

NARRATIVA HISPANOAMERICANA CONTEMPORÁNEA (1960 - 1980)

Contemporary Hispanic American narrative (1960 - 1980)

Narrativa hispano-americana contemporânea (1960 - 1980)

Eduardo Huarag Álvarez

Pontificia Universidad Católica del Perú

ehuarag@pucp.pe

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2553-0054>

Recibido: 29 - 11 - 2023

Aprobado: 17 - 12 - 2023

Publicado: 29 - 12 - 2023

Cómo citar:

Huarag, E. (2023). Narrativa Hispanoamericana Contemporánea (1969-1980). Pucara, 2(34).
<https://doi.org/10.18537/puc.33.01.01>

Resumen: En esta investigación planteamos que el *boom* de la narrativa hispanoamericana supuso el manejo de nuevas técnicas narrativas y la consiguiente renovación en el modo de contar. El novelista asume su alejamiento del realismo social, mimético. Entiende que lo literario es un ficcional autónomo, con intención metonímica en el desarrollo de la trama narrativa. El corpus elegido, en esta oportunidad, toma como referencia las innovaciones logradas por Cortázar, Fuentes, Vargas Llosa y García Márquez. Los escritores coinciden en su voluntad innovador, pero no pertenecen a un movimiento literario. Además, como se va a demostrar, las innovaciones son distintas, como diferentes son los estilos de cada novelista.

Palabras clave: Narrativa, tendencias, innovaciones, fábula, ruptura.

Abstract: In this research we propose that the boom of Spanish-American narrative involved the use of new narrative techniques and the consequent renewal in the way of telling. The novelist assumes his distance from social, mimetic realism. He understands that the literary is an autonomous fictional, with metonymic intention in the development of the narrative plot. The chosen corpus, on this occasion, takes as a reference the innovations achieved by

Cortázar, Fuentes, Vargas Llosa and García Márquez. The writers agree on their innovative will, but they do not belong to a literary movement. In addition, as will be shown, the innovations are different, as different are the styles of each novelist.

Keywords: Narrative, trends, innovations, fable, rupture.

Resumo: Nesta pesquisa propomos que o boom da narrativa latino-americana significou o uso de novas técnicas narrativas e a consequente renovação na forma de contar. O romancista assume o seu afastamento do realismo social, mimético. Compreende que o literário é um ficcional autônomo, com intenção metonímica no desenvolvimento da trama narrativa. O corpus escolhido, nesta ocasião, toma como referência as inovações alcançadas por Cortázar, Fuentes, Vargas Llosa e García Márquez. Os escritores concordam com o seu desejo inovador, mas não pertencem a um movimento literário. Além disso, como será demonstrado, as inovações são diferentes, assim como os estilos de cada romancista.

Palavras-chave: Narrativa, tendências, inovações, fábula, ruptura.

1. Implicancias de la consagración de la narrativa hispanoamericana

En el momento que escribimos este artículo, han transcurrido más de cincuenta años de la irrupción del denominado boom de la narrativa hispanoamericana. Tiempo, tiempo suficiente para ver con tranquilidad lo que consagró y sigue teniendo repercusión en el escenario latinoamericano y universal. Como se sabe, la confluencia de varios novelistas importantes en el periodo de 1960 a 1980, aproximadamente, determinó que los editores etiquetaran la irrupción como el *boom* de la narrativa hispanoamericana. Aunque algunos han señalado que aquello del *boom* fue más un fenómeno editorial que una presencia trascendente, creemos que esa apreciación solo revela que ciertos comentaristas o críticos desconocen las innovaciones y la trascendencia de la narrativa hispanoamericana.

Creo necesario hacer algunas precisiones: la primera es que la demarcación cronológica (1960 – 1980) es una referencia aproximada. Y eso porque la narrativa del boom se fue gestando en el periodo que va de 1941 a 1960. En otro artículo, que abarca ese periodo, mostramos de qué manera la narrativa se fue desligando de los parámetros de la novela realista, así como del compromiso que asumen con la realidad.

La década del cincuenta (aunque en Argentina desde 1941, con Borges) empezó la exploración de técnicas narrativas. La ficción puede subvertir la realidad. En esa exploración caben los hechos fantásticos y las posibilidades de metaforización. Es decir, una cosa es el relato, la trama que se cuenta; y otra, las significaciones o alegoría que de ella se deriven. Este proceso no fue tan inmediato. Las novelas, en muchos casos, siguió atada al escenario objetivo. Además, el boom no fue un movimiento estético ni ideológico. Así pues, en 1981, Luis Harss advierte que los escritores estaban saliendo, o desprendiéndose, de ese casco que le obligaba a ficcionalizar dando especial relevancia a la realidad objetiva: “La vieja noción que causó tantas controversias inútiles en nuestro mundo literario, según la cual lo autóctono o “auténtico” tenía que ser local o regional, va quedando en el olvido” (p. 37).

