# Poética de la narrativa hispanoamericana

Los grandes novelistas hispanoamericanos han descubierto que novelar, modernamente, es poetizar. Desde Miguel Angel Asturias y Carpentier a Rulfo o Lezama Lima, Julio Cortázar o García Márquez.

Poesía de «poiesis» significa hacer. La acción poética era la energía de las antiguas epopeyas (La Ilíada o La Odisea) que transformaban la anécdota en mitología. La novela decimonónica, su prolongación, no sólo fue la epopeya degradada, sino la misma degradación de la novela, hasta el perspectivismo de la sociedad vista desde la suciedad. Recuérdense ciertos coletazos del naturalismo, que llegan al erotismo-pornografía de algunos autores, tan forzadamente naturalistas, como D. H. Lawrence o Miller. La novela pudo ser el espejo a lo largo del camino, una visión idealizada, a pesar de Stendhal, o el espejo que reflejó el retrete, paradigma de los realistas más extremos.

¿Quién se atreve a decir que los novelistas hispanoamericanos son escamoteadores de la realidad comprometida? ¿Puede achacarse a Sábato, Cortázar, García Márquez, Asturias o Lezama Lima? Hasta el mismo Borges resulta ser «revolucionario» con su esteticismo rebelde, que desenmascara al realismo tremendista de cartón piedra y al falso compromiso del burócrata ideologizado. ¿Qué mayor debelador contra el poder absoluto del Estado, de cualquier signo, que el tímido Kafka, destructor de los castillos de papel y piedra, de los laberintos judiciales de la opresión y el absurdo, de la burocracia aplastante, de la irracionalidad y el autoritarismo? ¿Hay que escribir lo que diga Plejanov [1] para ser realista? Neruda no escamoteó la realidad o el compromiso. Pero, ¿qué sería de su poesía impura, sin el manantial creativo, sin los adjetivos sensuales, sin la metáfora irracional?

La literatura hispanoamericana coetánea hunde sus raíces en la contemporaneidad (modernidad) del modernismo. Críticos tan conspicuos como «Clarín» —como ahora sucede con bastantes novelistas españoles consagrados— no supieron ver —no saben— la revolución poética de Rubén Darío y sus seguidores: fusión de la palabra con la metáfora; del adjetivo con el sustantivo, en sustancialidad, donde las sensaciones y las visiones, en la herencia de Poe, Baudelaire, Verlaine, dan forma a la realidad; la con-fusión del poema con el cuento, la destrucción de la poesía en narración... Sé que es «moderno» buscar los antecedentes de la novelística hispanoamericana actual, en Faulkner, en Joyce, Proust, Kafka... ¿Por qué no, también en Rubén Darío? Y en Azorín o Quevedo. Los poemas narrativos de Rubén Darío (¿por qué no recordar «La princesa está triste»?), que a algunos les parecían ñonos, intrascendentes, escapistas,

[1] Ha llovido mucho desde los viejos enfrentamientos entre los realistas proletarios y los formalistas rusos. Muchos de sus debates eran discursiones escolásticas que, sin embargo, todavía salpican a la crítica actual.

exóticos, están en el origen de la manera de poetizar, narrando. Al igual que ciertos cuentos de Rubén Darío tan «poéticos», están en el principio y modelo de la narratividad fantástica.

Los novelistas hispanoamericanos crean desde dentro, como los poetas. Escriben desde cero, inventan la novela. Y en esa invención está la historia novelada. La novela decimonónica era una historia contada, cuyo principal mérito estribaba en que se pareciese tanto a la realidad que fuese la misma realidad. Con lo cual caían en la contradicción de aprehender la realidad, sabiendo que el modelo se escapaba de sus manos, que siempre tendrían una copia. Duplicaban la realidad y eran cómplices conscientes de un engaño. Los novelistas creadores no buscan una copia de la realidad, sino la realidad misma de su acción creadora. El universo de Poe, Kafka o Sábato es más real, en profundidad, que el mundo de Balzac, Pereda o Galdós, cuadros de época, historia periclitada, arqueología. Y también más verdadero. La novela realista, creadora de personajes y caracteres, arrinconó a los antiguos arquetipos y héroes. Pero la pululación de personajes llevó a la repetición de caracteres y al aburrimiento. Todas las noveles se parecían. Y surgieron otra vez los antiguos arquetipos míticos, llámense, José Arcadio Buendía, Juan Preciado, José Cemí, Víctor Huges, «Cara de Angel», héroes o contrahéroes.

La prosa, andar seguido, se produjo cuando los pasos del verso (pies se decía) se hicieron continuos, cuando la música ininteligible de la epopeya, su grandiosidad divina (heroica) se rebajó a la altura de los hombres, demasiado humanos. De la idealidad heroica se vino a dar en la realidad villana. Todavía en el *Quijote* luchan ambos mundos o maneras de entender la vida, con la derrota de la idealidad. Las doctrinas protestantes, sobre todo el calvinismo, que buscaban una recompensa material en esta vida, el premio del éxito en los negocios, y el empirismo práctico de los anglosajones, terminaron con la idealidad, también llamada caballerosidad o quijotismo. (Y, sin embargo, será en los países anglosajones donde se escriban obras como: *Los Viajes de Gulliver, Erewhon* o *Un mundo feliz*).

España, media España, es idealista, y la otra media, realista; pero no es imaginativa. El idealismo es como un servicio a la idea, a las creencias, a la religión. (Será fácil caer también en el fanatismo). El idealismo religiosiza la vida, la convierte en ejército celestial o milicia cristiana. Los dos organizadores de religiosidad, de idealismo militantes, fueron españoles: Santo Domingo de Guzmán, fundador de los dominicos, predicadores, y San Ignacio de Loyola, de la Compañía de Jesús, idealismo práctico.

