

30
2ej



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

HACIA UNA DEFINICION DE LOS CONCEPTOS
DE NOVELA Y NUEVA NOVELA A TRAVES
DE CARLOS FUENTES

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADO EN LENGUA Y
LITERATURAS HISPANICAS
P R E S E N T A :
DANIEL OLIVARES VINIEGRA

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

MEXICO, D. F.

1980



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

INTRODUCCION	5
1. (Qué es la novela? Algunos rastreos.	10
2. La novela según Carlos Fuentes: Un análisis global; suma y síntesis de conceptos.	16
2.1. Novela e ideología.	20
2.2. Novela y sociedad.	25
2.3. Novela y lenguaje. (Estructuras.)	33
2.4. Caracterización artística de la novela.	39
3. El trayecto histórico de la novela, según Carlos Fuentes. (Breve itinerario comentado.)	45
3.1. Orígenes.	46
3.2. Novela tradicional. / Novela burguesa.	52
3.3. Nacimiento, origen y significación de la nueva novela.	61
3.4. La nueva novela hispanoamericana.	74
4. Los conceptos de novela y nueva novela en Carlos Fuentes. (Síntesis conclusiva. Aceptaciones y cuestionamientos.)	86
Conclusiones.	95
NOTAS.	100
Bibliografía.	110

INTRODUCCION

El estudio sobre la caracterización de la novela, y de los caminos que ha seguido desde su nacimiento, para acceder hacia su legitimación como uno de los géneros literarios protagónicos dentro de la vida social, ha sido --y es-- uno de los más apasionantes temas que han preocupado a la teoría literaria de ayer y hoy.

Y es casi obvio que sea así, puesto que, es desde la aparición misma de esta forma narrativa que pueden rastrearse las controversias sobre su naturaleza legítima, su función dentro del ámbito de la sociedad y, en suma, sobre su aproximada o categórica definición.

Para lograr un acercamiento hacia esto último (hacia una definición), las opciones no son muchas: o se atiende al *crítico literario*, confiando --casi a ciegas--, en la presunta capacidad y ética profesional que deben ampararle; o se atiende al *creador*, al novelista, al más cercano conocedor del oficio: aun a riesgo de que la emotividad --"visceralidad"-- y cercanía de éste para con el objeto de

estudio pudieran falsear el juicio.

Cuestión de. razon dirían algunos. Cuestión de intuición, diríamos otros... Aquí el aforismo de "mirar al árbol que no nos permite ver el bosque", podría --(por que no?-- resultar desacertado, si la premisa pretende: *no estudiar al bosque; no juzgar al árbol*; sino conceptuar, apreciar y degustar la esencia misma de la que esta hecho ese árbol... Y, en fin, que dejándonos de especulaciones arborícolas, diremos que, en ésta --nuestra-- aproximacion, nos hemos resuelto más por la segunda alternativa (sin desdeñar del todo la primera); y que, confiando en la buena madera de nuestro árbol --nuestro novelista--, y su propension a, de vez en cuando, convertirse en guardabosques (al ser él mismo también un destacado crítico literario), nos lanzamos a la aventura de tratar de definir a nuestro objeto: no los árboles, sino: la novela.

Argumentemos:

La madurez alcanzada por la corriente literaria representativa de la Hispanoamerica actual, se ha hecho palpable no sólo a partir de una importante presencia editorial a nivel mundial (una producción narrativa valida, original y propositiva, que alterna con la habida en los mejores escenarios del orbe); sino además, e importantemente, a partir del surgimiento de escritores que, no conformes con ser sólo "autores", han ascendido responsablemente al campo del análisis y de la critica del hecho literario mismo y han

aportado, también en ese sentido, la voz americana que faltaba al mundo. Tal es el caso del escritor mexicano Carlos Fuentes, quien junto a Mario Vargas Llosa, Mario Benedetti, Julio Cortázar (m. 1984) y Octavio Paz --por citar sólo a algunos de los más representativos--, encabeza este movimiento de crítica literaria que, si bien bifurcado hacia distintas orientaciones, precisamente en su diversidad genera su riqueza.

Carlos Fuentes, autor que nos interesa, y es el núcleo de este trabajo, destaca ante todo como novelista, ensayista social, y crítico de arte y literatura. Es en este último renglón, en el que se ha avocado con verdadero fervor a la dilucidación y valoración del hecho novelístico. (Menores cuantitativamente --aunque no por ello desdichables--, son sus incursiones hacia la crítica en los campos del cuento, la poesía y el drama.) Muchos son los factores que contribuyen a dar fuerza, reconocimiento y validez a sus trabajos: el primero de ellos, es el indiscutible dominio que ejerce sobre la teoría y la práctica de su objeto de estudio; esto es, y como ya se ha dicho, nuestro autor, además de ser un "teórico" o un "crítico" de la novela, es un excelente novelista.

Sostenidos por una prosa brillante, lúcida, difícil; pero atractiva; basada, a su vez, en una sólida cultura general (que recorre la gama de lo clásico a lo contemporáneo; de lo universal a lo nacional; de lo

aristocrático-burgués a lo popular; y de lo intelectual a lo meramente vivencial...) los ensayos de Fuentes se han caracterizado, además, por su valiosa capacidad de proposición, originalidad y atrevimiento.

Y no obstante su criticada pose de "intelectual de izquierda"; los dislates en que su trabajo político (no exento de honestidad: "dentro del sistema, pero no a favor del sistema") ha caído; su liberal fidelidad a una corriente de pensamiento específica (el marxismo: el socialismo); etcétera. La seriedad de sus planteamientos (cuando los hace serios...); la constancia y preocupación por reelaborarlos y fundamentarlos; y su indiscutible conocimiento sobre las materias que confronta, le han valido un lugar preponderante, justo y seguro, en el concierto de la crítica literaria americana actual.

Mas, dejando de lado los abundantes cumplidos que nuestro autor se merece --o no-- por sus muchas virtudes literarias y extraliterarias, pasemos a comentar sobre los fines concretos de nuestra investigación.

El presente trabajo lejos de querer convertirse en una apología de la, por demás, controvertida figura de Fuentes, quiere sí, modestamente, ser un acercamiento y un reconocimiento a la validez de una "teoría de la novela" particular (individual, si se quiere), pero que, generada en tierras americanas, y elaborada por uno de los más sólidos representantes de la literatura y la cultura mexicanas,

merecería, ya, por ese solo hecho ser mayormente conocida.

Creemos que las nociones, concepciones y proposiciones que en lo crítico (Fuentes) ha aportado al naciente caudal de la inteligencia latinoamericana, han ido más allá de lo que aquí pudiera apuntarse. No solo no estuvieron en discordancia --en su momento-- con algunos de los pareceres más avanzados de la crítica literaria moderna; sino que inauguraron caminos para la crítica misma en nuestro continente, y sirvieron de promoción --o de aticcate-- a los más destacados escritores hispanoamericanos de hoy.

Y luego, al no existir --afortunadamente (?)-- una metodología precisa para el comentario del género ensayístico, pretendemos, sin más, en este estudio, hacer una breve exposición de los principales planteamientos de nuestro mencionado autor (quizás dar cierta contigüidad y unidad a lo expuesto por separado en varios libros), para que pueda servir de introducción --motivación e invitación-- a los que, como yo, empezarán a reflexionar sobre la materia, historia y función de la novela, a través de la lectura de Carlos Fuentes.

1. (Qué es la novela? Algunos rastreos.

En nuestro siglo, la novela ha llegado a ser, quizá, la forma más divulgada de la expresión literaria. Hecho nada fortuito, ya que, si en sus inicios, la novela se constituyó en sólo un divertimento; en una prolongación de otros géneros narrativos que: o redundaban en una explicación fantástica del mundo o se conformaban con reflejar la materia emotiva inherente al hombre; a poco, esta nueva forma de expresión, dejó de ser un mero juguete intelectual o un espejo casi perfecto de la realidad, para devenir comunicación humana hacia todos los niveles y erigirse en un instrumento de estudio e interpretación de "las realidades" (objetiva y subjetiva) del hombre.

A esta característica, ya de por sí relevante, la novela agregará su particular plasticidad formal y temática. Capaz de dirigirse hacia todos los tiempos, edades y mundos posibles que se desdoblán en una serie de sub-categorizaciones susceptibles de dar al lector una gama casi inagotable de posibilidades de acceso al mundo novelesco.

Particularidad significativa para "el triunfo" de la novela sobre los demás géneros literarios, han sido sus aptitudes de renovación y enriquecimiento, que si bien se

vieron tardías con respecto a las demás formas de producción "poética", supieron darse en los momentos justos, no sólo para hacer de ella un género no caduco, sino para instalarlo de lleno en la contemporaneidad y marchar al unísono con las demás tendencias vanguardistas del siglo XX.

Así pues, la novela se define a sí misma, en la actualidad, como un género rico que ha sabido aprovechar un largo e incierto estado de gestación ((desde Petronio, con su Satiricón; hasta el Amadís de Gaula?); un no menos prolongado tiempo de parto, afirmación y madurez ((desde Cervantes hasta Balzac?); y un estadio de crisis-experimentación-regeneración con Proust, Joyce, Kafka, Mann, etc.); para crear un nuevo punto de partida y convertirse en un género abierto que, sin desdeñar los logros de su tradición, no rechaza la incorporación de nuevas concepciones ideológico-estéticas, ni la transmutación formal debida a la implantación de nuevas técnicas narrativas. Es la novela actual, incluso ariete ideológico: objeto e instrumento para la conformación de un "nuevo lenguaje" político-racial-espiritual de los pueblos tradicionalmente marginados del quehacer intelectual (incluyendo en primer lugar a los pueblos latinoamericanos) quienes a través de sus heraldos (Carlos Fuentes, García Márquez, etc.), lanzan un grito de afirmación libertaria hacia el mundo.

Pero, avanzando hacia los fines de nuestro trabajo: (Es posible hacer una definición de novela?

La gran amplitud de espectro temático y formal que abarca este género, hace que dentro de él quepan sin distinción obras tan disímolas como Don Quijote, Los tres mosqueteros, De la Tierra a la Luna, Un mundo feliz, Ulises o Rayuela. Ante tal panorama, la tarea de demarcar los límites formales de la novela se vuelve casi imposible. Actualmente, no se puede definir la novela a partir de una serie de reglas preconcebidas ni de normas estables correspondientes a una escuela crítica determinada, ya que, las más de las veces, un buen número de ejemplos escaparían a los moldes que quisieran imponérselos. Las definiciones más claras son --paradójicamente--: o las más "abiertas", que dejan este género asimilarse hacia todas las corrientes de la expresión comunicativa y artística (periodismo, reportaje, ensayo, cine música, expresión plástica, etc.; o hacia los otros géneros específicamente literarios --la poesía y el teatro--); o las más "cerradas", que pretenden reducir a nuestro objeto de estudio a su mínimo común denominador. Citemos, sólo a guisa de ejemplo algunas de estas definiciones:

En el nacimiento de la novela confluyen, entre otros, estos elementos: un material narrativo de origen oriental (indio y árabe). El mito. El folklore. La epopeya. La literatura religiosa y de viajes. La literatura burlesca y medieval, oculta muchas veces bajo la <hermosa cobertura> aristocrática. La prosificación, para una burguesía ciudadana amante del realismo, de las leyendas heroicas. La necesidad de una distracción de tipo sentimental para llenar el obligado ocio femenino. Las cartas. Las memorias... [...] Desde el punto de vista

retórico, es un género muy difícil de clasificar. Fue considerado tradicionalmente como una prosificación de la épica o de la leyenda hercúleo-cómica. (Andrés Amorós.)¹

La palabra novela ha pasado a designar toda obra literaria de carácter narrativo y de cierta longitud que está centrada en la exposición de sucesos ficticios [...] contraparte de la historia, se ajusta a las mismas características que esta, con la diferencia que una expone hechos reales, y la otra imaginarios... (Jaime Rest.)²

La novela es una forma particular del relato [...], un fenómeno que rebasa considerablemente el terreno de la literatura; es uno de los elementos esenciales de nuestra aprehensión de la realidad. (Michel Butor.)³

La novela es un género poco determinable y su dominio es el de la *licencia*. (R. Callois.)⁴

El arte novelesco consiste en servirse de un relato puro (como la intriga de los Tres mosqueteros), para expresar otra cosa que ese relato mismo. (René Marill Alberes.)⁵

Consideramos como novela el relato post-épico que termina de constituirse en Europa a fines de la Edad Media con la disolución de la última comunidad europea, a saber la unidad medieval fundada sobre la economía natural cerrada y dominada por el cristianismo. [...] Ponemos, pues, como punto de partida de nuestra concepción de la estructura novelesca, el problema de la especificidad de esta estructura novelesca respecto a la estructura épica.[...]

La novela comporta leyes estructurales que corresponde a una nueva epistémé... [...] La novela constituye un proceso de mutación [...] se convierte en el propio discurso del tiempo [...] es un ilimitado discontinuo [al decir de Luckás] que se opone al infinito continuo de la épica. [...] El texto de la novela puede ser, sin duda, objeto de múltiples lecturas... [...]

La novela representa, en su propia estructura, las particularidades de una transformación: a) la presencia de la función del todo en las partes; b) la infinidad discontinua de la estructura. [...]

Provocado por el paso del símbolo al signo, y habiendo

integrado en su estructura este balanceo para llegar a ser el fenómeno discursivo ejemplar en que se realiza el ideologema del signo, la novela se ha convertido actualmente en el emblema específico de nuestra civilización. [...] Si el discurso dominado por el símbolo suponía un desarrollo infinito, un en-cadenamiento interminable de segmentos que tendían a un fin (los universales), el discurso de la novela gira en la clausura de la no disyunción ofreciéndose una infinidad transformacional significativa cercada por la inmovilidad (la equivalencia) de los "significados". [...]

