

Reconfiguraciones de la narrativa hispanoamericana en la década del setenta

Celina Vallejos¹
(FHUC–UNL)

1. Introducción

Si a mediados de los años sesenta el boom de la narrativa hispanoamericana había logrado su consagración con la publicación de novelas como *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes (1962), *El siglo de las luces* de Alejo Carpentier (1962), *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sábato (1962), *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa (1963), *Rayuela* de Julio Cortázar (1963)

o *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez (1967), a comienzos de los setenta, el cuestionamiento de dicho fenómeno en artículos periodísticos, el hecho de que sólo se registraran reediciones o imitaciones y las declaraciones de algunos escritores que la misma crítica había incluido en las listas del boom², fueron signos claros de que éste había cumplido su ciclo.

1) Profesora en Letras, Magíster en Análisis del Discurso Literario-FHUC/UNL. JTP de las cátedras *Literatura Hispanoamericana I* y *II* y de *Introducción a los Estudios Literarios*. Trabaja en Investigación desde 1988. Actualmente es parte del equipo CAI+D (2009-2012) “La teoría literaria en la literatura. Modalidades, características y análisis de casos de inscripción de lo teórico en el texto literario”, dirigido por el Profesor Hugo Echague en la FHUC/ UNL.

2) Así, por ejemplo, decían Vargas Llosa y Alejo Carpentier: “Lo que se llama boom y que, nadie sabe exactamente que es, yo particularmente no lo sé, es un conjunto de escritores, tampoco se sabe exactamente quiénes, pues cada uno tiene su propia lista, que adquirieron de manera más o menos simultánea en el tiempo, cierta difusión, cierto reconocimiento por parte del público y de la crítica. Esto puede llamarse, tal vez, un accidente histórico. Ahora bien, no se trató en ningún momento, de un movimiento literario vinculado por un ideario estético, político o moral. Como tal, ese fenómeno ya pasó. Y se advierte ya distancia respecto a esos autores así como cierta continuidad en sus obras, pero es un hecho, por ejemplo, que un Cortázar o un Fuentes tienen pocas cosas en común y muchas otras en divergencias. Los editores aprovecharon muchísimo esta situación pero ésta

también contribuyó a que se difundiera la literatura latinoamericana lo cual constituye un resultado a fin de cuentas bastante positivo. Lo que ocurrió a nivel de la difusión de las obras ha servido de estímulo a muchos escritores jóvenes, les ha llevado a escribir, les ha probado que en América Latina existe la posibilidad de publicar, de conseguir una audiencia que trascienda las fronteras nacionales e, incluso, las de la lengua” (Vargas Llosa 1972).

“Yo nunca he creído en la existencia del boom (...) El boom es lo pasajero, es bulla, es lo que suena. (...) Luego, los que llamaron boom al éxito simultáneo y relativamente repentino de un cierto número de escritores latinoamericanos, les hicieron muy poco favor, porque el boom es lo que no dura. Lo que pasa es que esa fórmula del boom fue usada por algunos editores, con fines más o menos publicitarios, pero yo repito que no ha habido tal boom. Lo que se ha llamado boom es sencillamente la coincidencia en un momento determinado, en el lapso de unos veinte años, de un grupo de novelistas casi contemporáneos, diez años más diez años menos, los más jóvenes veinte años más veinte años menos, pero en general son todos hombres que han pasado, que están entre 40 y 60, más o menos y alguno que está alcanzando esa edad”. (Carpentier 1978 en Rama 2005).

“Para Julio Cortázar el fenómeno había sido positivo teniendo en cuenta la expansión del público lector y su atención hacia las novelas del boom como parte de una búsqueda de identidad que sentían amenazada por la acelerada modernización sobre patrones extranjeros, de ahí que, como dijera Ángel Rama, demandaran “una literatura abierta y libre, filosóficamente idealista y a un tiempo social, investigadora de trasmundos o transrealidades y a la vez muy instalada en la experiencia concreta, urbana y moderna” (Rama 2005:171).