La imaginación, sin embargo, fue perseguida por los padres de la Iglesia. Se la llamó «la loca de la casa». Se opuso la razón escolástica, a la lógica de la realidad. La razón, práctica, se convirtió en una lógica de andar por casa, en sentido común, en criterio. Fue la cita del lugar común, la repetición. La imaginación es el camino de la razón, a través de la niebla, la salida del laberinto silogístico.

Cuando España se cerró sobre sí misma, aislada en sus razones, se cerró también a la imaginación creadora. La literatura fue literaturidad, aburrimiento, degeneración del barroquismo, repetición del clasicismo francés, repetición del romanticismo.

Ahora parece evidente que el modernismo no fue una escuela literaria, una

repetición más de lo francés a la española, sino que fue una revolución poética, una dirección estética [2]. Se ha insistido mucho en las raíces simbolistas y parnasianas del modernismo. También cabría estudiar las raíces españolas, las lecturas de Rubén Darío, en Zorrilla y Bécquer. Insistir demasiado en las raíces y no ver el tronco y arborescencia, la plenitud, es quedarse en una visión subterránea, bien pobre. Ningún movimiento literario surge de la nada, con raíces en el aire. Todos ellos tienen su origen y tal vez su proyección, si crean escuela.

La literatura hispanoamericana tuvo su voz propia y no prestada, colonizada, con el modernismo [3]; hasta entonces había sido una manifestación (incluso rama) de la literatura española. No es casual que Rubén Darío sea estudiado en los manuales de Literatura española como un autor español. Valera, a pesar de su paternalismo tan patente en la carta-prólogo que puede leerse al comienzo de *Azul* [4] supo descubrir la originalidad del nicaragüense, en una época de resquemor nacionalista, hacia la pérdida de colonias y distanciamiento americano.

Unamuno fue un gran defensor y propagador de la literatura hispanoamericana. En sus artículos de periódico y de revistas en España y América, sobre todo en «La Nación» de Buenos Aires, ensalzaba la literatura hispanoamericana, fruto de lecturas, ejercicio crítico y espíritu de comprensión [5]. No sucedió lo mismo con «Clarín», que vio con prevención y desconocimiento la renovación modernista que se avecinaba. Sus críticas irónicas, de dios sabelotodo en el pequeño paraíso de Pafos, Apolo en Oviedo, son un monumento a la incomprensión y a la estrechez estética, en la que no cayeron otros coetáneos suyos, miembros de la generación estética predominante, cuando enjuiciaban a los jóvenes. Cito el caso de Valera o el de E. Pardo Bazán.

Ante el éxito de la novelística hispanoamericana, los autores consagrados de aquí han permanecido mudos, cuando no indiferentes y hasta despreciativos. (¿Quién dijo aquello de «desprecian cuanto ignoran»?) Los novelistas que aprendían en Galdós y en Baroja, hasta en Hemingway, mucho después de que doblasen las campanas, observaban con asombro y desengaño el triunfo ascendente de la nueva novelística. Los realistas cuando se sintieron europeos, y hasta universales, bebieron en Balzac, Dickens, Stendhal, Dostoyevsky, Tolstoy... Zola casi era el mismísimo «tremendismo». ¿Y Zola, sin demasiado revulviso social, con algo de brutalidad, pintado por Solana, musicalizado por Valle-Inclán? Lecturas que no venían mal, a condición de no olvidar a: Kafka, Joyce, Proust, Faulkner, entonces no leídos o silenciados. Otro problema grave de la generación realista: carecían de una cultura universal, como la que tenían los principales miembros del grupo de 1927 y eran incapaces de leer en

---

[2] Ricardo Gullón: *Direcciones del modernismo,* Gredos (Campo Abierto, 12), Madrid, 1963.

[3] Enfoque de Jean Franco en *Historia de la Literatura Hispanoamericana,* traducción de Carlos Pujol, Ariel, Barcelona, 1975.

[4] Cuando Rubén Darío publicó *Azul,* en Santiago, en 1888, envió un ejemplar a don Juan Valera. Este leyó con atención el libro y escribió una carta de felicitación al poeta, que se incluye como prólogo en las ediciones de *Azul.* La carta está fechada en Madrid, 22 de octubre de 1888. (No se olvide que *Azul* es un libro de cuentos y poemas, prosa y verso de poeta-narrador, de creador.)

[5] Véase como ejemplo «Algunas consideraciones sobre la literatura hispanoamericana», trabajo publicado en la revista *La Lectura,* recogido en *Ensayos,* tomo I, págs. 865-903, Aguilar, Madrid, 1966. Y los artículos dedicados a José Asunción Silva, Rubén Darío, Gómez Carrillo...

otras lenguas. El ser «españoles» a contrapelo era una especie de casticismo que excusaba las muchas carencias. Se vio en los nuevos novelistas hispanoamericanos, aunque fuesen tan maduros como Miguel Angel Asturias o Alejo Carpentier, a «esos muchachos de París», marchantes de la cultura, becarios, desarraigados, afrancesados... Idéntica opinión como la que tuvieron los realistas decimonónicos respecto de los modernistas. Fue una sorpresa que a Miguel Angel Asturias le dieran el Premio Nobel en 1967. Cuando se lo han dado a García Márquez, ya en ediciones de gloria y consagración universal, se ha aceptado. Pero todavía se preguntan algunos. ¿Qué tiene *Cien años de soledad* que no tenga *La familia de Pascual Duarte,* libro tan traducido, *La noria, Cinco horas con Mario* o *Las hermanas coloradas...?*

Escribir novelas en España fue contar historias, como en el siglo XIX, folletines para entretener las largas noches invernales. Y, sin embargo, la modernidad ya estaba en el *Quijote,* novela creadora, novela de novelas, donde cabían poemas y otras narraciones, estructuras complementarias que sí dejaban ver la narración fundamental. Había modernidad en el *Quijote,* y también en las denostadas novelas de caballerías, impregnadas de poesía y de imaginación.

La novela picaresca insistió en la visión realista, pesimista de la vida. Una perspectiva vista desde la corteza de la subversión de la realidad, desde la miseria, los vicios, los dolores, la marginación, las humillaciones y el resentimiento. Una visión parcial de la realidad complementaria.