Si bien la novela ha destruido el mito y la epopeya, se habla actualmente de una vuelta de la novela al mito [...] señalemoslo, puesto que dibuja la trayectoria completa de esta transformación que el discurso occidental lleva a cabo para regresar a su ideologema inicial. (Julia Kristeva.)*

Y en fin, que resumiendo entre la multitud de rasgos propuestos por los críticos para determinar que una obra es una novela, encontraríamos los siguientes:

--La novela encuadra dentro del marco general del relato,⁷ y, por tanto, comparte las características primordiales inherentes a este.

--Está escrita en prosa.

--Se distingue del cuento por su carácter *extensivo* en lo concerniente a la multiplicidad de hechos narrados, escenarios, y presentación y construcción de personajes; así como también, por su *intensividad* en cuanto a lo descriptivo y/o a la expresión de la emotividad "lírica" del narrador-autor, o de los narradores personajes.

--La novela pone un énfasis especial en cuanto a la actividad y actitud del narrador: la perspectiva o ubicación de este dentro o fuera del relato; su grado de conocimiento

con respecto a la historia; el "tono" mismo que le impone a la novela; y la manera especial en que dispone la estructura general de esta.

--La nueva novela (la novela actual, de carácter experimental; o simplemente la novela que escapa a las convenciones de la novela tradicional), comporta además una visión del mundo "individualista" que puede o no --pero generalmente sí-- encuadrarse dentro de una ideología definida que, a su vez, pretende aportar un matiz de interpretación social².

--La nueva novela, presupone también una simbiosis o relación de complementariedad entre el narrador (autor) y el lector. Es una obra abierta: El tema y el estilo "deben de", y obligan a establecer una concordancia (aun en el caso de la desvirtuación simbólica), entre las expectativas del autor y el lector en lo que concierne a sus "necesidades" de catarsis, contemplación, gusto, análisis o mera diversión o distracción.

Y bien, como se habrá observado hasta aquí, aun tratando de hacer un consenso entre las propuestas para arribar hacia una posible definición, ésta, lejos de afinarse se alejaría y se complicaría cada vez más si profundizamos en los fundamentos que las distintas corrientes críticas aportan para sostener sus afirmaciones. Lo que nos lleva a insistir (aunque esto sea desde un punto de vista hipotético) que el acceso más justo y amplio hacia

nuestra pretendida definición de novela, es el seguimiento más o menos exhaustivo de una sola de estas explicaciones, para en su momento confrontarla y cuestionarla a la luz de sus posibles aceptaciones y cuestionamientos; para tal caso, nos avocaremos a examinar las propuestas que en torno a nuestro objeto de estudio, hace el mexicano Carlos Fuentes.

2. La novela según Carlos Fuentes: Un análisis global; suma y síntesis de conceptos.

Es alrededor del año 1954 cuando la figura de Carlos Fuentes irrumpe y empieza a hacerse palpable en el panorama literario mexicano; es en este año cuando publica su primer libro de cuentos: Los días enmascarados, y empieza a colaborar en la Revista de la Universidad de México. Pronto, sus artículos, reseñas y ensayos empiezan a publicarse (y a cotizarse) en algunas de las más prestigiadas revistas de Nueva York y París, así como también en las más importantes ciudades de Latinoamérica. (En México, encontrara su tribuna preferida en el suplemento <<La cultura en México>> de la revista *Siempre!*) Y es desde entonces, que comienza a manifestarse como uno de los más asiduos propagandistas del hecho narrativo en general, y del novelístico en particular. Sus primeros trabajos apoyaron la difusión (entre los hispanoamericanos) de los más significativos narradores nor-

teamericanos y europeos de nuestro siglo (G. Orwell, W. Faulkner, W. Styron, D. H. Lawrence, etc.); el rescate de las aportaciones de otros no suficientemente estudiados (H. Melville, J. Austen); y, ya con una autoridad suficientemente ganada (después de los rotundos éxitos de sus primeras novelas: La región más transparente, Las buenas conciencias), pasaron a profundizar en la valoración de sus preferencias y las contribuciones de los --para el--, grandes clásicos del género novelístico: Cervantes, Balzac y Joyce. Sin embargo, la aportación fundamental de Fuentes, no solo a nuestra cultura local, sino a la universal, será el ser uno de los más importantes promotores, "evaluadores" e impulsores de la hasta entonces nueva creación novelística latinoamericana (a la cual el pertenece) y contribuir así al nacimiento del llamado *Boom* de la misma. Para los fines de nuestro trabajo, echaremos mano a algunos de esos importantes trabajos, recopilados, los más, en tres de sus libros de ensayos mejor conocidos: La nueva novela hispanoamericana (1969)⁹, Casa con dos puertas (1970)¹⁰ y Cervantes o la crítica de la lectura (1976)¹¹; revisando además, tangencialmente, "artículos sueltos" y otras afirmaciones que nuestro autor ha hecho en algunas importantes entrevistas.

La primera particularidad significativa que representa el tratar de extraer de los ensayos de Fuentes, una definición concreta de novela, es que, a pesar de lo extenso de su obra y sus extenuantes incursiones hacia el tema, esta

"no existe", ya que se encuentra "diseminada" hacia una "conceptualización": global (suma y síntesis de conceptos) del fenómeno estético y literario.

Y bien, no obstante este primer contrasentido mayúsculo, no podemos afirmar que su concepción sobre la novela sea incompleta o fallida; todo lo contrario; a lo más, al pretender ser una visión totalizante, impone un reto de asiduidad y perseverancia que, dada la brillantez y agilidad de su prosa, deviene viaje singular y cerebral gimnasia.

Así entonces, por principio, tendríamos que decir que la definición --o mejor: aproximación-- de Fuentes sobre la novela, es de carácter extensivo, global y acumulativo (o descriptiva sincrética y ecléctica).

Sabedor de la complejidad del objeto de estudio: la novela (y dadas algunas de sus características que aquí ya hemos apuntado), nuestro autor no se arriesga ni totaliza sus aseveraciones, sino que, haciendo eco de las propuestas de la nueva crítica, se propone, "simplemente" (aquí una ironía más que notable): emprender un análisis diacrónico y sincrónico de la misma; para después de un dilatado periplo acceder a una visión sincrética y totalizadora de lo que la literatura, y la novela en particular, significan. Su apreciación es acumulativa, así también, porque no parte de una sola fuente, ni de la afirmación o la negación de un solo autor o de una sola corriente de análisis, sino que

haciendo gala de "científica humildad" parte de conceptos ya dados para darse el lujo de enriquecerlos y/o agotarlos hasta exprimirlos y "desparramar", en el trayecto, toda su tácita o explícita complejidad... Y va más allá, una vez conceptualizado el objeto, puede ahora si arriesgarse y lanzar hipótesis personales, tesis proyectivas --hacia adelante y/o hacia atrás--; supuestos agonísticos (agonísticos) que dotan a sus ensayos de un impulso cuasi-mesianico de creencia y fe en el propio vivencial y universal fragor literario.

Otro punto más a su favor, es la no desvinculación de la estructura artística de su determinación social, sino que haciendo suya la propuesta social-marxista (Lukacs, Goldman, Sauvage, Foucault, Althusser, [?]), es capaz de armonizarla con las precedentes estrictamente formales y estructurales (Jakobson, Levi Straus, Chomski, [?]) para quedar muy cerca de una propuesta estructural-semiótica, pero no cerrada, sino abierta a los avatares que el devenir histórico y la imaginación de los hombres, lleguen a provocarle (Eco, Kristeva, Barthes, [?])...

Haciendo caso omiso, aquí, de las cuantiosas complicaciones a que nos llevaría el tratar de comprobar lo dicho en el anterior y último párrafo (y siendo la intención de nuestro trabajo, también, solo una aproximación descriptiva y valorativa de los rescates y las aportaciones de nuestro crítico); y, resumiéndolo, simplemente afirmaríamos que: cuatro vertientes complementarias, pueden señalarse

como los ejes estructurantes de la aproximación de Fuentes hacia, y con, respecto a la novela:

1. Un análisis ideológico del devenir de las concepciones del mundo a través de la historia --demarcados por y entre los grandes periodos histórico-culturales más importantes para la cultura occidental--;

2. Un análisis sociológico (o mejor: socio-histórico) que por una parte explica el por qué de la "función de reflejo" de la literatura con respecto a la estructura social y, por otra, abunda sobre la posible incidencia de la novela como coadyuvadora (y/o retardadora) en la dinámica de transformación de esa misma sociedad;

3. Un análisis estructural ((semiótico)) que parte de "radicar a la novela en el lenguaje" para desde esa perspectiva analizar su dinámica interna y mundo de significaciones intrínseco y proyectivo. Y, finalmente, y valorando y englobando la significación de los tres anteriores:

4. Un análisis estético, que pretende dar cuenta de las contradicciones e interrelaciones que guardan "el proceso de creación" mismo, y los géneros entre sí; y de las virtudes del hecho literario y de su necesidad dentro de la vida humana.

2.1. Novela e ideología.

Desde el punto de vista ideológico, el tratamiento

de la novela por Carlos Fuentes, se resume como sigue:

En la cultura occidental, según nuestro autor, la aparición de los géneros, se corresponde con la visión del mundo imperante en cada época. Así, y al menos en lo que concierne al tránsito histórico de la novela, el rejuego ideológico marca una evolución que arranca desde la cosmovisión correspondiente a la Epica Antigua, y no termina de gestarse ni aún en nuestros días:

Puesto que, al decir de Octavio Paz, y de Fuentes mismo: "La novela es la épica de una sociedad en lucha consigo misma...,"¹² la *Epica Antigua*: la epopeya, complementada por una visión trágica no fatalista, es un mundo cerrado y autojustificable que no engendra en sí novelas, sino meras aproximaciones a este género. Su resultante es una escritura lineal, cerrada que solo da cuenta de los valores "universales" (absolutos) e incuestionables propios de esa época.

Al superarse el estadio épico, y al ser modificado este, radicalmente, por el orden feudal (al imponer la negación de la tragedia), se crea el ambiente propicio para que la actividad y la fabulación humanas cuestionen su ser y su papel en el mundo...; no obstante, las condiciones ideológicas dominantes (también unívocas y absolutas), en este "universo", permiten solamente la aparición de una *Epopeya Medieval Cristiana* (Cantares de Gesta, Novelas de Caballería...).

Es, pues, y únicamente hasta más adelante, junto con, y paralelamente al gradual ascenso de la clase social burguesa, que (precedida por "la picaresca"), nace de hecho la "novela moderna". (Durante la segunda parte del Renacimiento; con Cervantes.) Este es ya un estadio crítico para con la sociedad, en el que la función de la escritura y de la lectura, son valorados como "otro" método de interpretación posible de la realidad.

La novela moderna, a su vez, recorre las etapas de:

a) Una manifestación de un estadio posible de felicidad burguesa: *Utopía* (representada fundamentalmente por la novela neoclásica y toda la producción anterior y posterior a la Revolución Francesa).

b) Asentamiento y "triunfo de la sociedad burguesa": *Epica* (ahora, nuevamente, pero de la sociedad moderna), (Romanticismo, Realismo, Naturalismo). Y, por último, al final de este periodo -- y en un estadio de agotamiento y crisis--:

c) La recuperación del sentido trágico de la existencia: *Tragedia* de la sociedad moderna (aquí, con la aparición de los clausuradores y modificadores de la "forma tradicional" de la novela: Melville y Dostoievski, los mejores ejemplos).

Este (último mencionado): sentido trágico de la existencia, resume para Fuentes la categorización de la cosmovisión contemporánea -- aunque esto no es una categoría

absoluta, sino complementaria--.

La tragedia contemporánea, significa en términos generales: la angustia por recuperar el pasado perdido; la lucha por tratar de lavar la mancha original del escritor burgués al saberse engendrado por una sociedad bastarda (y que pretende resolverse en el regreso a la conciencia mítica...); a más de una negación de las posibilidades del presente y una angustia existencial por no poder asegurar la posibilidad del futuro.