La posibilidad de que el relato sea un producto casi autónomo e independiente del contexto social, no se logró tan rápido. Jean Franco (1998) advierte también que distanciarse de ese realismo mimético no fue tan fácil. Por eso anota:

la prosa hispanoamericana representa una rebelión y una liberación. La rebelión, iniciada por los vanguardistas de los años veinte, reaccionaba contra un concepto de “realismo” y de “realidad” que era demasiado estrecho y que demasiado a menudo daba origen a obras esquemáticas en la que los escritores se mostraban más preocupados en la receta que por la sustancia (p. 282).

Esta dicotomía se fue superando con la irrupción de Borges y, posteriormente, con Rulfo. Y no queremos decir que tales escritores trascendieran solo por el uso de nuevas técnicas narrativas. El asunto es que la creatividad y la originalidad para contar una historia que sugiere una segunda significación, se plantea de mejor manera con la técnica que utilizaron. Entonces, no se trata del simple uso de un relato con retrospectivas en el tiempo. En el cuento “Diles que no me maten”, el episodio empieza dramáticamente cuando la víctima está esperando una sentencia. Por retrospectiva, nos enteramos de la razón por la que huía de la justicia. Y esa retrospectiva concluye con el personaje, atado a un horcón, esperando la ejecución de la sentencia. El tiempo, en el relato, es circular. Pero, además, el relato es metonimia porque el hijo de la víctima no olvida lo que le pasó al padre. Es como si, a pesar de los treinta años transcurridos, el hijo hubiese esperado el momento de vengar la muerte de su padre.

Los forjadores, pues, como Borges y Rulfo, cumplieron un rol muy importante. Tan es así que, en las campañas editoriales, no se publicaban solo los libros de Vargas Llosa, Fuentes y Cortázar. Necesariamente, junto a ellos, figuraban los libros de Borges y Rulfo. Oviedo considera que: “El *boom* funcionó como un imán que concentró la atención sobre un puñado de nuevos autores y sobre sus inmediatos maestros, creando así un diseño o mapa que redefinió nuestra creación literaria” (Oviedo, tomo IV, p. 288).

2. Las ideas fundamentales

Hay cuatro ideas fundamentales que queremos agregar: 1) La influencia del cine en la novela. Es evidente que el cine establece un modo distinto de contar un relato. El *continuum* fílmico no se interrumpe mientras se proyectan las sucesivas historias fusionadas por el recurso del montaje. La novela hispanoamericana, especialmente en los casos de Fuentes y Vargas Llosa, utilizan el recurso de la narración por alternancia, muy propio del cine. De esa manera, el relato avanza mediante esos cortes que rompen la linealidad espacial y temporal. 2) La narrativa hispanoamericana del periodo del *boom* no tuvo un estilo ni tendencia homogénea. Por un lado, tenemos el ficcional construido como recreación (reformulación) de la realidad. A esta tendencia pertenecen Vargas Llosa y Carlos Fuentes. Supone un profesionalismo en el manejo de técnicas narrativas, en innovaciones en el modo de contar. Por ejemplo, la simultaneidad de los acontecimientos que está cerca de alcanzar aquello que se conoce como “novela total”. 3) Es en este periodo, en donde la creatividad se asocia con la ruptura de los modelos clásicos de novela. No solo nos referimos a la narrativa con secuencias en alternancia, o las constantes rupturas del tiempo lineal.

La creatividad llega a concebir el relato como un universo ficcional abierto en el que se transgrede la sucesión de hechos de la historia narrada. Es lo que encontramos de modo lúdico, en *Rayuela*. Se puede leer de distintas maneras. Transgredimos el orden habitual. Y es que caben muchas lecturas de la historia que, sin embargo, construye un universo poético-narrativo. Es decir, se poetiza desde la subjetividad de los personajes y poco importa el suspenso o el *continuum* narrativo. 4) En este periodo tiene particular relevancia el ficcional que la crítica denominó “realismo maravilloso”. Un estilo en el que se metaforiza el hecho mágico, se ficcionaliza con personajes de la realidad latinoamericana pero que bien pueden ser los míticos personajes de la cultura occidental. La tendencia empezó con Carpentier y siguió con García Márquez. En *Cien años de soledad* se abordan las creencias míticas acerca del incesto y su prohibición, el éxodo, el tema cainita, el diluvio, etc. Adopta el tono del fabulador, pero es una novela de círculos que se repiten. Constituye, en mucho, la gran metáfora de Latinoamérica.