En la década siguiente, años de dictadura para Latinoamérica, con el modelo impuesto por los medios y en un contexto de automatización de lo que había sido la vanguardia narrativa de los años sesenta, varios escritores intensificaron su distanciamiento aún cuando no dejaron de plantearse las relaciones entre literatura, mercado y revolución. Algunos adscribieron a una estética que incluía y/o yuxtaponía géneros considerados menores como el folletín, el radioteatro o la canción popular en un intento de síntesis entre la cultura de masas y la “alta cultura”: Vargas Llosa (*La tía Julia y el escribidor*, 1977), Severo Sarduy (*Maitreya*, 1978), Guillermo Cabrera Infante (*La Habana para un infante difunto*, 1979), Luis Rafael Sánchez (*La guaracha del macho Camacho*, 1976) y Manuel Puig, que ya se había anticipado con *Boquitas pintadas* en 1969, publicó en 1976 *El beso de la mujer araña*, y otros extremaron las condiciones de autonomía como Juan Carlos Onetti (*La novia robada*, 1968, *La muerte y la niña*, 1973) y Juan José Saer (*El limonero real*, 1974, *La Mayor*, 1976).

2. Nuevos escenarios de escritura

2.1. Mario Vargas Llosa:

La tía Julia y el escribidor

“Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo. Me recuerdo escribiendo ya y también viéndome que escribía. Y me veo recordando que me

veo escribir y me recuerdo viéndome recordar que escribía y escribo viéndome escribir que recuerdo haberme visto escribir (...) Salvador Elizondo, *El Grafógrafo*” (Vargas Llosa 1984: 9).³

La tematización del acto de escritura y de la complejidad de la creación literaria anticipada por la cita anterior, epígrafe de *La tía Julia*, revela desde el comienzo de la novela un posicionamiento que poco tiene que ver con algunas miradas críticas respecto de su impronta autobiográfica como la aventura amorosa del autor con Julia Urquidí, su profesión de periodista de prensa y radio o la alusión de referentes políticos que están puestos al servicio del universo narrativo.

Y es que en realidad el texto problematiza discursos fuertemente anclados en el imaginario colectivo y en la crítica literaria como el aura de prestigio de la *alta literatura*, representada por Varguitas, un joven aprendiz de escritor que busca su estilo literario imitando el de Borges “frío, intelectual, condensado e irónico”, o el de Hemingway “espartano y preciso como un cronómetro” y la *literatura de consumo*, a cargo de Pedro Camacho, un exitoso escritor, actor y director de radioteatros que construye personajes típicos (mendigos y millonarios, santos y criminales, negros y blancos), escribe sobre la vida porque sus obras “exigen el impacto de la realidad “y no lee literatura para no dejarse influenciar por el estilo aunque cuenta con la ayuda de las “Diez Mil Citas Literarias de los Cien Mejores Escritores del Mundo”.

Como Puig que en *Boquitas pintadas* recupera los tipos convencionales de la novela sentimental y descubre en ellos el material para renovar la ficción, *La tía Julia* acerca ambos mundos a través de inscripciones metatextuales que relativizan los límites de las fronteras genéricas y reflexionan sobre las modalidades del narrar y la influencia de la escritura de masas:

“En el colectivo a Miraflores, iba pensando en la vida de Camacho ¿Qué medio social, qué encadenamientos de personas, relaciones, problemas, casualidades, hechos, habían producido esa vocación literaria (¿literaria? ¿pero qué entonces?) que había logrado realizarse, cristalizar en una obra y obtener una audiencia? ¿Cómo se podía ser, de un lado, una paro-

³ Las citas de *La tía Julia y el escribidor* corresponden a la edición de Sudamericana-Planeta. Buenos Aires, 1984.

dia de escritor y, al mismo tiempo, el único que, por tiempo consagrado a su oficio y obra realizada, merecía ese nombre en el Perú? ¿Acaso esos (...) que se servían de la literatura como adorno o pretexto iban a ser más escritores que Pedro Camacho, quien sólo vivía para escribir? ¿Porque ellos habían leído (o, al menos, sabían que deberían haber leído) a Proust, a Faulkner, a Joyce, y Pedro Camacho era poco más que un analfabeto?” (XI: 235-236).