Luego ha sido tentación de muchos escritores españoles escribir tan bien y tan realísticamente como las mejores novelas picarescas, sean *El Lazarillo de Tormes, Guzmán de Alfarache* o el *Buscón.* Hubo segundas celestinas. En *La Celestina* la idealidad y la realidad luchaban, nuevas vidas picarescas que llegan hasta la *Vida* de Torres de Villarroel, y hasta las *Nuevas andanzas y desventuras del Lazarillo de Tormes,* de Cela. Pero hay más: algunos textos de Miguel Angel Asturias, sobre todo en *El señor Presidente,* tienen antecedentes en la picaresca, y en Quevedo. Así en escenas tabernarias. En García Márquez también hay descripciones realistas, como las hay en Onetti, en Vargas Llosa, tal vez el más influenciado por la tradición realista hispánica, en obras como *La ciudad y los perros,* o en *La casa verde.* Pero esa literatura realista, que pudo tener su función literaria y social se quedaba ahí, en contar y denunciar, a mitad de camino. En tiempo de los grandes maestros de la literatura picaresca no había prensa al alcance del pueblo, ni cine, con la inmensa proyección en las masas, como ya supo ver Eisenstein.

La novelística hispanoamericana recoge la herencia realista hispana y la imaginativa anglosajona (que ya estaba en el *Quijote)* las funde y las universaliza desde sus lares, sean Macondo o Comala. Transfigura el realismo, lo supera. Ya Valle-Inclán desde la palabra, y Unamuno desde la indagación intelectual habían cruzado los límites del realismo en busca de otro espacio creador. En Hispanoamérica, Miguel Angel Asturias, prosiguiendo en la estilística quevediana, azoriniana y valle-inclanesca, llevó la palabra, el estilo de escribir, a otros horizontes. Sin sus lecturas españolas, su obra sería ininteligible. Para descubrir la originalidad de *El señor Presidente,* es necesario leer antes *Tirano Banderas.* El espacio mítico es encontrado por García Márquez o Rulfo en *Cien años de soledad* o *Pedro Páramo.* Vargas Llosa descubre la con-fabulación de

historia y leyenda con obras como *La guerra del fin del mundo* o la *Historia de Mayta* y Sábato indaga los límites del pensamiento y del absurdo; al igual que Borges la metafísica de la posibilidad, la paradoja, la ciencia y la cultura, en una búsqueda del mundo de los mundos, del otro, que es uno mismo, del héroe como contrafigura del canalla; del ser que es también el no-ser, la nada que es el todo; el uno que es lo múltiple.

La novelística americana se nos ofrece así como una confabulación en la realidad, no contra la realidad, pues no está contra ella como a veces se nos quisiera hacer creer, sino que se sirve de ella, la transforma y la sublimiza. Convierte la anécdota trivial en categoría literaria, en mito [6].

La novela tradicional veía la realidad; era el espejo a lo largo del camino stendhaliano, captador, como una cámara fotográfica. La deformación de la realidad no está en la visión astigmática, miope o estrábica, sino en la misma realidad que no es estática, sino dinámica, cambiante. Un monumento de ayer es una ruina de hoy. Un héroe, al paso del tiempo, se convierte en desconocido, y su pedestal, en adoquines de una calle. Un tirano triunfal, al cambio de régimen, es un enemigo de la patria. La estética azul es sustituida por la roja; o el blanco por el gris. La historia no es una verdad absoluta, inamovible. Como tampoco lo es la realidad cambiante. ¿Por qué hoy las grandes obras realistas nos parecen monumentos de cartón piedra, llámense *Guerra y paz, La cartuja de Parma, Papá Goriot* o *Fortunata y Jacinta?* Por ser fotografías, documentos periclitados de una sociedad acabada. ¿Sucede lo mismo con el *Quijote,* los *Viajes de Gulliver* o *El castillo?* La novela realista es una antigüedad de la palabra y del contenido, de la estructura formal.

La novela realista murió de senectud y decadencia, a pesar de que, como con el cadáver del Cid, algunos pretendieron ganar batallas estéticas después de muerta. Pero la novela no había fallecido, aunque ciertos críticos y autores pesimistas, para quienes siempre el pasado fue mejor, juraron haber ido a su entierro. Kafka, Proust, Joyce, se encargaron de resucitarla, a condición de que la novela fuese algo más que novela. Con Kafka, indagación metafísica, parábola. Con Proust, experiencia poética, discurrir lírico, palabra. Con Joyce, viaje alrededor de las mil experiencias de un día, mito. Estas tres direcciones, modernidad y savia de la narrativa mundial, están en la moderna novelística hispanoamericana.

La filosofía, la magia, la superstición, la cábala y el absurdo están presentes en el narrar de Borges. Escribe desde la invención, centro configurador de lâ realidad. Meta-física es lo que está más allá de la física, filosofía primera, origen. La física es la realidad. La metarrealidad impregna los relatos de Borges y constituye un universo propio como una moraleja de la parábola. Los relatos de Borges son cuentos parabólicos, ambiguos, múltiplos de sí mismos. Relatan una historia y la suplantan. A veces parecen descodificados de «narratividad», hasta los límites de la teoría. Una escritura que se sirve de citas explicativas, como si quisiera rebajar el deicidor creador. Borges sorprende los goznes que unen a la historia con la parábola. El relato parece, a veces, verdad, historia; otras, invención. Al final siempre permanece la ambigüedad,

[6] Sirva de muestra la interesante monografía de Michael Palencia-Roth, *Gabriel García Márquez (La línea, el círculo y la metamorfosis del mito)*, Gredos, Madrid, 1983.