Hecha la presentación de la narrativa hispanoamericana, en ese periodo que llamamos: “la consagración”, pasamos al comentario de algunas obras de los autores más representativos. Dada la numerosa cantidad de obras, advertimos que nos vamos a restringir a las figuras que, en nuestro criterio, son los escritores más representativos. Pero el estudio de cada uno de ellos, de por sí, requiere un espacio, una amplitud que no abordaremos. Nos vamos a restringir, por tanto, a señalar algunas innovaciones que encontramos en los escritores elegidos.

3. Julio Cortázar: la tendencia fantástica y la ruptura del canon novelístico
Cortázar publica *Bestiario* en 1951, *Final de juego*, en 1956, *Las armas secretas* en 1959, *Todos los fuegos el fuego*, 1966, y *Rayuela*, en 1963. Mencionamos solo las obras más importantes. Como se puede apreciar, Cortázar ya tenía un prestigio ganado mucho antes del *boom* de la narrativa hispanoamericana.

En su planteamiento como escritor discrepa de los escritores regionalistas. Considera que un gran novelista:

no se fabrica a base de buenas intenciones y de militancia política, 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 aprehender la realidad total en todos sus múltiples contextos (Declaración que figura en Shaw, p. 15).

Cortázar lleva el mundo ficcional hasta lo insólito. Quizá la mejor demostración de su creatividad fantástica se revele en el relato “La noche boca arriba” (2011). El personaje está yendo en una moto por la ciudad. Mientras observa las casas, el paisaje, una señora se interpone:

Cuando vio que la mujer parada en la esquina se lanzaba a la calzada a pesar de las luces verdes, ya era tarde para las soluciones fáciles. Frenó con el pie y con la mano, desviándose a la izquierda; oyó el grito de la mujer, y junto con el choque perdió la visión. Fue como dormirse de golpe (p. 405).

El protagonista reacciona y le dan rápido auxilio. Una ambulancia lo lleva al hospital. Lo que describe de ese ambiente le permite hacer evocaciones: “tenía que huir de los aztecas que andaban a caza de hombre, y su única probabilidad era la de esconderse en lo más denso de la selva, cuidando de no apartarse de la estrecha calzada que solo ellos, los motecas, conocían” (p. 406).

En el sueño, todo es posible. En este caso, el de la moto está huyendo de los aztecas. Y con ello el narrador ya ha insertado un elemento al que podemos no darle importancia porque es un sueño. El narrador, además, por alternancia, yuxtapone el sueño, los temores del sueño, con las frases de quienes están en el escenario del hospital. Así pues, mientras en su sueño siente temores, el enfermero le dirá: “Se va a caer de la cama (...) No brinque tanto, amigazo” (p. 408).

En esa alternancia del personaje herido en el hospital, y el sueño, sucede que el personaje se ve en dificultades que activan el suspenso y el lector mantiene su interés por que no sabe en qué terminará el incidente del paciente:

Oyó los gritos y se enderezó de un salto, puñal en mano. Como si el cielo se incendiara en el horizonte, vio antorchas moviéndose entre las ramas, muy cerca. El olor a guerra era insoportable, y cuando el primer enemigo le saltó al cuello casi sintió placer en hundirle la hoja de piedra en pleno pecho. Ya lo rodeaban las luces y los gritos alegres. Alcanzó a cortar el aire una o dos veces, y entonces una soga lo atrapó desde atrás.

Es la fiebre –dijo el de la cama de al lado–. A mí me pasaba igual cuando me operé del duodeno. Tome agua y va a ver que duerme bien” (p. 408).

Lo importante de este relato es la manera cómo el narrador yuxtapone los dos argumentos del episodio narrativo. Y si hasta ese momento estábamos con la idea que es la historia de un motociclista que tuvo un accidente y un sueño en el hospital; pues, resulta que no es así. De pronto, el narrador hace un giro en la diégesis y sucede que el sueño era la verdadera realidad, el referente objetivo, y

lo del accidente del motociclista era parte de una proyección imaginaria hacia adelante, un *flash forward*. De modo que la historia contada del motociclista es producto del imaginario del nativo que huía de los aztecas. Ese era el hecho real: Cortázar destaca por la manera cómo entrelaza los hechos de la vida real (generalmente, desde la subjetividad del personaje) con el hecho extraordinario. De modo que lo que parece insólito entra en la categoría de los posible de suceder.