Por ello, afirma nuestro autor:

La tragedia moderna es la equivocación de la libertad.¹³

El mundo moderno solo nos ofrece el positivismo o el nihilismo: uno alimenta al otro. Ninguno da cabida a la realidad más vasta de los hombres.¹⁴

Y el escritor contemporáneo se hace las siguientes preguntas:

... (cómo ser culpables porque somos inocentes, desgraciados porque somos felices, esclavos porque somos libres? La fe, hace tiempo muda, no le contestará. La historia, víctima del nihilismo profetizado por Nietzsche, tampoco: [...] Este es el sentido trágico-crítico de las grandes novelas de Dostoiévski, Kafka y Faulkner.¹⁵

[La nueva visión del mundo:] es del más alto orden trágico: el proyecto humano --la pasión, el amor, la libertad, la justicia-- deben actualizarse, aun a sabiendas de que está destinado al fracaso final: a la muerte misma. Sólo mediante esta conciencia podemos sal-

var a las filosofías humanistas y revolucionarias de ese optimismo judeo-cristiano que, al negar la actualidad trágica de los hombres concretos, se expone a la fatalidad inexplicable de instaurar nuevas fatalidades en nombre de la razón impermeable. Gracias a escritores como Faulkner [...] que restauran la advertencia trágica, podemos acompañar a la razón dentro de sus límites sin enajenarnos a sus ilusiones.¹⁶

"La tragedia moderna [cita a Domenach] consiste en saber que el hombre está en agonía hasta el fin de los tiempos." [...] "Habrà mucha esperanza --dijo un día Franz Kafka--; pero no para nosotros".¹⁷

En respuesta a, y en consonancia con, las expectativas de la realidad contemporánea, el género hubo de renovarse con la aparición de los creadores de la *Nueva novela* que es a la vez, síntesis, negación, revolución, y propuesta de apertura hacia nuevos caminos en la conceptualización de lo que el mundo, el hombre y el arte, deben significar. La nueva novela encuentra sus categorías y fuentes de renovación principales en su "radicación en el lenguaje" y en el "trastocamiento de las estructuras narrativas"; en su asimilación hacia el terreno de la *Poesía* y en la incorporación del *Mito* como elemento fundamental y estructurante (figuras señeras, son aquí, las de Proust, Kafka, Faulkner y Joyce; y las de los más conspicuos y agudos creadores "actuales": Dos Passos, Lowry, García Márquez, Cortázar, etc.). Así, en La nueva novela hispanoamericana, afirma Fuentes que:

Hoy, de Witold Gombrowicz a J. M. LeClézio, de Italo Calvino a Susan Sontag, de William Burroughs a Maurice

Roche, la novela es mito, lenguaje y estructura. Y al ser cada uno de estos terminos es, simultáneamente, los otros dos.¹⁸

2.2. Novela y sociedad.

La parte central y más dilatada en la aproximación de Fuentes para con la novela, es, necesariamente, la que engloba sus planteamientos sociológicos, ya que estos al estar imbricados con la historia general de la humanidad y al aplicarse a realidades "geográficas" específicas --y al enriquecerse con base en sus interrelaciones y contradicciones con los demás niveles-- deviene una suerte de viaje "agotador por inagotable". Intentemos, no obstante, reseñarlos a continuación:

En Cervantes o la critica de la lectura, Fuentes termina por afirmar que: "La naturaleza de las relaciones entre la novela y la sociedad moderna son la historia de un divorcio y de una cohabitación".¹⁹ (Se refiere aquí desde luego a la novela tradicional y sus ligas con la sociedad "burguesa".) Divorcio que, en el discurso de Fuentes, significa la negación de una concepción amplia y totalizante -- por esa sociedad-- de la realidad. Y cohabitación, porque como dice en otro lado: aunque no puede identificarse del todo y de manera absoluta el desarrollo de la novela con el de la burguesía --y sólo con el acontecer de la cultura occidental y "moderna"--,²⁰ las ligas históricas e interre-

lacionantes entreambas son más que notables y asimismo opacan las incidencias para con la cultura universal, de otras clase sociales, otras culturas y otros géneros.

Y bien, no obstante lo anterior, el peso específico de la narrativa burguesa y europea es el sustento más válido para el correcto entendimiento de la dinámica y función de la novela. Así, dice nuestro autor que, en suma, la novela ha cumplido las veces de: copartícipe en la insubordinación para con el sistema social e ideológico antiguo; generadora del ambiente que habría de propiciar el asentamiento de los valores de una clase (la burguesía); y, estandarte, propagadora y arma para el triunfo ideológico de esta misma...; pero solo para ser más tarde: espejo de sus contradicciones; denunciadora de su crisis; germen de la crítica revolucionaria para con la clase que la engendró; negación después de ésta; y, finalmente, proposición de una nueva realidad posible.

Comprobemos lo anterior mediante la presentación de algunas citas sueltas:

La novela, que originalmente luchó contra la normatividad del orden medieval definido de acuerdo con signos indudables, debió librar una segunda batalla contra el orden moderno y su propia, discutible normatividad de la producción, el optimismo, el progreso y la salvación individual a través de la energía y del éxito.²⁴

Forma democrática, respuesta orgánica de la burguesía a la literatura cerrada de la aristocracia, la novela europea irrumpe con sus infanterías, los pícaros

españoles, ingleses y franceses, Lazarillo de Tormes, Jackie Wilton, Gil Blas de Santillana: los hombres sin destino que finalmente, rempazan a Aquiles frente a las murallas de Troya.²²

El vehículo literario del nuevo público urbano y burgués fue la novela: sólo esta forma democrática y abierta se ajustaba tanto al subjetivismo filosófico como al relativismo moral. La novela inglesa significó la manera de convertir las formas intelectuales de la aristocracia --drama clásico, retórica, poesía barroca-- en manifestaciones del espíritu burgués.²³

El escritor burgués fue el primero que contó con un público verdaderamente numeroso. Su antecesor inmediato escribía para la nobleza o para la edificación cristiana; el autor burgués sintió que escribía para la humanidad, y la burguesía complacida, estimó que podía asumir ese papel universal. La clase burguesa era Europa, y Europa era el mundo.²⁴

La burguesía, [...] pretendió crear una estructura abierta. Pero pretendió, asimismo, ocultar el hecho de que había una estructura, una red de dependencias sociales, mediante la exaltación de la libertad individual. Teóricamente, la burguesía había conquistado esa libertad para todos los hombres; la abstracción del enunciado encubría la realidad estructural. [...]²⁵

Como la mayoría de los los escritores del siglo XIX, Jane Austen afirmó la independencia de su clase de origen, apoyó la buena conciencia de la burguesía ascendente. Pero también, al llevar a su más alta manifestación *formal* el género narrativo, refinó los procedimientos *críticos* que le son inherentes; si en su caso la crítica se encuentra diluida por el humor doméstico, la penetración con que en tan limitado espacio la ejerce, (no constituye la manera más efectiva y sutil de hacer esa crítica particular ante los objetos particulares de la misma?, (no acentúa la contradicción, al exponerlos tal como son, entre los ideales y la realidad burgueses? [...]) Nombrar es intencional, dice Sartre; ninguna cosa nombrada puede ser ya totalmente inocente o ajena. [...] La literatura a menudo en contra de la intención declarada del autor, libera, crítica y se trasciende forzosamente. [...] Incluso las deficiencias de un gran escritor [...] dejan, en su propia limitación, una zona abierta a la duda, a la reflexión, a la conciencia alarmada del lector.²⁶

Arma y expresión de una clase ascendente, la novela moderna se desarrolló paralelamente a ella hasta consagrarla, con perfecta simetría histórica, en la cristalización literaria de la Revolución Francesa: Balzac.²⁷

Las novelas de Balzac son la historia de un ascenso personal e histórico que, si pronto pierde las ilusiones, [...] no tarda en centrarse, [...] en la aceptación irónica de la nueva sociedad [...] Toda La comedia humana es, en su nivel primario, una evidencia futurizable. La burguesía quería verse: nombrarse: emerger de un anonimato insoportable. Y quiere verse en el proceso dinámico de apropiarse del futuro que le pertenece por derecho propio. La forma misma de la novela balzaciana, sus peripecias, su intriga, su continua interrogación, el "hilo" de su relato, contagian una sensación de futuro: un futuro sensacional. "El mundo es nuestro": tal podría ser la consigna de los personajes de Balzac...²⁸

[Con el asentamiento del Realismo:] El destino ha pasado de manos de la tragedia a manos de la historia.²⁹

... Cuando, por primera vez, un novelista burgués -- Marcel Proust -- mira hacia atrás, es porque su sociedad ya no mira más hacia adelante. [...] Tomas Mann ejecuta el testamento de la burguesía: su obra es el grandioso resumen intelectual de una clase agonica. [...]³⁰

En suma, pues, todo el trayecto de la novela burguesa, desde sus orígenes y hasta el Naturalismo, se resume en el paso de una postura apologética, hasta una postura crítica que denuncia sus contradicciones de base:

La novela tradicional [...] aparece como una forma estática dentro de una sociedad estática. Dar un testimonio, fabricar un documento sobre la naturaleza o la vida social es casi siempre la manera de denunciar la rigidez de ambas y de exigir un cambio. La novela de

esta manera, se convierte en la contrapartida literaria de la naturaleza inhumana y de las relaciones sociales inhumanas que describe: la novela esta capturada por las redes de la realidad inmediata y solo puede reflejarla.³¹

Mientras que ya en el transito hacia la contemporaneidad --al siglo XX--, la novela, con la aparicion de la nueva novela, se radica --y se radicaliza-- fundamentalmente en su labor critica y de denuncia, y pugna (al menos en su aspiración universalistica) por un nuevo estadio social:

"Lavar los pecados de la sociedad industrial", es la tarea del nuevo novelista.³²

Y el artista a mas de un subvertidor de las estructuras artisticas y sociales, adquiere la categoria (ya conciente o inconcientemente) de ideólogo, y activista comprometido:

... en el muro de la escritura occidental se inscribe secretamente lo que Jacques Derrida llama la *mitología blanca*: una escritura invisible, de tinta blanca, del hombre blanco, deslavada por la historia. [...] Descifrar la mitología blanca, re-escribir el verdadero discurso de Occidente, [...] tal es la descomunal tarea que Joyce se echa a cuestras.³³

El escritor, en la novela contemporánea, es denunciador de la falsa realidad y la enajenacion en la que vive el hombre capitalista, pretende destruir la ilusoria felicidad burguesa; denunciar y remarcar el sentido tragico de la existencia. Su labor social, va encaminada a poner en crisis

a través de este nuevo discurso, las antiguas estructuras. Su misión: "renombrar al mundo": "decir lo que la historia ha callado": proponer una totalidad y universalidad de, y para, la conciencia humana:

[Los escritores...] No poseen más vehículo para mantener estos valores trágicos que una novela [subrayado mio] una construcción verbal que, en el momento de escribirse, deja de ser la realidad y sólo puede ser el doble, frágil encuentro de una escritura y de una lectura.³⁴

La hazaña imaginativa [del nuevo novelista...], no consiste en reproducir fielmente el pasado [...] sino en crear un presente nuevo y verdadero, el presente que sólo la novela (o la poesía, o el mito) pueden crear totalmente, deformando la falsa realidad de la cronología de la razón convencional, a fin de formar e informar esa realidad total que, sin la literatura, jamás encontraría su ser...³⁵

Es el signo de la nueva novela [...] Es su riesgo: abandona las comodidades de una previa justificación -- eficacia social, reflejo de la realidad aparente, solazantes derechos de la angustia privada-- y se abre a la aventura de mantener, renovar, transformar las palabras de los hombres. Al hacerlo, multiplica sus auténticas funciones sociales y, también, su real función psicológica, que son las de dar vida, mediante la construcción y la comunicación verbales, a los diversos niveles de lo real. [...] Y porque su visión final es la de la tragedia (ya no el drama o el melodrama): el hombre, como sus palabras, es el vehículo de una esperanza que, a sabiendas de su inevitable fracaso, se mantiene en el acto de manifestarse.³⁶

La novela (sea en "la órbita que sea (capitalista o socialista)), es una negación de la institucionalidad [...]. Y esta muy bien que sea así; pero es así porque los novelistas no han dado gato por liebre, no se han evadido del compromiso real con la imaginación y la palabra: porque en suma han escrito novelas y al hacerlo han debido crear un lenguaje que, por nutrirse

del Todo, corroe y subvierte los lenguajes de la Nada sobre los que se yergue el poder político en nuestros días.³⁷

Nuestros mejores escritores entendieron que, entre nosotros, todo está por decirse, todo esta por imaginarse. Porque nuestra vida personal y colectiva se sostiene sobre lenguajes históricamente falsos, la escritura de creación es, de manera inmediata, la forma y la materia de una nueva convivencia.³⁸

Sucedio que hubo un extraordinario desplazamiento en el orden temporal, espacial e ideológico. El tiempo dejó de ser la medida lineal del progreso occidental; el espacio dejó de circunscribirse a los centros rectores de la cultura occidental la ideología dejó de ser la fe a-crítica y mecánicamente optimista de los diversos positivimos. Al abrirse a la universalidad de las estructuras lingüísticas, el novelista [...] se abrió también a los supuestos de esa universalidad: multiplicidad y validez contigua de los lenguajes en sentido histórico-cultural, la disolución de las distinciones culturales entre pueblos "civilizado" y "primitivos". la extensión ecuménica del espacio del pensamiento. [Síntesis de Heraclito, Buda, Rosseau, Maquiavelo y Rosa Luxemburgo...]³⁹

La "muchedumbre solitaria" de los cincuentas cedió el lugar a las tribus modernas --civilizaciones de la droga, el rock, el sexo, la disolución del ego, la autonomía social, la descentralización del espíritu--. [A la simpatía por el diablo...] La herejía de Pelagio volvió a levantar cabeza contra todas las iglesias; los hombres, en los sesentas, para los setentas, reclamaron la gracia sin intermediarios. Algunos no fueron insensibles a estas transformaciones. Algunos, hasta las habían anunciado.⁴⁰

Situado ya en el plano de la contemporaneidad, las disquisiciones de Fuentes no se detienen en la crítica a la sociedad capitalista, sino que confrontan también a los sistemas socialistas.

