

**ANGEL
RAMA***

LA LITERATURA HISPANOAMERICANA EN LA ERA DE LAS MAQUINAS

La literatura hispanoamericana, por ser arte de una zona marginal y frecuentemente especular de los centros universales de la cultura, sigue rigiéndose por una mecánica de acción y reacción, o sea por una incitación externa que genera una adecuada réplica. Esta es, normalmente, un producto artístico donde se intenta resolver la contradicción del sistema generador, lo que se obtiene incorporando las formas de la incitación externa dentro de una solución estética que represente tanto la identidad regional como el perspectivismo de un futuro autónomo. Tal comportamiento explica varios rasgos que parecen definidores de la actual literatura hispanoamericana: la amplitud del registro, aliado a la vocación totalizadora de la obra literaria; la tensión discordante de los elementos componentes; la variabilidad, cuando no imprecisión semántica de los materiales utilizados; la energía de la creatividad trasuntada en su voluntarismo.

El grado de autonomía ya alcanzado por esta literatura —la poesía de los años treinta; la narrativa y la poesía de los cincuenta— no debe obnubilarnos acerca del considerable grado de dependencia que todavía la signa (que no debe confundirse con el tema de las legítimas interinfluencias) y que responde a la simultánea movilidad de ambas zonas, por cuanto mientras América Latina va superando desventajas y conquistando etapas del desarrollo específicas de las sociedades industrialmente avanzadas, éstas cumplen asimismo un esfuerzo de superación a partir de niveles más elevados. Para usar la terminología deportiva: el enemigo también juega.

Que América Latina haya conseguido aproximarse a determinados niveles de la fabricación del producto literario que la emparentan con algunas zonas europeas a las que ha creído superar, no hace sino testimoniar el avance cumplido en el campo de las letras, simultáneo al de la economía y su reflejo en las zonas urbanas del continente, pero esta prefiguración de victoria puede hacer perder de vista la totalidad del panorama desatendiendo nuevas situaciones creadas donde la dependencia y la incitación externa vuelven a plantearse con toda desnudez. Una victoria parcial se desprendería de ciertas afirmaciones, especialmente de Mario Vargas Llosa, repetidas luego por otros, acerca de la preeminencia de la novela hispanoamericana respecto a la europea y particularmente a la francesa. Aparte de ser improbable la pregonada decadencia de la narrativa francesa —aunque sí es comprensible que ella no interese hoy a lectores hispanoamericanos fuertemente reclamados por situaciones internas bien diferentes— como en general la de todo el aparato cultural de la Europa occidental al que con demasiado alborozo se le ha vuelto a endilgar el remoquete de “decadente” que manejara la crítica soviética de los treinta para el vanguardismo y aun antes la propia Europa burguesa para sus disidentes del XIX, aparte, pues, de esta discusión de base, el emparejamiento de una literatura de zona marginal con la de una metrópoli que otrora

fue cabeza del planeta pero que vive su dorado declive, lejos de probar la extinción de la dependencia y el consiguiente triunfo de la autonomía, escondería un desplazamiento de los términos del debate. Este volvería a manifestarse en toda su aspereza si buscamos los enfrentamientos en otros puntos culturales, como sería el correspondiente a Nueva York o San Francisco, y mejor aún, si tratáramos de ver en qué radica el actual régimen de incitación externa respecto a las creaciones artísticas, desligándolo de cualquier punto preciso de incidencia de las metrópolis imperiales y viéndolo en su generalizada especificidad universal.