Donde Cortázar lleva a su máxima expresión el relato desde la subjetividad y la conjetura es en *Rayuela*. Para el narrador, la literatura es ese espacio en el que un escritor construye la historia ficcional. El interlocutor (es decir, el lector) tiene un rol importante para participar del desciframiento. Cortázar se interesa no por construir una novela con las premisas del canon novelístico establecido en el mundo denominado “occidental”. No se trata de desarrollar un argumento más o menos verosímil. El narrador construye considerando las distintas dimensiones del hombre contemporáneo. Me refiero al lado emocional, sentimental; y, de otro, el lado reflexivo, racional, existencial. Ello explica por qué, en varias de sus publicaciones, encontramos relatos fragmentados. Esto se observa en *Rayuela*, pero también en *62 modelo para armar*, *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último round*.

La literatura y lo lúdico se tocan la mano en la obra de Cortázar. Es un modo de revelar un aspecto de lo humano. Parte de esa línea lúdica es la presentación, en *Rayuela*, del famoso “tablero de dirección”. Su propuesta al lector es una abierta ruptura del *canon* establecido sobre la estructura de la novela y el circuito comunicativo que se establece entre el escritor y el lector. Si en la novela convencional la trama se desarrolla a través de una sucesión de hechos, sucede que Cortázar le propone al lector dos posibilidades:

Una, en la que el lector se deja conducir por el narrador (es lo clásico y convencional); y otra, en la que aparecen diversos fragmentos que se alinean con la historia a través de campos semánticos. Lo cierto es que *Rayuela* termina quebrando el concepto de novela lineal. El escritor deja la posibilidad que el orden, para la percepción del relato, lo decide el lector. Esto quiere decir que *Rayuela* se puede leer desde distintas opciones. Y es que, en este caso, la historia

se sustenta en la relación de Oliveira y la Maga, y ocasionalmente, Rocamadour. El mundo es de ellos. La novela es un canto al amor y a la vida. A pesar de todas las vicisitudes, los seres humanos escriben su vida, sus emociones, sus temores y todo aquello que deja huella. Es que los humanos somos cotidianidad e interrogantes metafísicas, somos sensaciones instintivas, pero también empecinados constructores de ilusiones.

La novela de Cortázar elige la perspectiva subjetiva y construye un mundo sobre la base del afecto, las emociones. En *Rayuela* (2010) encontramos:

La técnica consistía en citarse vagamente en un barrio a cierta hora. Les gustaba desafiar el peligro de no encontrarse, de pasar el día solos, enfurruñados en un café o en un banco de plaza, leyendo-un-libro-más. La teoría del libro-más era de Oliveira, y la Maga la había aceptado por pura ósmosis (...)

Sentados en un café reconstruían minuciosamente los itinerarios, los bruscos cambios, procurando explicarlos telepáticamente, fracasando siempre, y sin embargo se habían encontrado en pleno laberinto de calles, casi siempre acababan por encontrarse y se reían como locos, seguros de un poder que los enriquecía. A Oliveira le fascinaban las sinrazones de la Maga, su tranquilo desprecio por los cálculos más elementales. Lo que para él había sido análisis de probabilidades, elección o simplemente confianza en la rabadomancia ambulatoria, se volvía para ella simple fatalidad. “¿Y si no me hubieras encontrado?”, le preguntaba. “No sé, ya ves que estás aquí...” (pp. 51-52).

El relato llega a tener los tonos propios del lirismo. La Maga es más que una mujer. Es un personaje mitificado. Y los interludios de la pareja contribuyen a esa mitificación.

4. Carlos Fuentes: Uso de los pronominales y el protagonista como metonimia de una nación.

La memoria, el tiempo, la identidad (del Yo ante los Otros) y las indecisiones son algunas de las constantes en la novelística de Fuentes. Su labor creativa empieza con *La región más transparente* (1958). Luego le sigue *Aura* (1962), y en ese mismo año publica *La muerte de Artemio Cruz* (1962). Fue animador del boom de la narrativa hispanoamericana con sucesivas publicaciones, entre las que podemos destacar: *Cambio de piel* (1967), *Terra Nostra* (1975), *Gringo viejo* (1985).

Con *La muerte de Artemio Cruz*, Fuentes se arriesga a proponer una novela en la que la vida, los distintos escenarios en los que Artemio Cruz hizo su vida, se retrotraen en su agonía final. Y lo importante es que la historia nos llega a través de los narradores pronominales: Yo, Tú y Él. A través del Yo, se cuenta lo que Artemio, desde su punto de vista, quiere testimoniar. Recuerda su vida azarosa y zigzagueante; aquella experiencia al lado de jóvenes revolucionarios y, más tarde su vida como empresario de éxito.