En este sentido, funciona también el simulacro de un pacto de lectura tradicional convocado en el paratexto título por el cual el lector debería poder moverse en dos planos: el de los capítulos pares —la puesta en relato de la proyección autobiográfica—, y el de los impares —la versión de los nueve radioteatros de Camacho escritos en tercera persona—, y luego unirlos tal como sugiere la engañosa conjunción copulativa. Lejos de eso, la meditada estructuración interna lo compromete en la producción textual por la alternancia del tiempo y los niveles de narración del discurso autobiográfico y la mezcla de historias y personajes de las series radiofónicas a partir del capítulo XII. Otras estrategias son la analogía entre las nominaciones y/o clasificaciones de los cuentos de Varguitas: “risueño”, erótico-picaresco”, “La cara averiada de un senador eunuco y pervertido”, “La humillación de la cruz” y las series de Camacho: “Tragedia chalaca”, “psicodrama”, “parábola”, “historia de sangre”, el contraste en la descripción de las dos radios limeñas y la admiración de Varguitas hacia Camacho que busca una explicación a su “locura literaria” y hasta lo reemplaza en la escritura de las series cuando es internado en un manicomio.

“Genaro —hijo— cree que el aumento de sintonía se debe a esa idea de mezclar los personajes de un radioteatro a otro, de enlazar las historias —le dije viendo que soltaba la servilleta, que me buscaba los ojos, que se ponía blanco—. Le parece genial (...) Como no decía nada (...) Hablé de la vanguardia, de la experimentación, cité o inventé autores que, le aseguré, eran la sensación de Europa porque hacían innovaciones parecidas a las suyas: cambiar la identidad de los personajes en el curso de la historia, simular incongruencias para mantener en suspenso al lector” (XIII, 289-290).

Respecto de la “reconciliación” antes señalada dice Vargas Llosa:

“La diferencia entre lo que hace Pedro Camacho y lo que hace Varguitas es una diferencia muy borrosa. Existe una diferencia en los términos extremos indudablemente, es decir entre Corín Tellado y Shakespeare, evidentemente, hay una diferencia que es flagrante y de la que todo el mundo se percata, pero si uno comienza a ver los productos de ambos géneros que están más cerca el uno del otro, hay un momento donde las fronteras se pierden, se confunden. Para mí desde el punto de vista ya no literario, sino desde el punto de vista social, el mejor momento de la historia fue cuando esas fronteras se confundieron, es decir el siglo XIX. Escritores como Víctor Hugo, como Balzac, como Tolstoi, hicieron una gran literatura que cumplía a la vez las funciones de lo que es hoy el radioteatro y lo que hacen los escritores, diremos como Faulkner o Gide, una literatura de invención, de creación, de exigencia, de rigor y, al mismo tiempo que podía llegar a públicos distintos, a públicos sofisticados y públicos primarios. Un gran momento de la literatura. Luego, para desgracia creo yo de la literatura, de la sociedad, de la cultura, se produjo la escisión. Ambas vertientes empezaron a separarse, pero hay de cuando en cuando brotes, destellos de una literatura que vuelve a reunir ambas cosas y entonces para mí es un ideal muy digno de tener en cuenta (...) Ese es otro de los temas de *La tía Julia y el escribidor*”. (Vargas Llosa en Forgues 2009: 292).

2.2. Juan Carlos Onetti:

La muerte y la niña y La novia robada

“A primera vista estos dos cuentos (...) sólo están unidos por la ubicación en un lugar indeterminado: Santa María. Pero, además, obedecen a un destino nostálgico. Verdadera nostalgia, porque Santa María no existe, es mía, yo la construí con calles paralelas y ladrillos que pretendieron, entonces, derrotar el tiempo.