Comienza por valorar la función histórica y transfor-

madora que el arte burgues ha aportado:

Pero en cuanto los remolinos de la revolucion burguesa (curioso pensar que sólo en, con y contra la burguesía se han escrito, enconadamente, novelas) pusieron la fortuna al alcance de los bastardos (Guzmán de Alfarache, Moll Flanders, Eugene de Rastignac: los hijos de mignota) una especie de conspiración de la belleza tuvo lugar.⁴¹

Para criticar después las malas interpretaciones que de aquél se hacen en los países socialistas:

Lenin dijo en 1919: "No se puede construir una cultura. Sólo se puede reconstruir una cultura resultante de la evolución de toda la humanidad... Hay que recoger toda la cultura legada por el capitalismo: con ella construiremos el socialismo. Es necesario aceptar toda la ciencia, todas las técnicas, todos los conocimientos, todo el arte, sin los cuales nos será imposible edificar una sociedad comunista." [En ese sentido, dice Fuentes, a la URSS le han faltado, todos los años de renovación artística --vanguardista-- occidental.]⁴²

Y aunque no niega que el arte puede efectivamente afectar a la superestructura social y a través de esta incidir en el cambio de la estructura, afirma:

Pensar, pues, que la literatura y el arte son armas esenciales de la transformación económica y social constituye un idealismo y un voluntarismo, explícitamente rechazado por el pensamiento marxista. Aun reduciendo el arte y la literatura a su carácter parcial de testimonios históricos, ambos precisan, dentro de cualquier tipo de sociedad, reflejar linealmente las condiciones verdaderas de la vida social. Pero su función, por supuesto, desborda al puro documento: en toda sociedad, capitalista o socialista, la literatura y el arte cumplen una tarea crítica. No hay discusión entre lo que significa la crítica en el mundo burgués. Si parece haberla --y más que discusión,

confusión-- respecto a la actitud crítica dentro del mundo socialista. ¡Y sin embargo es tan clara! Pues si la palabra "crítica" entraña un negativismo frente a la sociedad burguesa --la crítica de la burguesía es una negación de la burguesía, incluso en el caso de un Balzac que públicamente se proclamaba reaccionario-- en la sociedad socialista debería recobrar su sentido positivo: el de crítica como diálogo, crítica como sistema de conocimiento, crítica como elaboración teórica y empírica de los problemas propios del socialismo. En ese sentido, crítica es la antítesis de dogma. Y en ese sentido, todo pensamiento socialista es --o debía de ser-- crítico.⁴³

Finalmente, y sin negar del todo su creencia mesiánica en el poder de la palabra, refrena este impulso al concluir que el papel fundamental del novelista no es la praxis política concreta; sino su aplicación ideológica para con la teoría (que se resume en el sentido de la crítica), y la praxis sí, pero en el terreno de la estética:

La voluntad de hacer "realismo socialista", por ejemplo, asegura que no se hará realismo ni socialismo, porque los, propósitos del arte sólo se cumplen, no por accidente, sino por ahadidura. Quiero decir que el arte no puede ser revolucionario si primero no es arte...⁴⁴

2.3. Novela y lenguaje. (Estructuras.)

Como ya se habrá advertido, para Fuentes, es el lenguaje, como suma de posibilidades, la materia central de la que se vale el escritor para incidir en la realidad y contribuir al cambio o al retardamiento en la evolución de las estructuras sociales. Fuentes, expone también un marco teórico que da cuenta de las particularidades del mismo:

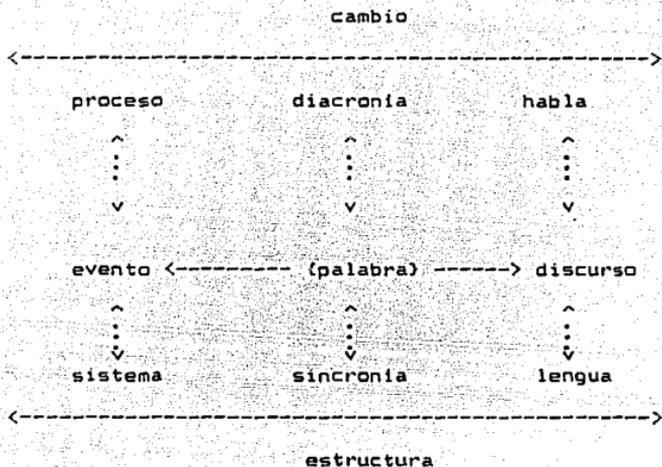
Desde el punto de vista de la estructura (dice en su ya citado libro: La nueva novela hispanoamericana, reconociendo seguir, a grandes rasgos las ideas de Paul Ricoeur⁴⁵⁻⁴⁶), la novela participa de las determinaciones siguientes:

La novela es ante todo *lenguaje*, un "lenguaje" que es universal y común a todos los hombres; independientemente de su realización concreta a través de un idioma determinado, y ajeno a las diferencias de raza, bandera o nación.

La función fundamental del lenguaje [y de la novela, por ende], es actualizar [reflejar], dar cuenta a través de la palabra de las determinaciones de un *discurso* (los niveles lingüísticos --e ideológicos-- que conforman el "universo de significación" de la realidad de los hombres en una época determinada); tiende pues a formalizarse en un *evento* (la obra artística, la enunciación). Pero estas categorías concretas: lingüísticas y propiamente históricas, no se dan de manera espontánea, sino que están enclavadas y determinadas dentro de un esquema de relaciones mayores, son sólo parte de la estructura que determina al sistema. El discurso está determinado por el sistema de la lengua; mientras que el evento es sólo la actualización específica de las determinantes concretas del sistema historico-lingüístico. La manifestación sensible de la interdependencia de estas categorías sólo se hace posible, a través del *habla* que nos hace partícipes, concientes, de estar inmersos en un *proceso*. Señala, de esta manera, que la

actualización *sincrónica*, esta dependiendo, siempre, de la determinación *diacrónica*... Y, enlazando a todas estas categorías anteriores, al centro mismo, de este "universo histórico-lingüístico", se encuentra la categoría central de significación y enlace que es la *palabra*. Palabra que, efectivamente, puede ser una referencia denotada...; pero que por ser resumen y contradicción del universo plurívoco de los hombres puede también devenir connotación y plurisignificación que pueda: bien falsear la realidad; o bien dar cuenta de una realidad mucho mas amplia, extensión de la realidad sensible.

El esquema que resume lo anterior se formaliza como sigue:



La intersección de todas estas categorías es la palabra, que liga la diacronía con la sincronía, al habla con la lengua a través del discurso y al proceso con el sistema [histórico-lingüístico] a través del evento, así como al evento y el discurso entre sí.⁴⁷

A través del escritor y la palabra, el habla se hace discurso y el discurso lengua; pero, también, el sistema del lenguaje, se convierte en evento y el evento en proceso. De esta manera, la literatura asegura la circulación vital que la estructura requiere para no petrificarse y que el cambio necesita para tener conciencia de sí mismo. Ambos movimientos se conjugan de nuevo en uno solo: afirmar en el lenguaje la vigencia de lo real.⁴⁸

Ha sido la conciencia del lenguaje lo que ha universalizado a la novela [...] liberándola de las servidumbres que, más que profetizar, aseguraban su muerte. El lenguaje es un hecho común y las instancias verbales unitarias --palabra, evento, habla, proceso, discurso-- o discontinuas --innovación o institución, alocución o anonimato, historicidad o sistematización,

eventualidad o virtualidad, selección u obligación, referencia o clausura-- no son patrimonio de cultura, nación, ideología o raza algunas, sino categorías solidarias, integrantes del hecho sensible de la palabra: un hecho tan común y sensible como la circulación de la sangre [...]. La tarea primaria del novelista ha consistido en organizar imaginativamente el incesante reclamo de actualización de la palabra o, como dice Sarduy [...] en transmutar sin cesura el saber en discurso.⁴²

La función ("obligación") del escritor, entonces (de acuerdo con nuestro autor), es dar cuenta y hacer uso de la totalidad del lenguaje a partir de la herramienta primaria que es la palabra. Y, ya enclavados en el universo de la significación: ser *sujeto* y *objeto* del lenguaje, al poner en juego las antinomias universales de "lo histórico y lo sistemático, lo eventual y lo virtual, la alocución y el anonimato, la innovación y la institución, la selección y la obligación, la referencia y la clausura". Sólo los novelistas que han abarcado, en su momento justo, esta totalidad del lenguaje, rescatando su estructura para actualizarla y radicarla en la instancia del cambio pueden llamarse verdaderos creadores. El gran novelista debe entonces (y en términos generales), según Fuentes: "vencer la resistencia de la realidad a convertirse en literatura";⁴⁰ idea que lo llevará a afirmar en otra parte que: "la tarea central del novelista es, a través del discurso, recoger la inmutable sincronía y convertirla en plasticidad diacrónica, en evento de la palabra";⁴¹ y, de otro modo, a decir que:

La literatura es la utopía que quisiera reducir el divorcio permanente entre las palabras y las cosas, la separación entre el uso representativo del lenguaje y la experiencia del ser del lenguaje.²²

Otros "convencimientos" más (que ya se habrán advertido), subrayan el acercamiento de Fuentes hacia la interpretación estructural, estos son, por una parte: su insistencia en la catalogación de la novela como estructura en sí misma (y que al serlo cumple o desvirtúa las categorías y estructuras elementales del lenguaje; o bien, y que, también, refleja en el microcosmos del texto la dinámica estructural del sistema social o de sus rejugos ideológicos); y por otra: su concepción de la novela como forma mítica, susceptible de ser analizada de acuerdo con los planteamientos generales elaborados por Levi-Strauss (hacia quien las referencias dentro de sus ensayos, son incontables).

Las alusiones hacia los procesos de codificación y decodificación de la lectura y de la escritura hacen notar así también, la preocupación de Fuentes respecto a encontrar una posible explicación semiótica a la realidad y significación del texto; y, aunque en este sentido su aparato crítico es muy subjetivo e individual, no está demasiado lejos de la aparente verdad que pregonan los "teóricos científicos" que transitan por esta vía. Así, sus afirmaciones más interesantes respecto a ello, son en síntesis: que pueden hacerse múltiples lecturas de un texto,

comenzando con una lectura lineal: "una lectura que suponemos cierta"; pero que debe ser complementada, por lo menos, por una "segunda lectura", que debele el proceso de su creación. Las subcategorizaciones se desdoblán de acuerdo con la complejidad misma del texto y el talento aplicado por el escritor. De esta manera, por ejemplo, Cervantes hace una "crítica de la lectura", al estructurar un texto (Don Quijote) que da cuenta de "los múltiples niveles de la lectura que someten a prueba los también múltiples niveles de lo real"; el proceso inverso: "la crítica de la escritura", se da al dotar a las palabras de nuevos significados o de los significados ocultos que niegan la complejidad de lo real, ejemplo supremo de ello es la escritura de Joyce. En suma, Fuentes habla del desdoblamiento de la realidad textual (intertextualidad [?]) que se da cuando se presenta "el agudo conflicto de la gestación verbal"; "el divorcio entre el ser del lenguaje y el uso representativo del lenguaje"; cuando se da la "crítica de la creación dentro de la creación". 23-54

2.4. Caracterización artística de la novela.

La acotación final que merece este apartado, es una ejemplificación sobre la apreciación "personal" que, sobre la función estrictamente artística [estética], comporta para nuestro autor, la novela; y que, aunque diseminadas a lo

largo de las citas precedentes y las subsecuentes, creo son centrales y, en lo humano, más que en lo teórico o científico, verdaderos hallazgos ensayísticos de Fuentes.

En síntesis, todo el trayecto de la novela, se resume según nuestro autor, en el traslado desde una noción lineal: de una obra cerrada, que sólo respondía los esquemas unívocos, positivistas y racionalistas que sobre la realidad, el tiempo y el espacio, imponía la clase en el poder (la burguesía); hasta el acceso hacia una concepción totalizante, universal, y estructural simbólica, hacia una: obra abierta, que armoniza con la visión del mundo múltiple y plurívoca del hombre contemporáneo. Los planteamientos radicales son la aceptación de un espíritu universal de raza (un hombre es todo los hombres) y por ello el regreso a la esfera mítica; y la consideración que se tiene sobre el valor del lenguaje: como un instrumento de comunicación también universal. (Humano: por lo tanto traducible a cualquier idioma, y significativo para todos los hombres salvando las diferencias de raza, credo o clase social.) La desenajenación del lenguaje racional y unívoco sólo podía lograrse asimilándolo a la tierra común de la literatura que es la poesía:

La nueva organización imaginativa de la palabra exige formas literarias de una gran amplitud, de una capacidad tan ancha como las del poema o el mito; de pareja intensidad, [...] y de pareja belleza [no importando que se caiga en el extremo o la exuberancia [...]] murieron [con la nueva novela] las mortecinas crónicas

de una clase media en busca de su desolado prestigio anímico.²⁵

Las obras que intentaron, simplemente "mistificar" un discurso ideológico contemporáneo con las antiguas estructuras novelísticas, fracasaron; puesto que para lograr una verdadera producción contemporánea, es necesario radicar la transformación también en el lenguaje:

[Una doble amenaza alejaba a la [nueva novela] de sus funciones tradicionales. Por una parte la imposición del discurso televisivo y la cultura de masas; y por otra, la saturación degradada del pensamiento marxista, freudiano y existencialista en la ficción. Sus visiones esquemáticas: "Lo verdadero es la sociedad" --Marx--, "Lo verdadero es el yo" --Freud-- o "Lo verdadero, en todo caso, es el clamor angustiado de mi ego inmerso en la sociedad" --Sartre--, solo desembocaron en zonas cercanas a la historieta rosa...]²⁶ Eran obras cerradas; cerradas, ante todo, al fenómeno verbal en su instancia imaginativa. La apertura al lenguaje (tan delirante: Burroughs; tan poemática: Roche; tan trágica: Beckett; tan precisa: Le Clézio; tan mítica: García Márquez; tan desamparada: Cortázar) es el signo de la nueva novela [...].²⁷

La [nueva novela], al definirse como forma verbal abierta e inasimilable a los "mass media", inmediatamente adquiere un rango revolucionario: la literatura en general, novela de Sontag o Calvino, Poema de Paz o Char, ensayo de Chomski o Jouffroy [o el arte de vanguardia en general] [...] revelan en el orden de la imaginación verbal, plástica o visual o sonora, no sólo lo que no podría decirse de otra manera sino, precisamente, lo que el orden de la opresión-supresión social y política no quiere que se vea, se diga o se oiga. "Lo verdadero es el todo": tal es el orden de lo real que, al imaginar, construir o revelar, los artistas [...] inmediatamente oponen al orden de la realidad mutilada, consagrada y aprovechada por las instituciones petrificadas del neocapitalismo occidental, de la burocracia oriental y de las expresiones o prolongaciones imperialistas de ambos.²⁸