El Tú cuenta la historia desde la perspectiva de los Otros, aquellos que fueron sus compañeros de ruta y a los que, de alguna manera, Artemio Cruz traicionó. ¿Por qué dejó a un lado sus principios revolucionarios que lo acercaban a los ideales de Pancho Villa y Emiliano Zapata? ¿No es Artemio Cruz la metonimia de la nación mexicana que hace su revolución en 1910, con el sacrificio de miles de ciudadanos y, cincuenta años después, se centra con una nación que tiene derechos ganados, pero que no ha construido una patria nueva, revolucionaria? Precisamente, en una publicación anterior sobre este tema, decíamos: “¿Hizo lo que tenía que hacer? ¿Fue un traidor? ¿Se interesó por los negocios y el enriquecimiento porque quiso asegurar su bienestar individual? ¿Fueron las circunstancias que lo llevaron a decidir por el bienestar y no por la lucha social?” (Huarag, 2007, p. 171).

Veamos algunos párrafos de la novela en la que se muestra su innovadora forma de transmitir una historia, de construir un personaje metonímico:

Yo sobreviví, Regina. ¿Cómo te llamabas? No. Tú Regina. ¿Cómo te llamabas tú, soldado sin nombre? Sobreviví. Ustedes murieron. Yo sobreviví. Ah, me han dejado en paz. Creen que estoy dormido. Te recordé, recordé tu nombre. Pero tú no tienes nombre. Y los dos avanzan hacia mí, tomados de la mano con sus cuencas vacías, creyendo que van a convencerme, a provocar mi compasión. Ah, no. No les debo la vida a ustedes. Se la debo a mi orgullo, ¿me oyen?, se la debo a mi orgullo” (p. 82).

Y más adelante, el narrador, en segunda persona, y dice:

TÚ sobrevivirás: volverás a rozar las sábanas y sabrás que has sobrevivido, a pesar del tiempo y el movimiento que a cada instante acortan tu fortuna: entre la parálisis y el desenfreno está la línea de la vida: la aventura: imaginarás la seguridad mayor, jamás moverte: te imaginarás moverte: te imaginarás inmóvil, al resguardo del peligro, del azar, de la incertidumbre: tu quietud no detendrá al tiempo que corre sin ti... (p. 210).

Artemio Cruz, el personaje, es metonimia de la historia contemporánea de México: una nación que optó por la revolución en 1910, liderado por caudillos como Pancho Villa y Emiliano Zapata. El problema es que, cincuenta años después, no se ven los cambios importantes que debe haber generado una revolución social. Al final, México tomó el camino de la sociedad liberal. Es decir (y por eso la metonimia) el final de Artemio Cruz, ese final agónico, ese sustento frustrado representa, de algún modo, el destino de una nación que puso su empeño y voluntad por el cambio pero que se dejó atrapar por el liberalismo y los grupos de poder. Pero la novela, con el estilo y la perspectiva elegida por Fuentes, tiene un lugar importante en la narrativa hispanoamericana. Donald Shaw dice: “*La muerte de Artemio Cruz* es mucho más que una novela de la Revolución traicionada; es un estudio psicológico cabal. Artemio es a la vez un héroe y un antihéroe, un hombre complejo, atormentado, llenos de sentimiento de culpa y ansioso de justificarse a toda costa” (Shaw, 103). Según Oviedo, la novela ha tomado una película de Orson Welles como referente fundamental: “Se trata de *Citizen Kane* (1949), la obra maestra de Orson Welles, que no solo

comienza con la muerte de un poderoso hombre público (...) a partir de la cual unos periodistas tratan de encontrar “el ángulo” para entender lo que fue su vida” (Oviedo, 309).

4. Vargas Llosa: El realismo renovado y la novela total

Sin duda alguna, Vargas Llosa es uno de los escritores que mejor dominio ha tenido de las técnicas narrativas. Agreguemos que no solo asimiló las técnicas, sino que fue artífice de innovaciones en el discurso y en la articulación de un relato. En muchas de sus novelas, especialmente en *Conversación en la Catedral* hace uso de secuencias que se alternan en la sucesión. Este recurso también será utilizado en *La fiesta del chivo* y *El paraíso en la otra esquina*. Como hemos señalado antes, la narración en alternancia revela la influencia del cine. Pero además, cuando hablamos de la adopción de técnicas nos referimos a esos constantes saltos en el tiempo bajo la influencia de Faulkner.