Obvio es decir que también puse ahí hombres y mujeres con la esperanza débil de que numerosas lecturas los convirtieran en personas y personajes.

Reitero que esta saudade por la nada es más fuerte, con frecuencia y cuando escribo, que la inspirada por rostros y sitios reales, tan lejanos” (Onetti 1980: 7).⁴

La cita anterior, parte del prólogo de Onetti a propósito de la publicación conjunta de ambos textos en 1980, focaliza la atención tanto en el distanciamiento de la mimesis realista como de la perspectiva de lo real maravilloso practicada por los narradores del boom y de los términos en que se entendía la noción de compromiso en la década del sesenta. Y es que ese compromiso se inscribe ahora en la escritura y se hace materia textual en los signos de violencia cotidiana y en las escasas acciones del presente narrativo.

En este sistema de escritura autorreferencial que construye la subjetividad en el lugar del lenguaje, se deshacen los lazos con la historia y los elementos están en constante movimiento puesto que “el final de cada relato es sólo una lectura interrumpida que requiere la fidelidad y la complicidad de los lectores, jugando con los sobreentendidos e imponiendo una irreprimible necesidad de conocer las historias apenas esbozadas” (Cymerman y Fell 2001: 128).

Como Juan José Saer con el litoral santafesino y antes Faulkner con Yocnapawtha County y García Márquez con su mítico Macondo, Onetti crea un territorio literario, el de Santa María, con referencias deliberadamente ambiguas, con sujetos casi marginales que van y vienen de un texto a otro—desde *La vida breve* (1950) hasta *Cuando ya no importe* (1993), muchas veces erráticamente, y que además se saben entes de ficción como Díaz Grey y objetos icónicos —la estatua del fundador autor Juan María Brausen, en la plaza—.

No estamos entonces en presencia de narraciones totalizadoras, no hay un narrador identificable o hay, como dice Fernando Aínsa, “(...) un complejo manejo de las voces del narrador ficticio —hablante en primera, tercera persona o un colectivo ‘nosotros’—” (Aínsa 2004), ni un autor que actúe como origen y garante del sentido; por el contrario es el lector el que debe sumergirse en la textura misma de la narración, seguir las pistas en la

dispersión de los pronombres personales y desenredar la complejidad del tiempo y del espacio. Pero en estos movimientos donde se explora la posibilidad de existencia de la ficción en la realidad y además la emergencia de su enunciación y se cuestiona la confianza en las palabras y en la relación lenguaje–mundo, no hay lugar para las significaciones últimas.

“Por astucia, recurso, humildad, amor a lo cierto, deseo ser claro y poner orden, dejo el yo y simulo perderme en el nosotros. Todos hicieron lo mismo. Porque es fácil la pereza del paraguas de un seudónimo, de firmar sin firma: J. C. O. Yo lo hice muchas veces” (*La novia robada*: 113- 114).

“Esto, tan largo, en la imposibilidad de contar la historia del inadmisibles vestido de novia, corroído, tuerto y viejo, en una sola frase de tres líneas” (*La novia robada*: 144).

“Que el tiempo no existe por sí mismo es demostrable; es hijo del movimiento y si éste dejara de moverse no tendríamos tiempo ni desgaste ni principios ni finales. En literatura tiempo se escribe siempre con mayúscula” (*La muerte y la niña*: 29).

Por otra parte en ambos textos se problematizan las representaciones convencionales de obra y género; *La muerte y la niña*, muy extenso como para ser considerado un cuento, está dividido en capítulos, *La novia robada* que se dice una carta de “amor o cariño o respeto o lealtad” y está dirigida a la novia robada—muerta se apropia, cita y reescribe tanto *Juntacadáveres*, una novela de Onetti donde el personaje Lanza tiene el proyecto de escribir una historia de Santa María que incluya a la vasquita Insaurralde y aparecen Brausen, Marcos, el boticario Barthé, el mancebo de la farmacia y el mismo Díaz Grey, como *Una rosa para Emily* de Faulkner. De este modo los hilos narrativos se entrelazan en una textualidad que insiste en el desvío, la digresión y las iteraciones autorreferenciales.