el misterio. Este es su arte, su estilística. ¿Por qué ser historiador o reportero, filósofo sin cátedra o poeta? ¿Por qué no ser todo al mismo tiempo? Ser un hacedor de la fábula, un creador de la palabra mágica. Borges, se viste de sí mismo, de suma erudición y magna ignorancia científica, y es sacerdote, adivinador, brujo, poeta, conspirador contra la realidad, mago de sueños. Cabe una pregunta: ¿Un cuento de Borges es propiamente un cuento? ¿En qué se parece «El informe de Brodie», «El jardín de los senderos que se bifurcan» o «Pierre Menard autor del *Quijote*», a los cuentos de «Clarín», Emilia Pardo Bazán o Baroja? ¿No se parecen más a los de Hoffman o Poe, indagadores del misterio y de la otra realidad? El elogio que hace Borges de las literaturas anglosajonas, de la cultura nórdica, no es gratuito, ni su admiración por Kipling es un exótico saber como algunos papanatas proponen. Son entronques con una dirección de la literatura universal, imaginativa. El realismo es una de las mil caras de la realidad total. El universo es un poliedro de infinitas caras cambiantes, una esfera mágica de posibilidades. Crear es también escribir desde nada, de la no-realidad, de lo inverosímil, como han hecho Borges o Cortázar. Imaginar es crear no imágenes a semejanza de una realidad dada, sino desde la «poiesis» generadora, construyendo nuevos mundos desde la lógica y el absurdo, la erudición y el analfabetismo, la corazonada y la razón. El escribir se convierte de este modo en «poesía», descubrimiento, asombro, invención.

Bécquer, como Lezama Lima, Asturias o Borges, iba de la poesía a la prosa. Su leyenda era un poema en prosa, o una narración estéticamente cualificada. Como sucede con los cuentos de Borges. El cuento borgiano es una concentración, la reducción del argumento a un instante. La reducción de la anécdota a la categoría simbólica y paradigmática. Un ejemplo son todos los ejemplos. O al revés. Sustancia, sin calificaciones, cifra enigmática, sin cantidades. El poema es el resumen, la quintaesencia del licor vivido o desparramado. ¿Puede haber poemas largos? (Léase a Bécquer, a Juan Ramón). Fue sueño de poetas resumir el libro (el mundo, en un poema, y el poema en una palabra).

Borges nació en la poesía; y en la vanguardia, tan desconocida como denostada. Como Gómez de la Serna inventó el poema que no era poesía, la poesía de la prosa, el zumo de la página reducida a una observación elemental, metafórica, disparatada, poética, Borges redujo la prosa a su esencialidad, sin hacer un silogismo aburrido para demostrar un tópico. Eliminó la «prosicidad», la abundosa «verborrealidad», las apariencias, las descripciones, los caracteres. Construyó una frágil jaula de palabras donde canta la palabra viva, la metáfora, la paradoja, la ambigüedad. ¿Es filosofía? ¿Es narrativa? ¿Es poesía? Este ser y no ser, ser todo y nada, da calidad y evanescencia a la prosa, trabajada como un poema, pensada como un tratado sugerente, como un cuento, de Borges.

En el cruce de los géneros literarios nace la modernidad. En la destrucción, e innovación, de contenidos y formas, en la confusión, re-creación. ¿Cómo entender a Kafka, Joyce, Virginia Woolf, Proust? ¿Cómo leer a Rulfo, Asturias, Carpentier, García Márquez, Sábato o Cortázar? La literatura se convierte en «literauniversalidad». La literatura lo es todo; poesía, filosofía, magia, religión, leyenda, ciencia, historia... universo de la letra. Con el triunfo de la teoría positivista o cientifista, el hombre

asistió a la fragmentación del saber humano, a la división en departamentos estancos, separados, con la pared del propio idioma de cada especialidad, idiolecto o jerga aberrante. Paredes incomunicables, diccionarios. Confusión desesperante. Los modernos novelistas, provenientes de diversos saberes (Sábato es un físico, Martín Santos era médico, Benet es ingeniero, Borges, erudito; Rulfo, especialista en antropología) nos proporcionan una visión del universo, dispar y complementaria. Desde su visión científica o humanística, desde su perspectiva personal. Galdós o Balzac, tal vez sólo pretendieron ser novelistas, que no era poco. Pero Borges, ¿no aspira a la sabiduría? Y Sábato, ¿a la ética, o a la metafísica? ¿Y Joyce o García Márquez?; ¿no les hubiera gustado ser Homero? ¿Qué buscaba Virginia Woolf en las palabras, sino la poeticidad derramada en continuo manantial de prosa lírica? Rubén y Juan Ramón aspiraban al «mismicismo» que no al misticismo. Ser ellos mismos, ser poesía, no ser nada, esfumarse. Y Proust, como tantos estetas, Wilde o García Lorca, ¿esperaban en la eternidad del arte? Saber que desaparecerán los árboles, pero no sus imágenes en la memoria. Y Kafka, ¿no soñaba con ser Teseo y vencer al minotauro que gobierna en laberinto/mundo, burocracia, absurdo? Al igual que Sábato o Borges.

Rubén Darío poetizaba la prosa; la destruía y la recreaba. *Prosas profanas,* llamó a uno de sus mayores libros de versos. La prosa es una profanación de la poesía, desmitificación, «realización». Y, sin embargo, Rubén Darío llama a sus poemas «prosas» como adelantándose a su tiempo. Como sus cuentos eran poemas. En las palabras preliminares que puso a este libro se lee este resumen, esencia de poética: «Como cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es sólo de la idea, muchas veces. No sólo hay música en los versos, en la medida, ritmo y rima, musicalidad externa, también la hay en la interioridad de las palabras. Con el modernismo (Rubén o Martí, Juan Ramón o Valle-Inclán), la «prosarrealidad» se hizo «prosalidad», música y ligereza, vuelo de ave que remonta la corteza, y liga, terrestre.