En los años '50, Vargas Llosa (1997) joven compartía las inquietudes de un sector de narradores del neorrealismo, pero pronto tomó distancia. Después de años de reflexión, definió lo que en su criterio es la novela: “la ficción es, por definición, una impostura – una realidad que no es y sin embargo finge serlo– toda novela es una mentira que se hace pasar por verdadera, una creación cuyo poder de persuasión, depende exclusivamente del empleo eficaz, por parte del novelista, de unas técnicas de ilusionismo y prestidigitación semejantes a los magos de los circos o teatros” (p. 35).

Con la presentación de escenarios y acciones de diversos personajes, el novelista se propone reproducir la realidad hasta en sus detalles mínimos. En esa misma línea, Oviedo (2012) precisa que la novela pretende: “mostrar cómo funciona el sistema del poder y cómo erige una pirámide de jerarquías e intereses que alcanza, como una infección, hasta los más remotos estratos sociales” (p. 322)

La novela, como un todo estructurado, no deja nada al azar. Aquí lo importante es que, cuando el escritor propone el encabalgamiento de diálogos (como lo hemos mostrado) entre distintos personajes y escenarios, en la mente del lector se produce el necesario contacto de los campos semánticos. Los hechos y

significaciones interactúan uno con el otro. Aquello fue toda una innovación en la novela. Pero agreguemos que, en esta novela, la técnica utilizada encaja perfectamente con el propósito narrativo.

Con Vargas Llosa se cumple uno de los rasgos que caracteriza a la narrativa hispanoamericana de este periodo: la proyección universal. Su profesionalismo le permite asumir temas o acontecimientos que se realicen más allá de su espacio nacional. Luego de *Conversación en la Catedral* (ambientada en Lima, en los años '50), publicó *La fiesta del chivo* (sobre la dictadura de Trujillo, en la República Dominicana) y *La guerra del fin del mundo* (ambientada en Brasil, a fines del siglo XIX). Y podemos agregar *El paraíso en la otra esquina* (Europa y Tahití, siglo XIX).

Es una característica importante que sus novelas desbrocen su trama a través de lo que se conoce como relato por alternancia. Es decir, va alternando como combinatorias como relatos A, B, A, B, en toda la obra, como sucede con “El paraíso en la otra esquina”, pero puede alternar varias historias como sucede con “La casa verde” y “Conversación en La Catedral”. Este recurso pretende tener la dinámica propia del cine; es decir, un encadenado que presenta un diálogo de un par de personajes, y luego otro diálogo de personajes en otro contexto y así, diferentes escenarios que se suman a lo que en el cine se conoce como cortes frecuentes en el que una secuencia breve se alterna con otras de modo que mantiene una dinámica que acelera la acción dramática.

El cine está presente, como lo dijimos, a través de los cursos que la novela ha sabido adecuar de modo creativo y acertado. Por ejemplo, en el caso de *La fiesta del chivo* (2000), observamos, además, cómo logra estructurar la trama en la que Urania es el personaje que vuelve a su país (República Dominicana) treinta años después y evoca todo lo anterior, su niñez, el misterio de lo que sucedió en la denominada La casa de caoba, hecho que se mantendrá hasta el final (como dato escondido) hasta que al final, Urania lo revela de manera directa y dura escandalizando a las tías que estaban en la casa. La mirada de Urania evoca con amargura y no está segura de que haya sido una buena decisión la de volver a su país. Con el dominio que tiene el narrador, nos la presenta como si nosotros, en el uso de la segunda persona, dialogáramos con ella: “¿Has hecho bien en

volver? Te arrepentirás, Urania. Desperdiciar una semana de vacaciones, tú que nunca tenías tiempo para conocer tantas ciudades, regiones, países que te hubiera gustado ver (...) retornando a la islita que juraste no volver a pisar” (p. 12).

El acontecimiento fundamental es el atentado contra el dictador. Hay un grupo que ha preparado la emboscada y está en espera. El que les asegura que Trujillo pasará por esa carretera es Amadito, miembro de la guardia personal del dictador. Y lo que queremos destacar es que, la novela mantiene el suspenso precisamente porque hay un estado de espera. Mientras en la novela se va contando la motivación que tiene cada uno de ellos para participar del atentado (motivos distintos, claro está), hay un compás de espera que se traduce en una interrogante, que los pone cada vez más nerviosos:

- No va a venir – exclamó, de pronto, Salvador–. Otra noche perdida, verán.
- Vendrá – repuso al instante Amadito, con impaciencia–. Se ha puesto el uniforme verde oliva. Los ayudantes militares recibieron orden de tenerle listo el Chevrolet azul. ¿Por qué no me creen? Vendrá” (p. 40).