Ese régimen no debe buscarse meramente en series de obras, ni en las formas artísticas que, desprendiéndose de ellas, descubren su normal significante, sino en las condiciones previas que, en los centros mundiales, concurren a dar respaldo y animación a obras y formas donde se consolidaba un horizonte cultural nuevo, por lo tanto patrimonio de toda la sociedad. Podríamos buscar tal punto germinal en el elemento que ha servido para prolongar esplendorosamente la vida de las grandes sociedades capitalistas en el momento en que una agotadora guerra mundial parecía convocarlas a su crepúsculo, a saber la revolución tecnológica que nace cubierta por esa misma contienda y se expande violentamente desde mediados de siglo, asegurándoles un nuevo período histórico de dominación. No sólo las condiciones de vida resultaron afectadas y beneficiadas —aunque creemos que en general detrimento de las correspondientes a las zonas del Tercer Mundo— sino que su naturaleza y composición, las bases del gusto social, las formas de la percepción y los instrumentos de prospección y dominio de la realidad fueron transformados de modo profundo. El arte que en Estados Unidos y algunos países europeos occidentales (Alemania, Inglaterra y Francia especialmente) surge dentro de los lineamientos de la revolución tecnológica, está bien lejos del arte de la pre-guerra progresista y antifascista, pero también del arte anterior vanguardista de los años veinte que fue contemporáneo del regionalismo y neorrealismo de otras zonas de esos mismos países.

Ningún rostro más flagrante que la gran ola objetivista de la narrativa de postguerra que asumió matices diferenciales en las diversas regiones europeas: en los italianos (Pavese) encubrió poderosas “undercurrents” emocionales, en los españoles (Goytiso-lo) sirvió a la denuncia social en períodos de censura, en los ingleses (Sillitos) se tiñó de proletarismo coincidiendo con la ascensión del “Labour Party” o de refinado snobismo (Fleming) pero en todos respondió a la incitación inicial norteamericana que había dado la gran escuela de los objetivistas con Hemingway a la cabeza y la poderosa legión de los policiales con maestros como Hammet, tal como lo razonó Cesare Pavese en sus lecturas de literatura anglosajona. Resultaba la primera adaptación de la literatura a las condiciones de vida impuestas por una tecnología que había hecho un camino previo más largo en los Estados

Unidos que en la Europa del plan Marshall, repitiéndose en esta nueva coyuntura histórica la precedencia norteamericana que en el XIX estableció Edgar Allan Poe respecto a los artempuristas franceses, la cual obedecía a la reiteración de una experiencia inicial del moderno y sus leyes adustamente aplicadas. El ingreso de las letras a los sistemas tecnológicos iniciales se percibe en la década del veinte norteamericano en el nivel más bajo de la invención literaria, a través de dos maneras opuestas de enfrentarlos: una romántica, de Lovecraft, y otra realista, de Hammet, pero sólo alcanza su equilibrada ejecución en los narradores del norte pertenecientes al núcleo de la generación perdida. Esta primera acuñación resultaría una profecía que confirmó la posterior revolución tecnológica que durante la guerra se fue cumpliendo y arrojó sus productos en la ribera de la paz. No se lo percibió de inmediato, lo que explica la década europea del existencialismo que fue la legítima intérprete del hombre de la Resistencia antifascista, pero, mediado el siglo, el arte de los más jóvenes rindió testimonio de esta revolución y fue construyendo su progresiva adaptación artística.

Si bien en este arte reciente se reencuentran los tres elementos anotados (gusto, formas de percepción, instrumentos) que a través de su cristalización en obras particulares habrán de incidir en la zona latinoamericana, el elemento llamativo que tanto dentro del arte como fuera de él, en la nuda realidad, ha deslumbrado más y ha sido más inocentemente absorbido, justamente por su aparente neutralidad, es el instrumental tecnológico. Los aparatos se integraron a la vida latinoamericana, desde la cocina hasta el escritorio gerencial, afectando con mayor intensidad a una alta clase media burocrática. Esto se logró no sólo por la aparente neutralidad sino también por la mayor comodidad operativa con que los objetos mecánicos se incorporan a las zonas marginales que no los han inventado. Es difícil y también más inexplicable, la asunción del "terminado" que singulariza buena parte de la escritura norteamericana pre-beatnik y que responde a las exigencias de la producción industrial refinada, que la incorporación de las máquinas en un plano de mero manejo y aplicación a fines utilitarios inmediatos. Del mismo modo que es improbable que se adopten todavía en Latinoamérica las percepciones del sistema de trabajo de una muy elaborada racionalización industrial, pero en cambio sí sus productos en ese plano de operatividad que a veces puede resultar muy tosco y hasta surrealista.