¿Cómo podría entenderse el comienzo de *El señor Presidente* sin la referencia al principio creador de la poesía, origen de la prosa? Asturias viene desde la poesía, desde el ritmo y las aliteraciones, desde la repetición y la música cuando escribe...: «¡Alumbra, lumbre de alumbre, Luzbel de piedra-lumbre! Como zumbido de oídos persistía el rumor de las campanas a la oración, maldoblestar de la luz en la sombra, de la sombra en la luz. ¡Alumbra, lumbre de alumbre, Luzbel de piedra lumbre, sobre la podedumbre! ¡Alumbra, lumbre de alumbre sobre la podedumbre, Luzbel de piedralumbre! ¡Alumbra, alumbra, lumbre, alumbre...! Alumbre...; alumbra...» Oración, distorsión, irrisión de las palabras, música de sí mismas, deshuesadas de ideas, carne de prosa. El fonema i, en letra cursiva, eleva su cabeza de cerilla, su bombillla mágica para iluminar un párrafo acertijo, juego de palabras, trabalenguas, zumbido, campanas, sombra y luz, literatura, nada. Poesía.

Lezama Lima al titular su obra magna la llama *Paradiso,* con reminiscencias dantianas (lo dantesco para el infierno). Y Lezama en el principio fue poeta. Y también al final de la novela. Casi en la última página, hay un poema: «No lo llamo, porque él viene, como dos astros cruzados/en sus leyes encaramados/la órbita elíptica tiene». Los poetas cuando se adentran en la novelística no escapan fácilmente a la fascinación

del verso. Recuérdese a Cervantes en el *Quijote*. El poeta tiende a la reducción y el narrador a la extensión. Lo cual no quiere decir que el poeta, resuelta la aparente contradicción, no se adentre en el vergel, o follaje de interminables páginas. *Paradiso* es una novela larga, demasiado larga para un poeta, que fuese un vago, o un gran sabio que se conformara con dejar a la posteridad algún poema, convencido de su arte. *Paradiso* es una novela de poesía, destrucción del lenguaje y recreación en la palabra. De poesía, de invención; y también de cultura, de estudio y de trabajo. No basta con citar a Nietzsche, Hegel, San Agustín, Santo Tomás, Goethe o Góngora, Descartes, Unamuno o Mallarmé, hay que «ensayarlos», asimilarlos y destruirlos, convertirlos en novedad narrada, en novelería amena y no en tratado o suplicio de citas o cuitas. Lezama toma la poesía de Garcilaso para explicar, con las inefables palabras, el misterio, que la prosa le dejaría en la realidad, vulgaridad. «Rialta se abrazó a sus tres hijos llorando, reverentes con la serenidad de la "rígida nieve", la muerte de que hablaba Garcilaso» (final del capítulo 12). La poesía impregna toda *Paradiso*. Lezama había sido poeta «hermético» en su juventud; entra en el paraíso, lugar de goce de la niñez, ámbito de los elegidos, con la inocencia de una prosa poética. Julio Cortázar ha insistido en el concepto «poética total» a propósito de la obra de Lezama Lima [7].

La literatura española y la europea, envejecidas, han perdido la poeticidad, la ingenuidad auténtica, desde que la clasicidad o el renacimiento se convirtieron en ilustración, erudición y la naturaleza, vida verdadera, se vio suplantada por la artificiosidad de la biblioteca. La poesía ha devenido en cultura. Sin embargo los hispanoamericanos, hijos de la naturaleza, y de varias culturas, no se han dejado corromper por las pretensiones de una ilustración degradada en cientifismo o verdad absoluta. Allí la vida es aún más fuerte que la cultura enraizada en una tierra no desertizada, donde lo maravilloso se superpone y da sentido a lo real. Los escritores hispanoamericanos del siglo XIX y primeras décadas del XX eran deslumbrados por Europa, se enamoraban de los espejuelos de París. Oponían los mundos, Europa e Hispanoamérica, civilización y barbarie [8]. La crisis de la civilización industrial, la paradoja y amenaza de la era nuclear, la muerte de la tierra, han puesto en entredicho ciertos valores cientifistas, cimientos falsos sobre los que se montó la bella época del bienestar (para algunos) y del consumismo (no para todos). No es casual la vuelta a la naturaleza, o al ecologismo (terminología de biólogos, desengañados de la ciencia depredadora de la vida, convertidos a un nuevo humanismo). La literatura europea, literatura del desengaño urbano, de la posindustrialización, nace y muere en torno a la ciudad, megalópolis, mundo cerrado, mundo de los mundos. Manhattan, o la especulación, también están en París o en Roma, en Madrid o en Benidorm. Y también en México, capital, o en Lima, invasiones del desarrollismo europeo o norteamericano.

¿Por qué identificar poesía y naturaleza con subdesarrollo? Si en algún momento se creyó que la ciencia avanzaba en su camino quitándoselo a la poesía, o a la fantasía,

---

[7] Julio Cortázar: «Para llegar a Lezama Lima», en *La vuelta al día en ochenta mundos*. México, 1967.

[8] Recuérdese la célebre obra de Domingo Sarmiento: *Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga y aspecto físico, costumbres y hábitos de la República Argentina*, publicada en 1845.

y que la ciudad crecía arrebatando el espacio al bosque cercano, hoy ya no se piensa así. La ciencia no está reñida con la fantasía, ni el campo con la urbe. Son caminos o espacios que ni se identifican ni se destruyen. Son paralelos o complementarios. La naturaleza no significa la vuelta al primitivismo o a la barbarie. El escritor hispanoamericano disfruta de los bienes de la civilización. (¿Qué escritor más cosmopolita y moderno que Vargas Llosa o incluso que el joven y anciano Borges?) Pero el escritor hispanoamericano no ha matado la fantasía ancestral, la magia que resurge, la poesía que no cesa de manar. Y empapa sus narraciones de una estilística plural, de cada uno de sus escritores; y universal, lo que se podría llamar «el estilo hispanoamericano».