La caracterización de la novela como obra abierta, en la que la participación del lector es determinante, da pie para que Fuentes lucubre unas cuantas fantasías metaliterarias, que no son del todo subestimables:

Con Faulkner y con los lectores de Faulkner, la novela se convierte en una búsqueda de la novela, los personajes en la búsqueda de los personajes, las situaciones en una búsqueda de situaciones y, finalmente, el novelista y el lector en una búsqueda del novelista y el lector. Las obras de Faulkner son novelas dobladas sobre sí mismas, radicalizadas internamente. [...] Tal es la verdadera grandeza de Faulkner: que sus personajes somos él, tú y yo. [...] No se trata de personajes como en el siglo XIX llegó a entenderlos, como proyecciones veristas del lector que en la novela encontraría, afirmando de tarde en tarde con la cabeza, agradecido de que el novelista supiera trasladarlo a la palabra escrita, con todos sus apoyos psicológicos, éticos y sociales, un retrato aproximado de los tipos de la vida diaria. Los personajes en Faulkner son de otra manera: son de la pasta trágica, son máscaras que dicen y hacen lo que el lector podría decir y hacer; son posibilidades extremas, hondas, secretas del lector obligado a descubrirse a medida que descubre la novela junto con William Faulkner. [...] Faulkner, como Dostoievski y Kafka, antes que él, transforma la novela en una forma de conocimiento paradójico: [...] representan el conocimiento del desconocimiento. Son novelas de la epistemología trágica. 59

Las grandes novelas tienden a asimilarse a la tierra común de la Literatura (y del arte todo), que es la poesía... [...] Pero, (pueden llamarse novelas estos libros, estos hechos radicales de la escritura crítica que terminan por significar una demolición de los géneros, una invasión de la escritura de las ciencias físico-matemáticas, por el cine, por la plástica, por la música, por el periodismo, por la antropología y, sobre todo, por la poesía? 60

[Tanto Cervantes como Joyce, plantean:] la crítica de la creación dentro de la creación, uno al nivel de la

crítica de la lectura y el otro al nivel de la crítica de la escritura. Sus libros son poemas desdoblados que toman su propia génesis como ficción: poesía de la poesía, cantando el nacimiento del poema.⁴¹

Uno de sus hallazgos más notables, a mi parecer, es su argumentación y convicción sobre la necesidad, la utilidad y el carácter imprescindible de la literatura para la vida humana:

[Los grandes creadores, dice refiriéndose nuevamente a Cervantes y a Joyce:] Saben que el mundo quiere que la literatura sea todo y sea otra cosa: filosofía, política, ciencia, moral. (Por que esta exigencia? Se pregunta Bachelard. Porque la literatura esta siempre en comunicacion con los origenes del ser parlante, allí mismo donde filosofía, política, moral y ciencia se vuelven posibles. [...]) Pero cuando ciencia, moral, política y filosofía descubren sus limitaciones, acuden a la gracia y a la desgracia de la literatura para que resuelva sus insuficiencias. Y solo descubren, junto con la literatura, el divorcio permanente entre las palabras y las cosas, la separación entre el uso representativo del lenguaje y la experiencia del ser del lenguaje. La literatura es la utopía que quisiera reducir esa separación. Cuando la oculta se llama epica. Cuando la revela, se llama novela y poema: la novela y el poema del Caballero de la Triste Figura en su lucha por hacer que coincidan las palabras y las cosas; la novela y el poema del artista adolescente asesinado por las cosas y resucitado por las palabras. Pero las cosas no son de todos y las palabras si; las palabras son la primera y natural instancia de la propiedad común. Entonces Cervantes y Joyce solo pueden ser dueños de las palabras en la medida en que no son ellos mismos, sino todos: son el poeta. El poema crea a sus autores, como crea a sus lectores. Cervantes lectura de todos. Joyce, escritura de todos.⁴²

Y, en la conclusión de su ensayo Cervantes o la crítica de la lectura, vemos como, entonces, para Fuentes, la concepción del lenguaje como instancia universal unitaria

(formalizado a través de la lectura y la escritura), llega a desbordar también los espacios cronológicos racionales, y adquiere rasgos semiológicos rayanos en lo metafísico:

Ahora vemos que la crítica de la escritura en Joyce es una crítica de la escritura individual, de la escritura del yo, de la escritura única, como la crítica de la lectura en Cervantes desintegró la lectura única, la lectura jerárquica, la lectura épica.*³

Cervantes y Joyce son los dos ejemplos supremos mediante los cuales la ficción moderna, en sus extremos, totaliza sus intenciones y se reconoce a sí misma. Sus palabras, aunque las separan tres siglos, son las *palabras iniciales* de la novela, alfa/omega y omega/alfa. En Cervantes y Joyce, es particularmente agudo el conflicto de la gestación verbal la lucha entre la renovación y el tributo debido a la forma anterior; en ellos, la épica de la sociedad en lucha consigo misma es también la antiepica del lenguaje en lucha consigo mismo; en ellos, el destino de las palabras es su origen y el origen de las palabras es su destino. Y las palabras iniciales de los libros que abren y cierran el ciclo novelesco que va del siglo XVII a nuestros días superan el conflicto porque instalan la crítica de la creación dentro de sus propias páginas.*⁴

De esta manera, para Fuentes, el quehacer literario universal es la concreción de una misma voluntad, una misma actividad y una sola idea: la de la imaginación humana.

... estoy convencido de que se trata del mismo autor [dice, refiriéndose a Cervantes y Shakespeare], del mismo escritor de todos los libros, un polígrafo arrabundo y multilingüe llamado según los caprichos del tiempo, Homero, Virgilio, Dante, Cervantes, Cide Hamete Benengeli, Shakespeare, Sterne, Goethe, Poe, Balzac, Lewis Carroll, Proust, Kafka, Borges, Pierre Menard, Joyce... Es el autor del mismo libro abierto que, como

la autobiografía de Ginés de Pasamonte, aun no termina. [...] Mallarme, ya lo ha dicho: un libro ni empieza ni termina; a lo más hace como si... [...] [Todos los escritores, pero también todos los lectores:] escriben el mismo libro abierto: el libro de todos los hombres....⁴⁵⁻⁴⁶

Pero, pasemos sin más, después de este extenso preámbulo, a hacer un breve recorrido por lo que dice Fuentes en torno a la novela. Y a apuntalar en el trayecto, algunas ideas esenciales desarrolladas hasta esta parte.

3. El trayecto histórico de la novela, según Carlos Fuentes. (Breve itinerario comentado.)

Toda la caracterización histórica y funcional de la novela elaborada por Fuentes, parte de una afirmación general y común a la crítica moderna: la novela es una prosificación de la epica antigua; y afirma que quien mejor ha sintetizado el sentido de esta frase, es Octavio Paz en su libro El arco y la lira, al señalar que la novela es "la epica de una sociedad en lucha consigo misma".⁴⁷ Para llegar, más tarde, y después de un largo ensayo comprobatorio desarrollado en su Cervantes o la crítica de la lectura, a demostrar que la naturaleza de las relaciones entre la novela y la sociedad moderna son "la historia de un divorcio y de una cohabitación".⁴⁸

Parte, pues, de delimitar a la novela como un producto

social, no desligado de los avatares a los que es sometida esta sociedad (la occidental, desde luego), en el transcurso de su historia. Al estar ubicada asimismo, la novela, en el nivel superestructural de la sociedad que la engendra, será participe de los rejugos que las determinaciones de base y estructura, impongan a los discursos ideológicos (y estéticos) que la sustenten.

3.1. Orígenes.

Y bien, dice Fuentes, por principio, que el nacimiento de la novela se consuma en la superación del orden épico antiguo, y, a partir de ahí inicia un largo y sinuoso camino para legitimarse y asimilarse a la idea de un nuevo orden del que será portadora y estandarte, hasta llegar a ser también una suerte de "nueva épica" de la sociedad moderna.

El recorrido histórico, ideológico y estético para el nacimiento y desarrollo de la novela, se resume como sigue:

En la épica fidedigna [asegura el autor] concurren por lo menos tres características. [Estas son que:] La escritura y la lectura épicas son previas, unívocas y denotadas. Las tres pueden reducirse a un significado: la identidad entre la epopeya y el orden de la realidad en el que la épica se sustenta. *Esa identidad es, además, una sanción del orden: el de la polis griega, el imperio romano o la civitas medieval.* [Subrayado mio.] Forma y norma épicas coinciden totalmente: nada instruye entre el significante y el significado en La Ilíada, La Eneida, o la Canción de Rolando.⁴⁷

La épica no pretende contar nada nuevo, lo que el autor cuenta el público ya lo sabe, y el autor, sabe que lo sabe:

La epica [...] excluye [...] la pretension de originalidad, la reescritura o la pluralidad de lecturas. La épica es un tribunal sin apelacion. [...] Las diferencias que pueden surgir dentro de la normatividad épica son siempre diferencias denotadas: designan, indican, anuncian, son el signo de lo visible de la normatividad que representan, constituyen su mensaje, la restauran si es violada. Troya ha caído y [...] nada podra volver a levantarla. Pero Eneas puede fundar otra ciudad y asegurar la continuidad y el orden de las civilizaciones.⁷⁰

En esta sociedad cerrada, la "excepcion de la norma" deviene, siempre, tragedia que ineludiblemente será resuelta por el sacrificio del heroe al purgar su "falta mitica" y restaurar así el orden ancestral.

Así pues, un orden social lineal, da como resultado una visión del mundo cerrada, y una escritura también lineal y cerrada: denotada: Epica.

El mundo medieval, conserva el orden épico, pero lo complica y agudiza al negar la posibilidad de "excepcion a la norma" ya que esta sería llamada herejía, y la herejía no tiene lugar en "un orden donde las palabras y las cosas no solo coinciden, sino que toda lectura es finalmente lectura del verbo divino".⁷¹

Los heroes medievales, por ejemplo, no se equivocan, todos sus actos están regidos por Dios, no engendran un sentimiento tragico: "las excepciones a la norma no son

escritas por la simple razón de que no son legibles".⁷²

Sin embargo, este orden medieval cerrado, al llamar herejía a toda interpretación del mundo no acorde con el discurso ideológico dominante, propició la aparición de una corriente crítica que habría de derribarlo. Las legiones de herejes, amparados en otros discursos de interpretación religiosa, pero ante todo en los nuevos discursos de la historia y la ciencia dieron, por fin, paso a la irrupción de un nuevo orden. Había llegado el tiempo de la renovación:

Al ponerse en crisis el concepto de realidad, la escritura tuvo también que cambiar. De un orden escrito denotado, se pasó a un orden escrito que *connota*. Pero el cambio, hubo de ser gradual, dialéctico: aparecen así "obras nuevas" que por una parte resumen, clausuran el antiguo orden, pero que ya anuncian un nuevo estadio de confrontación del hombre para con la sociedad y la ideología dominante:

Toda obra escrita se apoya en formas previas, más que comenzar prolonga y más que formar transforma, entonces lo interesante es considerar, en primer lugar, cómo se apoya la escritura en una forma previa. Si el nuevo texto respeta la norma anterior, la escritura sólo introduce diferencias denotadas que contribuyen a la norma de la lectura única. La Divina Comedia es el máximo ejemplo [...] de este tipo de operación. [...] Pero si el nuevo texto no respeta esa normatividad y la transgrede, no para reforzarla, no para restaurar ejemplarmente el orden violado, sino con el avieso propósito de romper la identidad entre el significativo y el significado, de quebrantar la lectura única e instaurar en el abismo así abierto una nueva figura literaria, la escritura introducirá una *diferencia connotada*. [Subrayado mio.] Creará un nuevo campo de relaciones, opondrá la pasión al mensaje normativo, criticará y superará la epopeya en la que se apoya,

vulnerará la exigencia de conformidad de la lectura épica.⁷³

Es en este momento en el que aparece ya un nuevo discurso escrito, que al ya no ser épico, comenzará a ser llamado novela; aunque no lo es aún del todo, al decir de

Fuentes:

Esta nueva escritura de la connotación no sólo critica y supera la épica que la nutrió, vulnerando así la conformidad del modo anterior de lectura: su libertad estará para siempre urdida en el orden que la libero [...] la escritura connotativa es una transgresión de la norma previa que, sin embargo, requiere el apoyo de lo mismo que está violando. [...] Las novelas escritas en España [...] obviaron este problema. Las narraciones pastoriles y las novelas de caballería son puramente denotativas: son prolongaciones anacrónicas del orden medieval, celebraciones del pasado.⁷⁴

Es, pues, hasta entrado el Renacimiento, y cuando se ha establecido un nuevo orden social, que ha superado el orden medieval anterior, que se consolida la nueva manera de ver el mundo, de pensarlo y de escribirlo:

Las novelas picarescas, en cambio, son radicalmente connotativas. Lazarillo de Tormes, Guzmán de Alfarache y El diablo cojuelo le arrancan la máscara a la épica y marcan su rostro sin facciones con la usura del tiempo, las heridas de la duda y las cicatrices de la renovación.⁷⁵

Aunque, desde luego, este nuevo estadio de desarrollo no engendra aún una explicación elaborada de las causas que lo determinan, y no es capaz de futurizar posibles relaciones

de superación:

Las novelas picarescas no entablan verdadera contienda con los problemas mayores de la imaginación moderna y sus ambiguas relaciones con el pasado. [Se consagran en su presente y son una brutal negación de lo anterior. Ello solo lleva a sus personajes a la desesperanza...] El presente en sí no basta: para ser un presente pleno, requiere del sentido del pasado y una imaginación del futuro. Pero esto no cabe dentro del carácter picaresco."