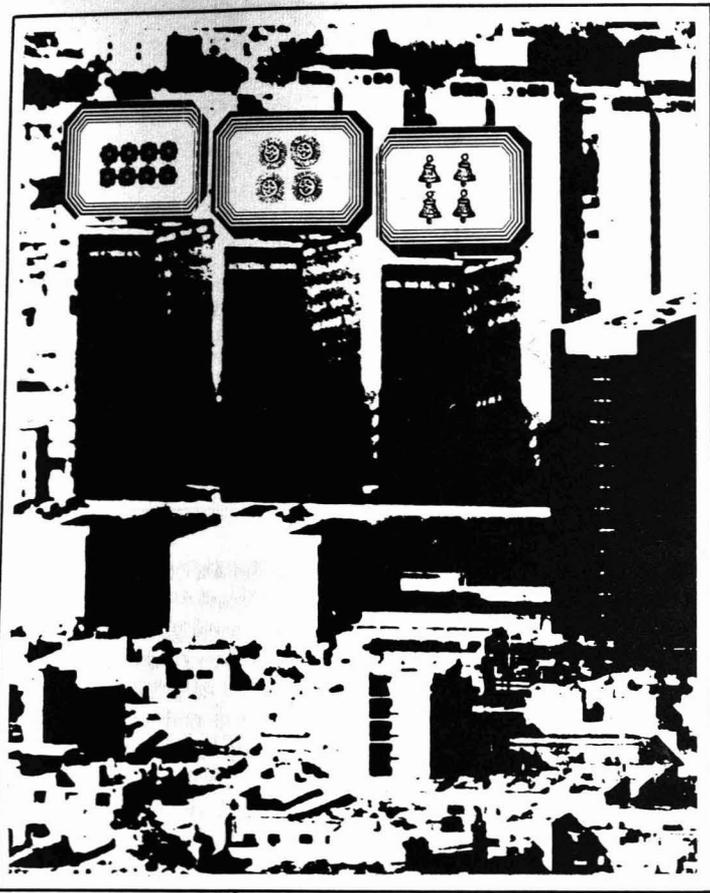
Los instrumentos se integraron a las creaciones literarias de la segunda postguerra tanto —primariamente— como objetos de un paisaje literario, generando las disonancias de un montaje surrealista (en esta imagen del paisaje de la realidad urbana cada vez más poblada de máquinas) como en su calidad de instrumentos que establecían una manera distinta de penetración de la realidad y construían una mediación casi infranqueable con respecto a ella:

devenían la realidad misma, remitiendo el arte y la literatura a una fabricación de segundo o tercer nivel a partir de materiales ya contruidos y dados. Una suerte de monumental "bricolage" de un universo de productos mecánicos y de desechos industriales, todos revueltos, con regodeo lévi-straussiano.

La diferencia entre esta utilización del objeto mecánico y la que se conoció en la literatura de las primeras décadas del siglo con los manifiestos futuristas, es bien notoria. Los futuristas italianos, los expresionistas alemanes, los abstraccionistas norteamericanos (del tipo de Eugene O' Neill o Elmer Rico) crearon obras sobre las relaciones de hombres y máquinas; los escritores de la segunda postguerra, obedeciendo a la profecía de los objetualistas de preguerra, escribieron obras ayudados por las máquinas, instalados ya en sus perspectivas que asumieron como legítimas, sirviendo a sus exigencias. La más nítida, como apuntamos, fue la recién adquirida aunque no jubilosa creencia en la objetividad, noción cuya eventualidad real deparó el manejo del instrumental técnico. Pero sus efectos se percibieron más desnudamente en otras disciplinas intelectuales; ellas sirvieron de mediadoras para su posterior utilización por las letras, como se vio en algunos ejemplos hispanoamericanos.