La magia antigua resurge entre los plásticos, vidrios y ladrillos de la civilización, y es mitología en García Márquez, historia re-creada en Carpentier, metafísica en Borges, meditación en Paz o en Sábato, poesía en Asturias o Lezama Lima. Esta literatura, mágica, es al mismo tiempo, una cosmovisión de la realidad hispanoamericana. No elude la realidad, la univesaliza. La alusión directa a la realidad es periodismo. Y esta alusión debe ser urgente, a través de la televisión, de la radio, del periódico. El novelista escribe de la realidad con efectos retardados, re-creándola, transfigurándola. El mejor ejemplo lo tenemos en García Márquez, que cuando tiene que denunciar la realidad política, renuncia a su vocación de novelista y se hace reportero, articulista, porque en este trabajo la actualidad, la urgencia son indispensables. Y, sin embargo, para escribir una novela se retira a la soledad creadora, durante años. Una novela de urgencias, de las que tanto abundan en el cotarro y vocerío actual, se improvisa en pocos meses o en «horas veinticuatro», para burla y birla de Lope; pero una buena obra, salvo «genialidades», siempre discutibles, tarda su tiempo.

Rulfo, Borges, García Márquez, escriben sus relatos pensando en la «intensión», más que en la extensión. El discurso narrativo fluye como el agua de una fuente. Sin embargo, existe la convicción de que sólo han publicado, parte de lo escrito, después de un minucioso pulimento. Han escrito prosa, pero trabajada con el arte de la poesía. Este fluir puede apreciarse en un párrafo como el siguiente de Rulfo, perteneciente a *Pedro Páramo:* «Por el techo abierto al cielo vi pasar parvadas de tordos, esos pájaros que vuelan al atardecer antes que la oscuridad les cierre los caminos. Luego, una cuantas nubes ya desmenuzadas por el viento que viene a llevarse el día. Después salió la estrella de la tarde y más tarde la luna». La sensación de fluir (de pasar) está marcada por el empleo de la perífrasis «vi pasar», por el empleo del presente vuelan y cierre, viene. Por la oración ensanchada en la aposición explicativa «esos pájaros que vuelan...». Los puntos no son hiatos, sino que unas y otras oraciones se unen por las soluciones de temporalidad, luego, después. Subyace en este párrafo una manera de contar con ingenuidad poética.

El poeta Borges se disfraza y escribe desde la condición de crítico, erudito, sabio, fingidor. El poeta es un iletrado y no un ilustrado, un ingenuo que inventa y acierta. Borges sería un pedante insoportable de no ser un poeta que crea la erudición, que la suplanta y la relega por debajo de la trama imaginativa. Cuando comienza su relato «Las ruinas circulares»: «Nadie lo vio desembarcar en la unánime noche, nadie vio la canoa de bambú sumiéndose en el fango sagrado, pero a los pocos días nadie ignoraba que el hombre taciturno venía del sur y que su patria era una de las infinitas aldeas

que están aguas arriba, en el flanco violento de la montaña, donde el idioma zend no está contaminado de griego y donde es infrecuente la lepra...» Aquí el fluir va determinado por la anáfora «nadie» que suelda en continuidad las sucesivas oraciones del período. Es un discurrir lento, poético. La poeticidad del párrafo se manifiesta en la adjetivación: unánime (de sabor rubeniano) e infinitas, antepuestos, epítetos. Y en los especificativos sagrado, taciturno, violento. Esta adjetivación escogida es característica de un texto poético. El párrafo permanece en lo indeterminado, en la no certeza lógica, impregnado de una metafísica inconcreta, ambigua, poética.

El comienzo de *Cien años de soledad* es poético, cuentístico. Aparecen las adjetivaciones como: «diáfanas» (aguas), pulidas, blancas y enormes (las piedras), intensificación. Hay una poeticidad primitiva, cercana a la del *Génesis* cuando García Márquez escribe: «El mundo eran tan reciente que muchas cosas carecían de nombre y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo. Era la edad de oro, el paraíso perdido.» El mismo título *Cien años de soledad* es una exageración y una metáfora. Toda la obra de García Márquez está llena de hermosas exageraciones poéticas, que nos remontan a leyendas o a cuentos infantiles. (No se olvide que el lenguaje poético es «recurso» en la terminología de los formalistas rusos [9], pero también exageración como en García Márquez, desproporción o distorsión como en Valle-Inclán). García Márquez exagera en *Cien años de soledad* o en sus cuentos. «El ahogado más hermoso del mundo», «El último viaje del buque fantasma» o en «La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada». Exagera en *El otoño del Patriarca.* Cien años de soledad son muchos años. Pero podían haber sido mil o toda la vida. El ahogado es un cadáver enorme y enorme es el buque fantasma. (Hasta la «vida» del patriarca es enorme). La «cándida Eréndira» es en realidad una prodigiosa puta, aunque explotada por su malvada abuela. No conservará la virginidad que sólo se pierde una vez, pero sí la candidez, porque no es culpable. En García Márquez la poeticidad es la hipérbole [10]. La metáfora es una exageración. El mundo de García Márquez es una metáfora de la realidad.

El mito también es poesía. La poesía es el mito verbalizado. El mito según el DRAE es una fábula, ficción alegórica, especialmente en materia religiosa. Mitificar es verbalizar, inventar. (¿Qué mayor invención o creación que el lenguaje?) En el principio el profeta era poeta; o al revés. Un mitificador, reinventor de la realidad. La civilización ha sido una tarea de desmitificación. Llegar de nuevo, a través de la ciencia o el experimento a la realidad real. Lo que sucede es que esa realidad no es nada interesante o es obvia. Así que los llamados realistas han descubierto la obviedad. (¿Para qué desvivirse o suicidarse descubriendo una metáfora? Ya se sabe que es una tontería. No hace falta escribir novelas o tratados de realidad para llegar a tales filosofías).

Los novelistas hispanoamericanos, aunque cultos, con títulos académicos y monsergas de buena educación a la europea, han bebido en la tradición oral de sus pueblos, en esa continua poesía, donde se aúnan la canción y las creencias, las

---

[9] Véase el libro clásico de Victor Erlich: *Russian Formalism,* Mouton-La Haya, o la traducción de Jem Cabanes *El formalismo ruso,* Seix Barral, 1974.