⁴ Las citas de *La novia robada* (1968) y *La muerte y la niña* (1973) corresponden a la edición de Bruguera: Barcelona, 1980.

3. A modo de conclusión

Entre los restos texturados de *La muerte y la niña* y *La novia robada*, la proliferación narracional de Camacho y las autorreflexiones del yo autobiográfico de *La tía Julia*, se dibujan las voces de los sujetos de escritura que escenifican nuevos pactos de lectura y de escritura en clave metatextual. Así, el reconocimiento de ciertas regularidades, de series de sentido relacionadas con la problematización de la especificidad de la literatura, de sus fronteras genéricas, de las categorías de autor y de lector, pero además con la producción y recepción de las obras de arte, con la práctica del escritor y su lugar social, hace que podamos hablar, extendiendo esta reflexión a las otras novelas publicadas en la década del setenta mencionadas en la introducción, de poéticas que piensan su objeto y su instrumento y por tanto se piensan a sí mismas.

En este punto es pertinente relacionar lo hasta aquí expuesto con las rupturas y enfrentamientos entre los intelectuales hacia finales del sesenta, sobre todo después del caso Padilla⁵, pero la coyuntura constituyó un punto de inflexión del sistema literario hispanoamericano en el que se reformularon y renovaron géneros, actitudes y estéticas y se analizaron los textos a la luz del impacto de las teorías estructuralistas y de la lectura de Mijail Bajtin y —como dice Rama— “muchos de los escritores fueron los primeros analistas de sus obras, teorizaron sobre la cultura y escribieron agudos ensayos actuando como “grandes mediadores entre su público literario y la problemática global de la época” (Rama 2005: 203).⁶

Bibliografía

- AINSA, F. (2004). “Del yo al nosotros: el desdoblamiento de la identidad en la obra de Juan Carlos Onetti” en *Alpha*, n° 20. [Disponible en <http://www.scielo.cl/scielo.php>], [consulta 20/06/2010].
- CARPENTIER, A. (1978). *Afirmación literaria americanista (Encuentro con Alejo Carpentier)*, Caracas: Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación.
- CYMERMAN, C., FELL, C. (2001). (coord.) *Historia de la literatura hispanoamericana. Desde 1940 hasta la actualidad*, Buenos Aires: Edicial. [Traductora María Valeria Battista].
- FORGUES, R. (2009). *Mario Vargas Llosa: ética y creación*, Lima/Perú: Universidad Ricardo Palma.
- GILMAN, C. (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- RAMA, Á. (2005). “El boom en perspectiva”. [Disponible en <http://148.206.53.230/revistasuam/signosliterarios/include/getalr.pl.>], [consulta 15/05/2011].
- ONETTI, J.C. (1980). *La muerte y la niña y La novia robada*, Barcelona: Bruguera.
- VARGAS LLOSA, M. (1977). *La tía Julia y el escribidor*, Buenos Aires: Sudamericana/Planeta, 1984.
- (2009). “El salto cualitativo” en Forgues, R. *Mario Vargas Llosa: ética y creación*, Lima /Perú: Universidad Ricardo Palma.

5) Un síntoma en este sentido es la renuncia de Vargas Llosa en 1971 al comité de colaboración de *Casa de las Américas*, institución asociada al boom. Para una mejor comprensión del problema véase Gilman, Claudia, *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en américa latina*, 2012, Buenos Aires, Siglo XXI.

6) Valgan como ejemplo la tesis de Vargas Llosa sobre la obra narrativa de García Márquez *Historia de un deicidio* (1971) donde reflexiona críticamente acerca de las relaciones entre ficción y realidad y *La orgía perpetua* (1975), estudio dedicado a Gustave Flaubert donde se afirma la autonomía de la ficción.