El nacimiento real de la novela, lo que Fuentes llama la novela moderna, no se da entonces, sino hasta lograda la total abolición del espíritu épico y la instauración de un discurso crítico que es manifestación de las contradicciones reales del hombre renacentista: el conflicto fundamental entre materia y espíritu y entre individuo y sociedad; pero que, además, amparado en un juicio histórico y en una nueva estructuración filosófica, que toma en cuenta la posibilidad de un futuro, es capaz de engendrar, ahora sí, una nueva postura estética liberada de las ataduras normativas que le precedieron, para dar lugar a la individualidad del creador (del artista, del escritor, del autor) y su regodeo en sus propias fantasías (utopías); y la concientización por este mismo autor de las posibilidades de la escritura y de la lectura en sí mismas, no desligadas, a su vez, de su posible repercusión social, ideológica y estética.

Así la superación de esta contradicción sólo será lograda por Cervantes:

Situado entre [...] Amadis de Gaula y [...] Lazarillo [...] Cervantes los presenta y reúne: el héroe épico es Don Quijote, el pícaro realista es Sancho Panza. [...] Gracias a este encuentro Cervantes fue capaz de ir más allá de la consagración del puro pasado y de la consagración del puro presente a fin de plantearse el problema de la fusión de pasado y presente. La naturaleza ambigua de esta fusión convierte a la novela en un proyecto crítico.⁷⁷

Y la puesta en juego de la "conciencia del acto creador individual", es la piedra de toque para el acceso hacia una nueva concepción de la estética de la "sociedad moderna":⁷⁸

El genio de Cervantes consiste en traducir estos opuestos a términos literarios, superando y fundiendo los extremos de la épica de caballería y la crónica realista dentro de un conflicto particularmente agudo de la gestación verbal. [...] lo que está haciendo lo está haciendo con palabras y solo con palabras. Pero él sabe que las palabras, en su mundo, son el único sitio de encuentro de los mundos. En Don Quijote, lejos de ampararse en la anacronía o en la actualidad, aparece por vez primera la grandeza y la servidumbre ambiguas de la novela moderna: ruptura del orden épico que reprimía las posibilidades de la ficción narrativa [...] Cervantes, [...] debe apoyar su novedad en lo mismo que intenta negar y es tributario de la forma anterior que se instala en el corazón de la novedad confusa como una exigencia de orden, de normatividad. De esta manera, la gestación del lenguaje se convierte en realidad central de la novela: sólo mediante los recursos del lenguaje puede librarse el tenso intenso combate entre el pasado y el presente, entre la renovación y el tributo debido a la forma precedente. Cervantes no solo encara este problema en Don Quijote: lo resuelve y supera las contradicciones porque es el primer novelista que radica la crítica de la creación dentro de las páginas de su propia creación, Don Quijote. Y esta crítica de la creación es una crítica del acto mismo de la lectura.⁷⁹

3.2. Novela tradicional. / Novela burguesa.

Solo despues de haber abundado en todo lo anterior, puede nuestro autor decir que: "a partir de aquí la novela, que originalmente luchó contra la normatividad del orden medieval definido de acuerdo con signos indudables, debio librar una segunda batalla contra el orden moderno y su propia discutible normatividad de la produccion, el optimismo, el progreso y la salvacion individual a través de la energia y del exito. [...] La naturaleza de las relaciones entre la novela y la sociedad moderna: es la historia de un divorcio, sí, pero tambien de una cohabitacion: pareja que se odia pero duerme en la misma cama".⁹⁰

La sociedad posrenacentista no podia imponer un código indudable, como lo hizo la Edad Media, ni remontarse a un origen ideal y por antiguo intocable como lo hizo la Grecia clásica: la modernidad no puede creer en normas invariables sin sacrificar el espíritu crítico que es su legitimación; y carece de pasado ancestral.⁹¹

Asentada como clase social protagonista, la burguesia será la gran promotora y generadora del cambio social a través de su tenaz lucha por lograr su arribo al poder y la imposicion de sus propias pautas y conductas. Mientras tanto, y hasta antes del triunfo de la Revolución Francesa, su dinamica dentro de la vida social, estará encaminada sólo a legitimar esos preteridos valores que la sustentan. La

novela, en este sentido, pues, se constituirá en su vocero principal, adquiriendo características, por demás, estrictamente moralistas y presuntamente filosóficas que subsumen los niveles del arte a la mera especulación de una realidad posible; así, y durante casi la totalidad de los siglos XVII y XVIII (en el periodo Neoclásico), después de Cervantes como es natural, la cumbre alcanzada por este género, deviene sujeto aislado, y se viene abajo al no encontrar concreción en la producción de verdaderamente grandes obras novelísticas.

Se vive de esta manera la utopía burguesa que sólo empezará a ser concretada después de la "Revolución de 1789". Y es sólo hasta ese momento en que la novela volverá a tomar su lugar protagónico como propagadora de "las nuevas verdades", del nuevo sueño que, por fin, se empieza a vivir.

En el ensayo: "La novela como reconocimiento: Jane Austen", publicado en el libro Casa con dos puertas,²² Fuentes hace un detallado estudio de este periodo, sus afirmaciones principales son las siguientes:

Podrían distinguirse tres momentos del espíritu inglés, por lo que a respuesta social se refiere, en el siglo XVIII. El de la crítica al orden establecido [Swift y Jhonson]. [...] Enseguida el de la conformidad y apoyo al nuevo orden burgués triunfante [Richardson]. [...] Y, por último, el momento de rechazo confuso del nuevo orden, en uso supremo de la misma libertad crítica, antiaristocrática, que pretende consagrar, encarnado en los poetas: Blake [...] Wordsworth, Coleridge y, más tarde, en la gran herética de la novela inglesa: Emily Bronte.²³

El vehículo literario del nuevo público urbano y burgués fue la novela: sólo esta forma democrática y abierta se ajustaba tanto al subjetivismo filosófico como al relativismo moral. La novela inglesa significó la manera de convertir las formas intelectuales de la aristocracia --drama clásico, retórica, poesía barroca-- en manifestaciones del espíritu burgués. [...] Esta conversión del drama en novela y del ambiente cortesano y sus virtudes en el medio burgués y las suyas es redondeado por Henry Fielding, quien fija las convenciones de estructura, tiempo, argumento y caracterización personal de la lectura inglesa de ficción. Pero habrá sido Samuel Richardson quien [...] le haya dado su tónica exacta; un código de costumbres, el aristocrático, es sustituido por la convención burguesa; aquel mundo objetivo se convierte en este mundo de análisis de los estados morales y emotivos, radicado en la intimidad del personaje, cuya libre expansión individual es limitada por el orden social, por los privilegios de clase, por las costumbres de sujeción. Fanny Burney transforma la novela picaresca en novela de costumbres. El cambio es revelador: la acción individual extravagante, corrosiva, excéntrica del pícaro, pasa a ser la acción individual comedida, normal y aceptable del pequeño burgués.⁹⁴

... los hombres sin destino [...] finalmente, reemplazan a Aquiles frente a las murallas de Troya. Elena [...] [después de salir de La Mancha] termina en el prostíbulo --Fanny Hill--, en una cuerda de prisioneros --Manon Lescaut--, en un opulento hotel de St. Germain --Delphine Nucingen-- y, en todo caso, de Moll Flanders a la Dama de las Camelias, trueca alegremente las vestimentas del amor y del honor por el dinero: París sólo podrá retenerla, o Menelao reconquistarla, si invierten sabiamente en la City de Londres.⁹⁵

La figura de Jane Austen, es, para Fuentes, el prototipo de todas las virtudes y defectos que engendra en sí misma la novela burguesa; por una parte pretende consagrar el modelo de una clase cuyo poder y valores son apócrifos; y por otra marca los derrotados lineales por los que habrá de transitar, hasta el agotamiento, la forma de

esta novelística: un lenguaje plano, "institucional", que por "democrático", se vuelve anónimo, una temática clasista y regional que a lo más soportará el traslado del ambiente provincial al ambiente urbano...

Jane Austen significa [...] el gran intento de salvar las virtudes del siglo XVIII y asimilarlas a las ventajas del XIX. [...] Describe a la clase media de provincia, depositaria del sentido común, de la discreción y de todas las virtudes primarias. [...] Los grados siguientes de la sociedad --clase media urbana, campesinos, obreros-- son por completo ajenos a [su...] preocupación.⁶⁴

... (qué caracteriza a este mundo del buen sentido universal? El ideal de lo doméstico confundido con el de la vida civilizada. La limitación como lo propio del buen gusto y de la cultura: la generosidad es alabada pero en última instancia es preferible la mezquindad a la entrega arrebatada. La ausencia de los superfluo mientras lo necesario no sea objeto de comparaciones subordinables. La más leve ironía como correctivo de las posturas excesivas. El honor como salvación ambigua en cualquier contingencia: gracias a él, ni la felicidad será júbilo, ni el afecto pasión, ni la adversidad desastre. Refinamiento, cortesía, puntualidad: adornos imprescindibles.⁶⁷

Mucho se ha repetido que Jane Austen es el primer novelista moderno de Inglaterra. Sería más correcto afirmar que se trata de su primer novelista típico... [Es el justo medio, [...] excesos hubo antes y después de ella; [...] su novelística no impide que aparezcan:] el radicalismo cómico de [...] Stern [...], los sombríos desvanes [los personajes macabros y fantasmales y las hinchazones argumentales...] en Dickens [...] las ausencias de ilación lógica de Charlotte Brontë o la ocasional dispersión de Tackerey. [...] [Pero si ofrece:] el espejo ideal, la norma a atender, para todos los novelistas victorianos --y aun para muchos de nuestro siglo: [...] es culpable del horror ante el riesgo y del correspondiente respeto por la banal y "well made novel" que de tal manera limita la actual ficción inglesa--.⁶⁸

Jane Austen sera la maestra de un nuevo estilo de profunda introspección y para el lector y el escritor victorianos, expresamente, la equivalente temporal de Shakespeare, la gran creadora de personajes redondos, la perfección formal, el humor exacto, la ironía tolerable. La forma se estima perfecta en virtud del orden moral que la dicta; Jane Austen pasa por equilibrar el arte y la moral y ambos son, a un tiempo, limitados e intensos.⁴⁹

En Jane Austen se dan todas las condiciones que, en mayor o en menor grado, concurrirán en sus sucesores. La necesidad primero de satisfacer a la gran clase media surgida entre 1750 y 1850 y la pérdida, en el escritor, de la cultura y la tradición de siglos anteriores a fin de adaptarse a la estrechez de miras de su clase lectora.⁵⁰

Y no obstante todo ello, vital y valiosa por ser auténtica a través del arte y, ejercer, con ironía, sagacidad y contundencia, aun cuando indirectamente, la crítica de su tiempo...

La novela, la expresión típica de la nueva clase, pretendió consagrar los nuevos valores: es decir, pretendió sustraerlos a la crítica. En las novelas de Jane Austen, los lectores se reconocieron inmediatamente, se vieron como querían verse. [...] [Sin embargo, también, la novela surgió impulsada por un afán crítico y jamás pudo, a veces a pesar de ella misma, consagrar sin profanar, edificar sin sembrar el germen de la propia crítica a la sociedad falsa que la sustentaba...]⁵¹

Abrese, entonces, paralelamente aquí, el parentesis romántico que desliga a la literatura de la realidad; y que por medio de la evasión, prefiere vivir intensamente la nostalgia del pasado o el exotismo de la aventura irreal

mientras la sociedad capitalista termina de maquillar su ensangrentado, "hollinado", y ahora urbano, rostro.