[10] Así Jaime Mejía Duque ha podido titular un trabajo, *El otoño del patriarca o la crisis de la desmesura,* La Oveja Negra, Medellín, Colombia, 1975.

supersticiones y las experiencias, los cruces de culturas dispares y las nuevas reencarnaciones, la verdad mítica y los adelantos científicos, la civilización y la naturaleza, Dios y los dioses, la magia y la dialéctica. De su criollismo de culturas dispares, nace su identidad, su diferencia. La cultura hispanoamericana no es racionalista a la francesa, ni empirista a lo anglosajón; tampoco es trágica, a la española. (Para ellos el toreo, como la religión, es más una fiesta que una ceremonia.) Viven con más goce que los españoles; con mayor ingenuidad. No hay maldad o madurez en su literatura. Allí no ha habido todavía un Gracián, Quevedo, Goethe; o Sartre, Unamuno o Papini. No hay «angustinianos». (agustinos, angustiados, desde San Agustín, Pascal hasta Unamuno o G. Marcel). Poseen el sentimiento lúcido de la vida, y puede que hayan superado la tragedia india y la tragicomedia española. Es una literatura nueva, moderna, que abre nuevos caminos al fin de la novelística europea, envejecida en el «Nouveau roman».

La cultura avanzada, tecnologizada, significa la muerte del mito. La leyenda no se leía, se escuchaba. Los héroes épicos, lo eran en el invento de la palabra de los aedos, rapsodas y juglares. Los poetas populares son sabios, peo no cultos. Como Homero, Shakespeare o Lope. Culturizarse, educarse en universidades acartonadas, bibliotecas polvorientas, salones de postizos y apariencias es des-naturalizarse. América es una tierra —yo no diría que virgen a estas alturas de explotación—, pero sí joven, donde la ilusión está todavía unida a la realidad. Allí la imaginación no es la loca de la casa, sino la dueña, a quien los poetas sirven, seducen, pero no olvidan. Imaginar es crear imágenes. Y la poesía es un lenguaje de imaginación, donde se destruye y recrea la palabra, principalmente por medio del simil y de la metáfora.

El lenguaje de los narradores hispanoamericanos es lírico, metafórico. Se alude a la realidad pero se la elude. La realidad, y hasta la brutalidad a veces, es desmontada de su forma vulgar, para convertirse en imagen nueva. La realidad es una, pero sus retratos pueden ser múltiples. El escritor, a través de su capacidad creadora, acierta a crear las distintas imágenes de esa realidad. A los europeos nos sorprende la mitificación de la narrativa hispanoamericana, acostumbrados a contemplar una realidad desmitificada. La magia seduce y gana la partida a la obviedad.

La «narratura» hispanoamericana (narrativa de la naturalidad o de la naturaleza) como la poesía, es metafórica, va más allá de la realidad, es imagen. *Cien años de soledad, El túnel, Paradiso, El llano en llamas, El siglo de las luces,* son metáforas, raptos de la realidad, sustituciones. La metáfora del relato es la parábola. Parlar viene de parabolare. Y escribir es parlar uno mismo, sin finalidad práctica, en el vicio de la creación. Una parábola es más que un ejemplo didáctico, es una invención poética. Los escritores hispanoamericanos son grandes parladores; en ellos, la palabra mana con la fluidez natural del manantial. Han ensayado la poesía, la han ensanchado en la novela moderna.

Volver a la poesía, después de la pregonada muerte de la novela, es volver al comienzo del círculo. En principio fue la lírica, luego la épica. A la novela se la llamó épica degradada. Y el realismo, llevado a los extremos de la obviedad, fue la degradación de la novela. En castellano, los intentos de la llamada novela poemática, no cuajaron. Se dice que Pérez de Ayala fue un novelista intelectual (¿dónde su

