ni el escritor se salva por la lucidez aquella que le ha permitido crear estructuras homólogas a su realidad social. La realidad sigue siendo tan inaprehensible como antes, por más que se haya clarificado un poco más la situación; y la decisión de salvar distancias, de lanzar puentes siempre implicará rupturas.

La obra literaria puede clarificar un tanto la actitud de quien se sitúa ante una determinada realidad, puede ayudar a calibrar distancias, pero nunca es ella misma el conjuro mágico que logra el milagro de los cambios (ni interiores ni exteriores).

Es posible, entonces, que nos encontremos ante las últimas grandes expresiones artísticas de una Latinoamérica que ha renunciado a los moldes foráneos para encontrar por sí misma derroteros adecuados. Y es esta la perspectiva en la que Ariel Dorfman analiza la obra de Borges, Carpentier, Rulfo, Argueda y Vargas Llosa.