Y puede observarse cómo: aunque la "insubordinación" (inconformidad ante los valores que clase social dominante pregonaba) ya existe, esta se da de manera individual y desorganizada, resolviéndose, ya en un idealismo bucólico y/o platónico, ya en su radicalización hacia posturas extremas. Los géneros están tangencialmente separados; y la propuesta temática no armoniza con la propuesta formal:

Los primeros herejes contra el dogma de la libertad abstracta fueron los poetas. [...] [Blake intuye ya lo que Marx llamará enajenación:] el hombre [de Blake] ha perdido su verdadera imagen y sus fines verdaderos; existe una separación insalvable entre el hombre que somos y el que debimos ser [...] La obra de Blake [...] significa una crítica radical de la condición humana en el momento del tránsito del poder aristocrático al poder burgués.²³

Blake, Hölderlin, Coleridge, Novalis representan la profunda contradicción del espíritu burgués: fundado por y en la libertad crítica, (que le sucede cuando triunfante, debe consagrar sus principios, ideas, procedimientos e instituciones, es decir, sustraerlos de la misma crítica que le sirvió de fundamento ideológico en su lucha contra la aristocracia? Los poetas intentaron plantear esta contradicción en su punto culminante, el de la pugna entre la imagen real del hombre y la imagen ideal ofrecida universalmente por la clase burguesa.²³

Ya la novela gótica estaba mirando desde una nueva perspectiva literaria y humana que negaba la teoría de la libertad burguesa (...con) El monje, El castillo de Otranto y Los misterios de Udolfo²⁴ Las letras inglesas de la última mitad del siglo XVIII se pueblan de apariciones, tumbas mohosas e inscripciones crípticas, sombríos castillos, vampiros, cadenas arrastradas a media noche, monjas ensangrentadas, nobles perversos,

pasajes secretos, pactos macabros. [O bien] mira hacia el Oriente para extraer de él su mundo fantástico; [y no faltó quien, como:] Beckford ["el Sade inglés"...] tomó al pie de la letra la libertad abstracta del nuevo código burgués: introdujo en él la libertad para el mal. [Beckford...] es el reconocimiento de los extremos, como Jane Austen es el reconocimiento del justo medio. [...] Maturin²⁵ logra cierta objetivización reflexiva, casi baudelairiana, de la "belleza de lo horrible". A pesar de la abundancia de decorados, los novelistas góticos desnudaron la verdad central: el hombre no era sólo el ente racional y cortés de la Ilustración; podía ser presa del terror y agente de la oscuridad; podía descubrir la fuerza de Eros y, a través de ella, la fuerza poética transformadora de la realidad convencional.²⁶

Y es, sólo hasta entrado el siglo XIX, con el asentamiento de la "felicidad burguesa" y del Realismo, que el mundo burgués, puede empezar a contemplarse a sus anchas y solazarse en su total imagen; aunque, la imagen que el espejo le devuelve, termina por no agradarle y empieza a degustar sus propias contradicciones; así por ejemplo surgirán las figuras de Balzac y Sthendal como las que dominen y resuman la faz del mundo burgués con toda su complejidad:

Quizá solo Sthendal y Balzac alcancen el perfecto equilibrio burgués entre la sensibilidad y la energía [...]²⁷

En el mundo de Balzac, observamos como --aún entre el drama de la injusticia-- los valores de la clase burguesa se consolidan, en el supuesto de la felicidad o de la aceptación conformista del destino; el individualismo

positivista --ahora capitalista--, arraiga en la conciencia de sus personajes, todo acto humano es moral o inmoral, dependiendo del fin al que esté encaminado; no hay espacio para la tragedia (sí para el drama o el melodrama): el hombre tiene la obligación de ser feliz; si no lo hace, no es culpa de la sociedad, sino de su propio pecado (?); y aún así se le disculpa misericordiosamente y se le ofrece como recompensa una amable palmadita en el hombro.

"El mundo es nuestro": tal podría ser la consigna de los personajes de Balzac...?"

Toda la comedia humana, está disparada hacia el futuro, porque sus criaturas viven en función del porvenir: son personajes que se están haciendo, y están haciendo a su sociedad, su fortuna, su destino. Precisamente: sienten que tienen su destino entre sus propias manos: eliminan la tragedia. [...] [No hay nada después de Lear. Después de Goriot, la sociedad sigue adelante, en su carrera febril hacia el porvenir.][Con Balzac y el realismo...] El destino ha pasado de manos de la tragedia a manos de la historia."

Se observa, así también, en Balzac, la aspiración totalizante que marca significativamente a las grandes obras novelísticas. El la lleva al extremo a través de su obra; pero su propuesta "falla", porque pretende dar cuenta solo de una realidad física (geográfica), psicológica y moral parcial; desde una perspectiva clasista y regional.

[Balzac...] Gran escritor, no se limitó a describir la temática social: la sometió a la resistencia de la realidad a transformarse en literatura. Y de esa tensión nació esa búsqueda del absoluto, [subrayado

mío...] que, cruel y paradójicamente, esta simbolizada por la piel de onagro: infinidad que con cada deseo, se encoge, hasta caber en la palma de la mano. La aspiración totalizante del novelista es una respuesta heroica e inútil al futuro total deseado por una sociedad ambiciosa, devoradora de la cronología.¹⁰⁰

Quando, por primera vez, un novelista burgues --Marcel Proust-- mira hacia atrás, es porque su sociedad ya no mira mas hacia adelante. [...] Tomas Mann ejecuta el testamento de la burguesia: su obra es el grandioso resumen intelectual de una clase agonica. [...] [Los personajes de Flaubert:] han violado la ley futurizable de la burguesia, encarnada en las magnificas jornadas de la Revolucion de Julio, para inaugurar los motivos de la sensibilidad intima con los que la burguesia quisiera salvar los pecados de su origen vulgar, rapaz anonimo. Con Flaubert, los abarroteros descubren que tambien tienen un alma.¹⁰¹

Luego, la funcion moral rectora de la clase burguesa, ha llegado a su cumbre; pero tambien a su limite. Otros valores (los del proletariado, por ejemplo), otros discursos (el cientifico, el materialista, el evolucionista; la sicologia) y otras fantasias (el simbolismo...), pasan a ocupar la mente de los hombres.

Despues de la cumbre de Balzac, es cuando aparece ya la escision que, en cuanto al rejuego entre concepciones del mundo, habra de marcar tambien los derroteros de la novela burguesa en su ultima etapa. Mientras que los pregoneros "positivistas" siguen agotando la veta de la "sensibilidad intima" y creen aun en la bondad entrañable del futuro; los mas autenticamente sensitivos y visionarios tenderan a denunciar los males que la sociedad burguesa (en su paso ahora hacia el capitalismo industrial) ya engendra, y, en

vez de solazarse en las emociones, daran rienda suelta a las pasiones ("querubicas y demoniacas"), a la angustia y a la locura que la lucha desigual entre el hombre y su afán de dominio de la naturaleza --y la del propio individuo ante la sociedad--, provocan en ese fin de siglo:

Melville está escribiendo una prosa epica. Solo que, a diferencia de la epica clásica, que celebra las virtudes marciales, éticas o políticas, esta es una epica industrial y democrática, que celebra el dominio de la naturaleza por la tecnica.¹⁰²

La percepcion melvilleana de los extremos peligros del individualismo maniqueo, gnostico y prometico, solo es superada, en la literatura del siglo XIX, por Dostoievski. No en balde es siempre la transgresion suprema, el crimen, el tema recurrente y profundo en la obra del ruso.¹⁰³

Melville, como los grandes espiritus del siglo pasado, rasga el velo opaco del positivismo y de la buena conciencia burguesa para abrir paso, nuevamente a los problemas radicales del hombre. Es, como Marx, Dostoievski y Nietzsche, nuestro contemporaneo.¹⁰⁴

3.3. Nacimiento, origen y significacion de la nueva novela.

Hasta aquí, el trayecto de la novela burguesa estaba cumplido. Agotadas las posibilidades de proposición del realismo, aun en sus derivaciones de interpretacion sociologica o sicologica (mediante la propuesta Naturalista), la novela entro en un estadio de crisis y partición radical que incluso llevo a algunos "teoricos" a

augurar la muerte del genero.

Pero para Fuentes, como para muchos otros autores, esta crisis de la novela, sólo significó un estadio de renovación:

Lo que ha muerto no es la novela, sino precisamente la fórmula burguesa de la novela y su término de referencia, el realismo, que supone un hilo descriptivo y psicológico de observar a individuos en relaciones personales y sociales. Pero si el realismo burgués ha muerto, secuestrado por los espectáculos de masas, la psicología y la sociología, ¿quiere ello decir que la realidad novelesca ha muerto con él? Inmersos en esta crisis, pero indicando ya el camino para salir de ella, varios grandes novelistas han demostrado que la muerte del realismo burgués sólo anuncia el advenimiento de una realidad mucho más poderosa. Esta realidad no se expresa en la introspección siquica o en la ilustración de las relaciones de clase que, en efecto, han pasado en los países desarrollados al campo de las ciencias psicológicas y sociales. Se expresa, mas bien, en la capacidad para encontrar y levantar sobre un lenguaje los mitos y las profecías de una época cuyo verdadero sello no es la dicotomía capitalismo-socialismo, sino una suma de hechos --fríos, maravillosos, contradictorios, ineluctables, nuevamente libertarios, nuevamente enajenantes-- que realmente están transformando la vida en las sociedades industriales [...] de la misma manera que las fórmulas económicas tradicionales del industrialismo no pueden resolver los problemas de la revolución tecnológica, el realismo burgués [...] no puede proponer las preguntas y las respuestas límite de los hombres de hoy. [...] Han sido grandes creadores --pienso en Kafka, en Picasso, en Joyce, en Brecht, en Artaud, en Eisenstein, en Pirandello-- quienes han abierto el telón sobre esta realidad, no con el énfasis engañoso del panfleto, sino con el abierto misterio del arte.¹⁰⁵

En el tránsito hacia el siglo XX, y, emergiendo entre el anchuroso mar de la contemporaneidad (cuyas particularidades sería muy tardado descifrar), habría de nacer, obvia y necesariamente, el concepto de nueva novela, de

novela *no tradicional* que, siguiendo la ley dialéctica ya anteriormente esbozada, partió de apoyarse en su forma anterior, pero solo para modificarla y superarla. Los aportes hubieron de ser muchos y los caminos variados. En síntesis, se resumen, al decir de Fuentes, en: a) una negación del positivismo y de la racionalidad ideológica de la burguesía; en la puesta en crisis del concepto de realidad (y del tiempo y del espacio) pregonada por aquella; b) en la aspiración hacia una totalidad --"en la búsqueda del absoluto--; c) en una recuperación del sentido trágico de la existencia; y, finalmente en: d) el acceso hacia la conciencia de un *ser universal del hombre* y la creación-apropiación de un lenguaje también universal.

Así, por ejemplo, Faulkner y Balzac comparten la motivación filosófica de "la búsqueda del absoluto" y la certeza sobre la relatividad de la consecución de esta idea; pero mientras que en Balzac la propuesta es regional y es portavoz y pregonero de un "destino futurizable", Faulkner se arraiga en su momento (y en su siglo de desencanto y crisis...) y recupera para sí y para la totalidad de sus contemporáneos la visión y el sentido trágico de la existencia (herencia universal que comparte, además, con Dostoiévski, Nietzsche, Kafka y Sartre; por citar solo a algunos de los más cercanos expositores de este concepto). Faulkner al hacer suyo el drama y la desigual lucha del hombre contra la naturaleza, y al negar la racionalidad de la historia,

emprende de nuevo la crítica para con la sociedad desde una perspectiva nihilista, común al hombre contemporáneo; de allí que se vea en la "necesidad" de --también-- trastocar la escritura, y con ella, y a través de ella: el tiempo y la expectativa ante el futuro; y toda la forma de novelar:

La novelística moderna parece trazar un círculo perfecto que arranca de Balzac y se cierra --solo para abrirse de nuevo-- en Faulkner.¹⁰⁶

Entre La divina comedia que clausura el orden teológico y La comedia humana que clausura el orden financiero, la tragedia es expulsada de la vida moderna, dominada por una doble racionalidad: la de la reconciliación del hombre con Dios en el cristianismo y la reconciliación del hombre con la razón histórica.¹⁰⁷

Solo un escritor norteamericano entendió a tiempo que una sociedad es irreconocible en el optimismo y solo universal en la tensión trágica: William Faulkner.¹⁰⁸

Faulkner recupera-inaugura la tragedia moderna, al saberse cómplice de la traición a Dios y a la naturaleza; y se hace junto a los hombres de su época las preguntas contemporáneas:

... (cómo ser culpables porque somos inocentes, desgraciados porque somos felices, esclavos porque somos libres? La fe, hace tiempo muda, no le contestará. La historia, víctima del nihilismo profetizado por Nietzsche, tampoco: [...]) (por que los proyectos de libertad engendran la esclavitud, por que los proyectos de abundancia engendran el hambre, por que los proyectos de solidaridad se resuelven, nuevamente, en la relación amo-esclavo? la tragedia no pretende contestar a estas preguntas. Le basta formularlas y, de esta manera, confrontar al optimismo religioso o laico con sus insuficiencias [...]).¹⁰⁹

En Faulkner, el tiempo ni se pierde ni se gana: es siempre presente, obsesión de la memoria carnal e incandescente. [...] De esta conjunción de la perdida y el presente, de la historia y la vida inseparables, surge necesariamente el estilo narrativo de Faulkner, esa "helada velocidad" a la que se refiere Sartre. El hecho actual es el destino, suma de fatalidades pasadas y fatalidades por venir que solo se cumplen o anuncian en la libertad del presente. [...] el tiempo no es cronología sino presencia. Ese sentido del tiempo, convierte a las novelas de Faulkner en obras de puro peso, de pura presencia: es el estar-dinámico de las cosas lo que importa, no su engañoso devenir-estático, no la intriga que pueda conducir las de su introyto a un nudo y a un desenlace. La historia no se desarrolla, ya está [...].¹¹⁰

Toda obra novelesca aspira a la totalidad, a ser un universo autosuficiente, a conquistar su propio tiempo. En la novela tradicional, ese tiempo se desarrolla cronológicamente, tiende a un desenlace temporal que es, asimismo, la resolución de la intriga: importa el *(por qué?)* En Faulkner interesa el *(cómo?)* Faulkner parte de algo que ya está, pero que el novelista, y el lector también, desconocen. En otras palabras, la novela ya existe; el novelista, acompañado del lector, la busca, la descubre. Con Faulkner y con los lectores de Faulkner, la novela se convierte en una búsqueda de la novela, los personajes en la búsqueda de los personajes, las situaciones en una búsqueda de situaciones y, finalmente, el novelista y el lector en una búsqueda del novelista y el lector [...].¹¹¹

Quizás ahora aparezca con mas claridad el carácter necesario de la técnica novelística de William Faulkner: el procedimiento literario --la búsqueda de una historia que ya existe-- es idéntico al carácter de los personajes --la búsqueda a través de la fatalidad de la libertad final de las criaturas--. Libertad y fatalidad concurren a integrar el destino. La libertad faulkneriana es la suma afirmativa de la violación-culpa-redención-amor. La fatalidad es esa misma libertad sirviéndose de los demás hombres como instrumentos: negándolos.¹¹²

Después de estas tremendas dudas y estos premonitorios

hallazgos se arriba a la certeza de que el sueño burgués ha terminado. Se vive un sentimiento apocalíptico, habrá que buscar la razón en el origen, mientras se contempla la destrucción y la caída de las sociedades y ciudades modernas...