En la sociología de campo la aportación mecánica pareció confirmar sus ambiciones: el perfeccionamiento de los sistemas de registro del sonido y de las imágenes sedujo a los investigadores y facilitó una tarea de penetración en la realidad que se ofreció con visos de alta fidelidad. No es sólo la aplicación de mayores recursos económicos, sino también del utilaje mecánico moderno, lo que establece la diferencia entre dos bellos libros: el *Juan Pérez Jolote* de Pozas y *Los hijos de Sánchez* de Lewis, pues mientras el primero transita por una creación interpretativa personal, el segundo ya obedece a la contribución del registro mecánico. A imagen de esta reconversión de las ciencias sociales, la literatura fue recorriendo, muchas veces sin ningún agregado instrumental, limitándose el autor a una recreación personal y hasta subjetiva de los materiales que objetivaban las grabadoras, las posibilidades nuevas autorizadas por la incidencia de la tecnología en los estudios sociológicos. Dos líneas resultaron las más notorias: la correspondiente a la preocupación realista de denuncia social donde se sustituyó el modelo de la novela social del progresismo de la preguerra por la novela testimonial de los sesenta, lo que hace el cambio sustancial entre la literatura de Jorge Icaza y la de David Viñas, pero en forma más amplia, una liberación de la narrativa de la coyunda normativa y planfletaria a la que la había sometido el progresismo revolucionario. Del mismo modo que el perfeccionamiento de la fotografía es el negativo sobre el cual va desarrollándose la aventura del impresionismo y del "fauvismo", liberados de las exigencias del registro reflejo de la realidad, del mismo modo el perfeccionamiento técnico de la sociología de campo, aplicada





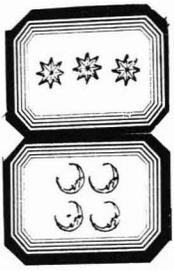
ahora a los movimientos rebeldes bajo las formas del cine documental, el cine reportaje, las grabaciones testimoniales, los relatos autobiográficos, ha ido creando un nuevo y valioso género, que llamamos de los “testimonios”, cuyo contragolpe sobre la literatura es inmediato. Visto que ninguna novela puede competir con un “testimonio” en veracidad y registro auténtico de una realidad, es en otro campo donde ella debe situar su ambición creativa. Mejor dicho, puesta ante esta disyuntiva, la literatura resulta tironeada en direcciones opuestas. Para usar una sola literatura, la cubana actual, lo percibimos en la doble conducta creativa de sus dos mejores narradores jóvenes: en Norberto Fuentes la literatura es violentamente absorbida por el reportaje testimonial directo hasta el grado de resultar volatilizada, como se percibe estableciendo el cotejo entre los cuentos de *Condenados de Condado* y los materiales de base recogidos en *Cazabandido*; en Reinaldo Arenas, en cambio, ella se transporta a un desborde imaginativo que rescata la expresividad subjetiva por un lado (*Celestino antes del alba*) y por otro reanima el fresco histórico global contagiándolo de subjetividad e imaginación (*El mundo alucinante*). De estas dos soluciones tipo, va siendo la segunda la que ha venido dominando en el último quinquenio de la narrativa hispanoamericana que apunta a un notorio descenso de la novela llamada “revolucionaria” en beneficio de la novela imaginativa cuyo modelo dominante fue fijado por los *Cien años de soledad* en 1967.

La otra línea notoriamente afectada por esta era maquinista, correspondió a la recuperación de la lengua hablada dentro de la literatura, lo que también facilitó un capital avance sobre la vieja fórmula costumbrista (criollista) atenta a la fonética, tal como la practicaron diversos regionalistas (de Latorre a Gallegos), permitiendo abordar una nueva donde la clave operativa recayó en la sintaxis y donde el funcionamiento de la lengua hablada absorbió íntegramente el discurso literario, tal como ocurrió en los *Tres tristes tigres*, de Guillermo Cabrera Infante. Habiéndose agudizado —por haberse objetivado— la percepción del habla y habiéndose elaborado su análisis, la captación no atendió a irregularidades

fonéticas ocasionales sino a su estructura general, a la expresividad social e individual que transparentaba, a la proximidad y verdad realista que proponía, a la comprobable objetividad que se comprendía del discurso literario pero que no impedía —por el uso de articulaciones y variables— una reveladora incursión en la subjetividad. Pero además la instalación de la narrativa en el plano de la expresión lingüística autorizó una perspectiva crítica de los materiales simultánea con el manejo afirmativo de algunos que definiríamos como “innobles”, lo que significó una acentuación de la órbita realista —aplicada preferentemente a vulgares sectores medios bajos— y una dignificación artística de sus formas originales. En las novelas de Manuel Puig o de Jorge Onetti pueden verse diversas maneras de solucionar, en el Río de la Plata, este campo recién descubierto.