Pese a la eficiencia en mantener el suspenso, advertimos que como el relato es en alternancia, la historia que nos trasmite Urania no tiene el mismo ritmo que lo que sucede entre los conspiradores. Ellos están a la expectativa para entrar en acción. Urania hace sus evocaciones, pero el presente ya no significa nada y su relato es estático, crítico y cargado de rencor. Su satisfacción, en todo caso, es la de reprochar, a su padre, el daño que le hizo al entregarla al dictador para que la viole el dictador en la Casa de Caoba.

5. García Márquez: Las referencias míticas y los hechos maravillosos

Las novelas de García Márquez se inscriben en la tendencia denominada realismo maravilloso. Una de sus particularidades es la presentación de hechos extraordinarios que, ciertamente, suponen una ruptura con la lógica cognoscitiva que tenemos. Pero la obra no es solo la muestra de hechos extraordinarios. Lo interesante es que no son hechos extraordinarios propuestos a partir de

disquisiciones o conjeturas. Lo que sucede es que se trata de acontecimientos que la colectividad de la aldea asume como verdadero. Así pues, los hechos o acontecimientos de esa realidad mágica o maravillosa están en la mente, en las creencias de los pobladores. Y ellas, a su vez, están ligadas a las creencias míticas de la cultura oral. Para ellos, lo mítico es verdadero.

Debemos mencionar que muchas creencias míticas tienen vínculos con algunos mitos universales que se difunden en el mundo occidental. Es el caso de la sanción al vínculo incestuoso que, en la ficción de *Cien años de soledad* lo representan José Arcadio Buendía y Úrsula Iguarán. Igual que la pareja primigenia del Génesis parten de una prohibición, lo que justifica el uso del cinturón de castidad. Pero, al igual que la pareja primigenia, transgreden y prefieren la vida. Razón suficiente para ser expulsados del paraíso.

Lo comentado no es el único episodio mítico. También se alude a una lluvia que no cesó por tiempo casi indeterminado. Con lo cual, alegóricamente, se está haciendo referencia al diluvio universal, aquel que menciona a Noé y su Arca. En *Cien años de soledad* los hechos extraordinarios son verosímiles. Y aunque el estilo y el tono aparenta un encadenamiento de fábulas, tiene una estructura que no se logra percibir fácilmente. Para Ludmer, la novela:

demuestra que la estructura de la obra es en el fondo simétrica: “Tiene veinte capítulos sin numerar; los diez primeros narran una historia: los diez segundos la vuelven a narrar invertida” con el nacimiento de los dos hijos de José Arcadio primero, la narración se bifurca. En cada generación habrá, de ahora en adelante, dos tendencias antagónicas que se enfrentan (“los Aurelianos eran retraídos, pero de mentalidad lúcida; los José Arcadio eran impulsivos y emprendedores”), aunque las posiciones iniciales están invertidas en la tercera generación. En cada generación, uno de los Buendía muere fusilado y otro escapa; uno tiene hijos gemelos y el otro no; uno se dedica a la violencia y la crueldad y el otro sufre las consecuencias.” (Ludmer, J.: “Cien años de soledad, una interpretación” (citado por Shaw, 1981, p.115).

Ahora bien, el mismo Shaw hace una aseveración con la que discrepamos:

todo en Macondo parece representar una evasión de la historia concebida como un proceso dinámico y lineal. Los Buendía cultivan el mito idílico de una vida todavía no contaminada por la modernidad que corresponde casi a una abdicación de la responsabilidad humana. La idea de una maldición implica que las cosas están determinadas por sus orígenes y que todo cambio lleva a peor”. (p. 114).

El crítico juzga lo ficcional como si fuera una necesaria derivación de planteamientos ideológicos. Lo que el narrador hace es presentar los diversos estamentos cognoscitivos de las aldeas de Latinoamérica. Ellos (los Buendía) son la metonimia de muchos pueblos que mantienen sus creencias míticas. Eso no significa que se quiera reflejar solo la pasividad o se pretenda que prevalece el determinismo. Lo concreto es que el narrador, en el relato ficcional, pone en evidencia esa mentalidad mítica que se mantiene, como parte de las raíces e identidad de Latinoamérica, pese a que muchos puedan sonreír cuando Úrsula no cree que la tierra es redonda,

Con acierto, José Miguel Oviedo advierte que en *Cien años de soledad* se articulan varios ejes narrativos. Para Oviedo (2012), la obra de García Márquez:

Participa, pues, de la fábula, el mito y la utopía popular; se mueve por espacios enteramente reales y por otros que colindan con los maravilloso o prodigioso; es una narración colombiana, latinoamericana y universal, porque extiende lo más concreto al horizonte de lo intemporal; comienza con un Génesis y termina con un Apocalipsis, marcados por presagios, anuncios, promesas y castigos; es tanto la saga de una estirpe, los Buendía, como del género humano; es una tragedia y una parodia cómica; una narración atestada y proliferante como la selva tropical, pero también simétrica y organizada con la exactitud de un laberinto borgiano. Su tempo de los ritmos narrativos en los momentos precisos, lo que crea un efecto de realidad cíclica y porosa: un tiempo que parece incluir al nuestro y someterlo a fantásticas distorsiones (p. 295).