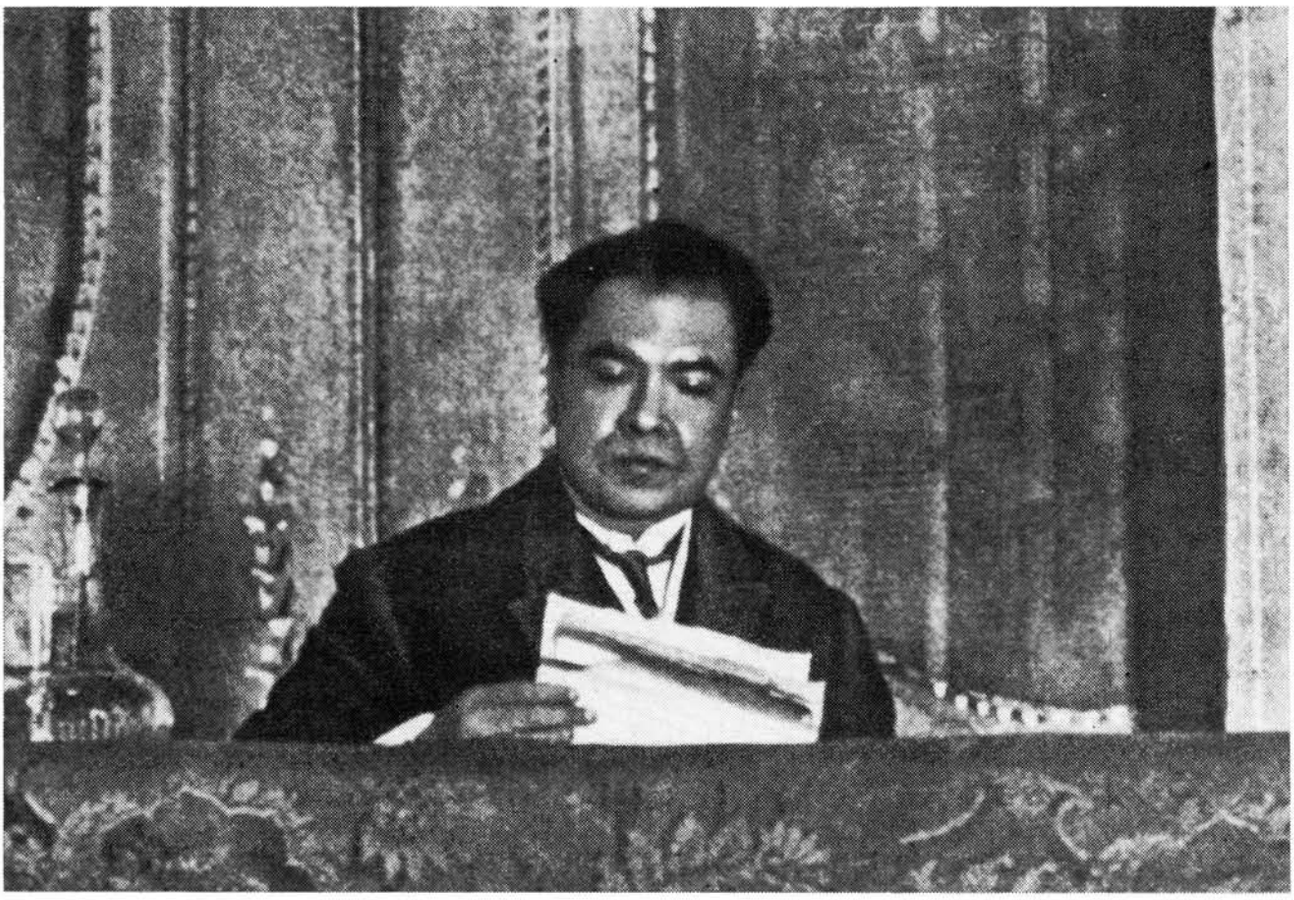
intelectualidad de filósofos remendones?) o que Jarnés sigue siendo un novelista olvidado, no leído. Los grandes poetas, sirva el ejemplo de la generación de 1927, no se «ensucian» en novelistas. La prosa es considerada como una corrupción del poema. Juan Ramón cuando escribía prosa poética sólo pensaba en escribir poemas. Los narradores hispanoamericanos han escrito desde su condición de poetas, sin preocuparse por los géneros literarios, sin forzar su escritura. Crear poemas es una violación de la realidad. Esta «narratura» es un goce relajado, un fluir natural, sin apocamientos, sin interrupciones.

Como en el poema, en la novela hispanoamericana se oscurece la anécdota y brilla la emoción. No interesa tanto lo que sucede, que a veces no sucede nada, sino cómo sucede. Es característico el «tempo largo», la oración ensanchada, complementariedad en el discurso.

Decía Hölderlin que poetizar es «la más inocente de todas las ocupaciones». La inocencia es la ingenuidad de los pueblos o razas jóvenes. La cultura es una perversión de la ingenuidad, un envejecimiento. Poetizar es jugar, inventar lo imaginario, lo que no es real ni sirve para nada. La literatura europea no es un juego, sino un trabajo muy serio, del que pocos viven y algunos mueren, desde Flaubert y Sartre, a Galdós o Aldecoa. El poeta, salvo los locos, escribe por vicio o por martirio; sin embargo el novelista de estos y otros pagos, piensa ganar dinero con sus novelas, hacerse rico: *Premio Cervantes* o el *Nobel* por lo menos. Ya es corrupción o sueño. El poeta no es un «traidor» a la realidad, pues se muestra auténtico, y no fingidor [11]. (Este es un poeta cortesano). Los escritores hispanoamericanos no nacieron en cortes, ni siquiera virreinales, y la mayoría desdeñaron los salones de los aristócratas por el compromiso, la tierra y la libertad. La poesía no es una «realización» de la realidad, pero sí es a veces una subversión de la realidad. Desde Vallejo o Neruda, hasta Paz y el mismo Borges «revolucionario reaccionario» que algunos dicen, en la con-fusión de las palabras antitéticas, en el contrastre y en el barroquismo de conductas y pareceres. Balzac también fue revolucionario, precursor del realismo social, tal vez a su pesar.

La textura de la narrativa hispanoamericana no está aún determinada por el viejo y siempre nuevo problema de la unión entre fondo y forma, sino en la fusión entre poesía y prosa, en la «narratura» de la ingenuidad y la sabiduría, en la fusión de mito y realidad, historia e invención, magia y ciencia, en la resolución armónica de antítesis. Se equivocan quienes creen todavía, «esos realistas incomprendidos», que la narrativa hispanoamericana es una moda efímera. Es sabido que detrás de toda moda viene luego la imitación y el servilismo. Esta narrativa no es el «boom» de García Márquez, Cortázar, de Fuentes o Vargas Llosa. Su innovación, su modernidad, ya estaba en Asturias o Borges, en Carpentier o en Lezama Lima. Ellos son los creadores de una nueva poesía en la narratividad, de un discurso poético dilatado, donde los poemas se destruyen en la narración, discurrir continuo, en un ritmo renovado, amplio, sugeridor. Es la orgía de una literatura total, sin géneros, donde Comala, Santa María o Macondo son metáforas del universo, palabras de la palabra, parábola. Donde leer

[11] La idea del «poeta fingidor» ya estaba en Petrarca. Pessoa, Luis Rosales y Angel Crespo han vuelto a insistir en ella en nuestros días.



*Rubén Darío leyendo una conferencia en el teatro Colón, de Buenos Aires.*

es jugar a la rayuela, errar por un túnel tan real como imaginario, vivir el tiempo circular de cien años o varias vidas en soledad, andar caminos que se bifurcan y no llegar a ninguna parte, volver desde las sombras cotidianas al siglo de las luces, contemplar de cerca la enormidad, anormalidad, de un dictador... Leer y recrear Hispanoamérica.

AMANCIO SABUGO ABRIL
*Urbanización «Los Llanos», 1*
*VILLALBA (Madrid)*