Si las operaciones de los nuevos instrumentos llegan a la narrativa a través de la sociología aplicada, a la crítica le llegan a través del periodismo. En éste significaron un mayor rigor y precisión en el régimen de la entrevista con una inmediata limitación de la libertad propia de la oralidad, aunque puede anotarse que las dos mejores “reporters” latinoamericanas —Elena Poniatowska y María Esther Gilio— no utilizaron grabadoras, al menos sistemáticamente. Cuando los regímenes de trabajo periodísticos adquirieron ese más alto grado de objetividad, desbordaron al campo de la literatura. Por una de las inclinaciones propias de la revista de actualidades, el escritor estaba deviniendo una “vedette” más, sometida por lo tanto a la misma escrutación pública que desde antes se aplicaba a las estrellas de cine o a los futbolistas, aunque teniendo un resultado distinto, producto de su capacitación intelectual específica. Tal “vedetismo” resultará aceptado y elaborado seriamente por la crítica, la cual, grabadora en mano, decide acometer también al escritor, ya no como el periodista para develar curiosidades de su intimidad, sino para poner en claro ideas, formas de trabajo, influencias, fuentes de sus obras, teorías estéticas, juicios críticos. En el caso de algunos escritores de gran éxito público (Gabriel García Márquez) se alcanzó el resultado más peligroso: el propio autor diseñó las explicaciones válidas para su obra, explicó sus orígenes y analizó su elaboración, dio las claves aceptables y negó las de otros. De facto el autor asumió el papel de crítico de sí mismo, en tanto que el crítico se redujo al de atento lector y registrador de opiniones. Si todavía en el libro de Luis Harss (*Los nuestros*) el sistema de la entrevista grabada se alterna con el manejo de otras fuentes y con una reordenación crítica de los materiales, en numerosos libros posteriores reducidos exclusivamente al registro de las entrevistas, la crítica se volatiliza sustituida por una información de apariencia objetiva.

Pero es en el campo de la dramaturgia donde los elementos de la revolución tecnológica alcanzan una resonancia inmediata y juegan en ocasiones papeles protagónicos. Se debe a que el teatro,



como lo apuntara Roland Barthes, es una “polifonía informacional” donde se superponen diversos lenguajes, desde el que configuran las palabras hasta el determinado por las luces y los colores. Tal amplitud tradicional se vio complicada por el desarrollo acelerado de los que surgen de fuentes técnicas, que se acumularon sobre el escenario generando sus formas artísticas correspondientes. Esto marcó el aparente fin del “teatro de prosa en tres actos”, sustituido por un espectáculo de partes desconectadas (series de *sketches* o *collage* de materiales varios) donde la música —y el canto y el baile— adquirió primacía. También aquí el modelo de más amplio radio de influencia se encuentra en la experiencia escénica norteamericana de la postguerra, la cual remedó en un grado más exasperado y tecnificado, la del teatro expresionista alemán de la primera postguerra, lo que autorizaría un acercamiento contrastado de Bertold Brecht y de Abbie Hoffman para evidenciar dos líneas protestarias de parecida sustancia y diferente circunstancia ideológica.

La adaptación latinoamericana de esta versión teatral respondió, más que a los modelos originales, a las formas ya mediatizadas y de gran público, tipo *Hair*, que proporcionaron el esquema más usual de la dramaturgia del último quinquenio. El elemento representativo de la identidad regional y del perspectivismo futuro que puede buscarse en la respuesta latinoamericana a la incitación externa, se definió, en el caso del teatro, por la protesta social y política. Decenas de obras, rigurosamente de circunstancias, derivaron su singularidad y coherencia del afán de transformarse en instrumentos de acción social, con pregonada vocación antiimperialista. Si bien el rasgo crítico de este teatro ya venía postulado en el modelo inicial externo, en la respuesta que configura la adaptación latinoamericana se lo intensificó hasta transformarlo en el verdadero eje del espectáculo teatral. Al mismo tiempo se aprovechó con sagacidad su vocación de pobreza, haciendo de sus magros elementos componentes una virtud artística, lo que facilitó una aproximación a sectores sociales bajos de las clases medias latinoamericanas.