García Márquez tiene la particularidad de que sus personajes y el escenario principal son caribeños, y sin embargo, la significación que proyecta alcanza una dimensión universal. La mentalidad mítica es universal, como lo es la noción de destino funesto. Lo único que quisiéramos agregar es que entre el laberinto borgiano y la novela de García Márquez hay una gran diferencia porque el argentino le da preferencia al estilo y la frase precisa –en sus relatos breves, por eso la sensación que no podemos quitar una sola frase– mientras que el colombiano es expansivo en el desarrollo de los episodios narrativos. Y ser expansivo no es sinónimo de desorden, o participa de relatos accesorios. Lo importante es que en la novela de García Márquez se fusionan la fábula, el mito y las creencias ancestrales. No queda nada al azar. Si había previsto la referencia metafórica del Génesis, lo hará también del Apocalipsis, con lo cual cierra la historia mítica de la humanidad. Y aún en el cierre no se ata al mito religioso porque se hace mención que todo lo vivido estaba escrito. Y el destino es una de tantas creencias ancestrales de la humanidad.

Conclusiones:

1. En el proceso de la narrativa existe un claro propósito de buscar que la significación de la novela convierta el acontecimiento de la trama o el personaje configurado en metonimia, es decir, una representación metaforizada. Y por ese camino, la narrativa alcanza su autonomía de la realidad inmediata y tiende a la universalidad.
2. La narrativa de las décadas del '60 y el '70 se caracteriza por el manejo de nuevas técnicas narrativas, siendo las más frecuentes la ruptura de la linealidad y la organización de la trama en secuencias alternas. Desatacamos la exploración de nuevos modos de contar que utiliza Vargas Llosa en sus novelas.
3. La novelística, del período analizado no fue homogénea en el estilo, ni en la temática. Por un lado, están los narradores que desarrollan una trama que tiene que ver con la historia social latinoamericana; y de otro, el desarrollo de un realismo que refiere hechos extraordinarios que subyace en la mentalidad mítica ancestral.

4. La narrativa fantástica reitera la constante ruptura con la lógica habitual de los hechos observados. Nos relatan hechos extraordinarios y de fuerza creativa dentro de lo fantástico. La actividad innovadora de Cortázar llega a proponer un tipo de novela (como *Rayuela*) que rompe con los paradigmas que sustentan a la novela convencionalmente establecida. La novela pretende recoger los distintos ámbitos (emocional, subjetivo, intuitivo, filosófico) en los que se manifiesta la inquietud humana.

5. En el caso del realismo maravilloso nos interesa destacar la manera cómo asumen los aldeanos el hecho maravilloso. Y es que, en esta tendencia, ya no se trata de una conjetura que procede del narrador. Lo extraordinario parece ser una verdad inserta en el imaginario de los aldeanos. Por tanto, a través de las creencias de la aldea latinoamericana, se eleva la metonimia al escenario cultural universal. Los mitos recreados son centroamericanos y a la vez están enlazados con los mitos universales.

Referencias

- Cortázar, J.: (2011). *Cuentos completos*. Santillana.
_____. (2010). *Rayuela*. Santillana.
Franco, J. (1998). *Historia de la literatura hispanoamericana*. Ariel.
Fuentes, C. (1987). *La muerte de Artemio Cruz*. Casa de las Américas.
Harss, L. (1981). *Los nuestros*. Editorial Sudamericana.
Huárag, E. (2007). *Tendencias e innovaciones en la narrativa hispanoamericana*. Editorial San Marcos.
_____. (2004). *Estructuras y estrategias en la narrativa peruana*. Fondo editorial de la PUCP.
Oviedo, J. (2012). *Historia de la narrativa hispanoamericana*. Alianza editorial.
_____. (1990). *La invención de una realidad*. Seix Barral.
Shaw, D. (1981). *Nueva narrativa hispanoamericana*. Cátedra.
Vargas Llosa, M. (2000). *La fiesta del chivo*. Santillana.
_____. (1997). *La verdad de las mentiras*. Ariel.