Pero el aspecto más singular de la respuesta debe buscarse en el comportamiento intelectual ante el concepto de objetividad. Este sirvió de base a la literatura de los centros altamente desarrollados, tanto en Europa como en Estados Unidos, para ir construyendo un arte que aprovechaba sus posibilidades de conocimiento cierto del mundo, de dominación de sus contradicciones, de validación instrumental de sus elementos integrantes. Se trate del análisis de los “tropismos” de Nathalie Sarraute, de las elucidaciones a partir de teorías científicas en Italo Calvino, del manejo de la información de los poemas de Lawrence Ferlinghetti, todas formas de un conocimiento especulativo que acecha al mundo como una forma cuyo significado debe obligadamente develarse y es ajeno al hombre.

Muy otro ha sido el comportamiento del escritor latinoamericano. Con las magnas excepciones de Octavio Paz o de Julio Cortázar, en quienes pueden encontrarse investigaciones similares, y en algunos poetas desperdigados del continente que elaboran un arte muy austero, la tendencia ha sido contraria y ha consistido en el manejo de los productos literarios de esa ambición objetivista dentro de un discurso de categórica impregnación subjetivista donde desde la urgencia sexual hasta la protesta social se ha desplegado un ansioso confesionalismo. De ahí también que sean aquellos autores que contradicen en los centros universales la línea autorizada por la técnica moderna, los que han repercutido vivamente en América Hispana: es el caso de Dylan Thomas o de Allen Ginsberg, en la poesía de lengua inglesa.

Tal desborde subjetivista repone al escritor como protagonista escénico —y por ende social— en la historia latinoamericana presente, pero dentro de una curiosa y por ocasiones contradictoria manipulación de materiales que parecen surgidos de una fabricación esmerada, con su alarde científico, aunque fragmentados, desconectados, incapacitados de establecer un campo coherente de significados. De ahí que no debe buscarse una acepción a esos materiales, sino más bien a la articulación a que el escritor los somete, a ese enorme “bricolage” que deviene su obra y donde el significado así como el valor estético radica en la combinación de un abigarrado conjunto de elementos ajenos que sólo pueden apropiarse mediante su fragmentación. Es evidente que toda técnica de ensamblaje o “collage” de pedazos sueltos, nos remite a la composición bizantina. De ella sólo tiene, el actual arte latinoamericano, su fastuosidad heteróclita, el irisamiento de sus elementos contradictorios e irregulares, porque en cambio carece de toda organicidad canónica. Es un ars combinatoria, pero cuyas leyes de composición no responden a valoraciones de escuela o doctrinas socioculturales, sino a la directa traducción de conciencias particulares. El toque subjetivo que ellas acarrearán, por aplicarse ya no a elementos tradicionales sino a incorporaciones de una sociedad tecnológica universal que invade las urbes latinoamericanas, genera la discordancia y el rechinamiento que traduce un poema de Cardenal, un cuento de Salvador Garmendía, un relato de Salvador Elizondo, una novela de Jorge Onetti, un artefacto de Nicanor Parra. En tanto los escritores latinoamericanos más integrados en el proceso universal de la cultura (el caso de Carlos Fuentes o Mario Vargas Llosa) parecen más capaces de superar los desgarramientos y alcanzar un equilibrio que responde a la lección de maestros como Paz y Cortázar, aquellos más afincados en sus situaciones particulares hispanoamericanas, en los elementos disímiles que en ellas se juegan, resultan fieles testimoniantes de un conflicto que es hoy, por encima de los políticos, sociales y morales que sirven más visiblemente de banderas, el que realmente permitirá dictaminar el destino que aguarda al continente.