No tardará Marcel Proust en meditar sobre las ruinas de los mundos de Julien Sorel y Lucien Rubempré. [...] Presente en el ambiguo bautizo del mundo moderno, la novela decide no perderse, por nada del mundo, los funerales de ese mismo mundo. Y en ese largo velorio, en ese *Wake*, la literatura se sabe culpable de uxoricidio.¹¹³

El sentido de la escritura está exhausto, como esta exhausta la sociedad que se desangrara en las dos guerras mundiales que son las trincheras históricas de la actividad literaria de Joyce. Y sin embargo, esa misma sociedad pretende ser dueña de una escritura única, racional, estilística, realista, individualista: las palabras poseen un sentido recto, el que le otorgan Rudyard Kipling y el *London Times*, el que definen los diccionarios; [el escritor contemporáneo] toma el discurso total de Occidente, lo lee y no lo entiende: el tiempo y el uso y las aventuras de la epica de una sociedad en lucha consigo misma han gastado todas y cada una de las palabras: el campo de la escritura está sembrado de cadáveres corruptos, de monedas semánticas adelgazadas hasta la extinción, los huesos verbales blanqueados por el sol de la costumbre; en el muro de la escritura occidental se inscribe secretamente lo que Jacques Derrida llama la *mitología blanca*: una escritura invisible, de tinta blanca, del hombre blanco, deslavada por la historia.¹¹⁴

La figura que radicaliza hasta el extremo, y resume en sí, todos los avatares en cuanto a lo ideológico y lo estético, en este nuestro siglo XX, es sin duda --para Fuentes-- el irlandés James Joyce. Como Cervantes, en su

momento (o como Richardson, Austen o Balzac), Joyce asume en primera instancia la empresa de elaborar un discurso concreto que de cuenta del concepto de realidad imperante. Pero esta realidad (su realidad), ya no es una realidad positiva, ni cerrada, ni congruente ni unívoca; luego, su propuesta estética tiende, de manera casi lógica, a actualizar estos rasgos; pero también, al ser una *summa histórica* comportará una crítica ideológica para con el ser de la sociedad que la determina. Aún más, su verdadero planteamiento revolucionario, será el descubrir "el divorcio entre las palabras y las cosas"; por lo que su tarea se constituirá en la de renombrar los objetos, las ideas, los conceptos e incluso a las palabras mismas. Su afán es totalizante y develador de las falacias enajenantes del lenguaje y del sistema: decir lo que la historia ha callado, insistir en lo que el sistema no quiere que se sepa, atribuir a las palabras sus significados ocultos, nuevos y simultáneos, son sólo algunas de sus aportaciones. Joyce es un filtro de la Cultura Occidental a través del lenguaje, y lo resume en un "caosmos escritural":

... Descifrar la mitología blanca, re-escribir el verdadero discurso de Occidente, con todas sus cicatrices, sus graffiti, sus escupitajos, sus parodias, sus solecismos, sus anagramas, sus palíndromos, sus pleonasmos, sus onomatopeyas, sus prosopopeyas, sus obscenidades, sus heridas abiertas, sus marcas de cuchillo y de pluma: tal es la descomunal tarea que Joyce se hecha a cuestras: comprobar la escritura, como don Quijote quiso comprobar la lectura. [...] escuchar las palabras iniciales de la perdida Edad de Oro, ("para

forjar en el taller de mi alma la conciencia increada de mi raza" [dice Joyce]. Esa raza es una raza cultural: el Occidente, pagano y cristiano, y su triple trama de la libertad errante: la falta mítica de la antigüedad clásica, la herejía medieval y la historia moderna. Nada puede quedar fuera de este proyecto, pues cada palabra del hombre, por banal, corrupta o insignificante que parezca, contiene detrás de su apariencia exhausta y dentro de sus delgadas sílabas todas las simientes de una renovación y también todos los ecos de una memoria ancestral, original, fundadora. Nada es desperdicial: [...] abre las puertas a la totalidad del lenguaje, de los lenguajes.¹¹⁵

Así como Cervantes se apoya en la denotación épica para establecer su crítica de la lectura única, Joyce, para dar forma a su radical connotación del lenguaje, acude a una triple trama del orden: la epopeya homérica, la escolástica medieval y la progresión histórica moderna de Vico. [...] triplicidad ideológica que ordena en sentidos vertical y horizontal, en profundidad y en extensión, meridiana y paralelamente, en cortes diagonales de tiempo y espacios, el poliedro de la escritura en Joyce, posee variados y poderosos signos.¹¹⁶

[La propuesta de Joyce, la escritura de Joyce:] es un *potlatch*, que rompe el régimen tradicional de la narración y modifica la norma avara del trueque entre escritor y lector. [Con él: "nos leemos..."]¹¹⁷

La figura de Joyce, como cumbre, clausura los tradicionales caminos cerrados de la novela y sublima los nuevos derroteros por los que habrá de transitar la narrativa de nuestros días.

Junto a él, aunque después de él, otros creadores: insubordinadores: desmitificadores (o neo-mitificadores), a través de la nueva novela, habrán de implantar y difundir la conciencia plurívoca de la estética y del ser de los hombres contemporáneos.

Se define entonces, a la novela contemporánea (la nueva novela), como un reencuentro entre la historia y el lenguaje resumidas en una aspiración de totalidad. Como el encuentro entre la historia universal de los hombres y sus realidades objetivas y subjetivas; la aceptación de un destino y una conciencia humana universales y comunes, concretadas y encadenadas a través de la creación de un "lenguaje superior" que puede dar cuenta de toda la gama de significados que derivan del ser coparticipes de un tiempo, un lenguaje, un destino y una cultura: la del siglo XX, la de la raza humana.

Agotados sus recursos naturalistas, reproductivos, en la suma de Zola, sus recursos sensitivos y psicológicos en la suma de Proust, sus recursos ideológicos en la suma de Mann, apropiados sus recursos melodramáticos, de intriga, de futuridad, por el cine, la radio, la prensa, la televisión, la novela clásica, tal como fue concebida de Cervantes a Thomas Mann, estaba amenazada, si no de muerte, sí por una prolongada agonía. Para Camus, la respuesta pudo ser un testimonio de la agonía misma. Para Hemingway y Malraux, la búsqueda de la aventura fuera de las fronteras de Occidente. Para D. H. Lawrence, algo más que esto: la peregrinación a El Dorado, a la tierra prometida y al hombre natural, sensual, conciente de su plexo solar y de su noche sexual, que lavaría los pecados de la fealdad, la inmoralidad y el engaño de la sociedad industrial...¹⁴

Los caminos para la resolución y evolución de las contradicciones que engendraba el nuevo estadio, hubieron de ser varios, de acuerdo con las diferentes circunstancias históricas y las "nuevas filosofías" implantadas en nuestro siglo; la novela (la nueva novela) se amoldo a ellas y desde

sus trincheras estéticas supo responder con mayor o menor fortuna los retos que en su momento se le impusieron; así mientras que los agoreros falsos aventuraron la muerte del genero, los verdaderos creadores respondieron, mediante la teoría y la práctica novelísticas, transformando el lenguaje, las estructuras y la temática hacia planteamientos profundos a la vez que actuales y enraizados en el pasado o bien premonitorios del futuro.

Curiosamente, sólo dos escuelas literarias se han empeñado en prolongar la vida del realismo burgues y sus procedimientos: el llamado realismo socialista [...] y sus derivaciones, que pretendía crear una literatura revolucionaria con métodos académicos y sólo producía solemnes caricaturas, y la antinovela francesa, que lleva los procedimientos realistas a su expresión final: la de un mundo descriptivo de objetos vistos por personajes en la etapa sicologista más fragmentada: el *nouveau roman* francés bien podría llamarse la novela del realismo neocapitalista¹¹⁰

Sucedio que conoció gloria y crisis la nueva novela francesa [el *nouveau roman*] sus escritores construyeron una sutil y opaca maquinaria técnica con el propósito declarado de aprehender ciertos extremos: el mundo objetual de Robbe Grillet [...] y el mundo de tropismos de Nathalie Sarraute. [...] A partir del objetivismo y subjetivismo extremos, el *nouveau roman* pretendió dar la más fiel imagen de la sociedad deshumanizada del neocapitalismo. Estos propósitos científicos y progresistas sufrieron un serio revés durante las jornadas revolucionarias de Mayo: los hijos de la sociedad de consumo negaron el determinismo reflejado por el *nouveau roman*, rescataron de una manera deslumbrante los valores del romanticismo, del surrealismo, del anarquismo y del marxismo puesto al día por Castro, Guevara, Mao y Althusser. Y es que el *nouveau roman* era la etapa final del naturalismo descriptivo y sicologico, no una creación crítica. Fotografio, no imaginó. Otros (y eran sus supuestos sujetos) imaginaron y actuaron un mundo de pasión personalidad, libertad, espontaneidad, solidaridad, contradicción,

anhelo, amor, y tribalismo urbano. [Y, no obstante lo anterior...] El nouveau roman dejó un valioso legado técnico, aplicable a múltiples tendencias y tareas novelísticas.¹²⁰

Las propuestas radicales y concretas hubieron de ser: el trastocamiento de la estructura narrativa, y su asimilación hacia las esferas y particularidades de la poesía y el mito; acceder hacia la obra abierta:

Habría que pensar, para adivinar el camino que tomara la novela en un mundo que todavía no podemos bautizar, primero en escritores como William Faulkner, Malcolm Lowry, Herman Broch y William Golding. Todos ellos regresaron a las raíces poéticas de la literatura y a través del lenguaje y la estructura, y ya no merced a la intriga y la sicología, crearon una convención representativa de la realidad que pretende ser totalizante en cuanto inventa una segunda realidad, una realidad paralela, finalmente un espacio para lo real, a través de un mito en el que se puede reconocer tanto la mitad oculta, pero no por ello menos verdadera, de la vida, como el significado y la unidad del tiempo disperso. En Faulkner, mediante la búsqueda trágica de todo lo no dicho (de la escritura imposible) nace el mito del hombre invicto ante la derrota, la violación y el dolor. En Lowry, [...] el mito del paraíso perdido y su representación trágica y fugaz en el amor. En La muerte de Virgilio de Broch [...] el mito de un mundo mantenido por la palabra [...] Hoy, de Witold Gombrowicz a J. M. LeClezio, de Italo Calvino a Susan Sontag, de William Burroughs a Maurice Roche, la novela es mito, lenguaje y estructura. Y al ser cada uno de estos términos es, simultáneamente, los otros dos.¹²¹

James Joyce, Herman Broch, Malcolm Lowry y William Faulkner, anteos de la novela, abren su nuevo camino al radicalarla en el lenguaje. Sus procedimientos son distintos, pero el corazón de su obra [...], se despliega el arco del lenguaje por encima de las nomenclaturas sociales, psicológicas e ideológicas agotadas. El discurso poético sustituye a la descripción realista, el tiempo a la cronología, el espacio simultáneo al espacio frontal, la taxonomía y el calambur al léxico, la escritura referencial; a la escritura ideal, la

contaminación a la pureza, la ambivalencia y la polivalencia a la univocidad racional. Solo la poesía, en ese sentido lato, sabe interrogar, porque solo la poesía puede proponer, simultáneamente, argumentos conflictivos entre sí. El encuentro de la novela con la poesía significa el redescubrimiento de la tierra elemental donde las respuestas prefabricadas de una sociedad que creía conocerlas todas, son sustituidas por las preguntas que, nuevamente, se interrogan por todas las cosas. Y sólo la poesía sabe enfrentar, sin intermediarios, la realidad total, más allá de la acotada o reducida por el esquema ideológico, la ficha clínica, la necesidad política o la facticidad histórica. Por ello, para los surrealistas, la poesía era revolución: una y otra, en una fusión de identidades, habrían de romper todas las enajenaciones y revelar la realidad íntegra de los hombres, las correspondencias vitales de lo hecho y soñado, de lo real y lo deseado, de lo natural y lo personal: de todas las miradas separadas.¹²²

[Como indica Octavio Paz:] "poemas y mitos coinciden en transmutar el tiempo en una categoría temporal especial, un pasado siempre futuro y siempre dispuesto a ser presente, a presentarse". [...] al inventar o recuperar una mitología, la novela se acerca cada vez más a la poesía y a la antropología; en un sentido profundo, una novela moderna está más cerca de Michaux, de Dumézil, de Artaud y de Dumont que de Marx, Freud o Heidegger.¹²³

La novela es ante todo una estructura verbal. Nada más y nada menos. [...] [La nueva novela...] solo hace uso abundante e irónico, de las tretas tradicionales de la novela para resolverlas en una escritura que es, simultáneamente, previa y posterior a la narración. Como el Cide Hamete Benengeli de Cervantes, el Melquiades de García Márquez [por ejemplo], verdadero autor de la novela dentro de la novela, nos niega las comodidades de pensar que la narración es un ente autónomo o que la ficción refleja la realidad inmediata. [...] proponen otro problema; sus libros no han de ser creídos, sino leídos; su realidad es la lectura; pero sólo gracias a la lectura el saber conoce, pone en duda y traspasa las fronteras de lo que pasa por la "realidad" a fin de ingresar al infinito de lo real; Gregorio Samsa jamás existió en la realidad; sin embargo, Gregorio Samsa es uno de los cimientos de lo real. Cuando Don Quijote descubre su biografía en una imprenta de Barcelona, cuando Raphael Valentin ad-

quiere su propio destino en una tienda de antigüedades, cuando el idiota Benjy recuerda todo lo que va a suceder, cuando Samsa se desdobra en su realidad física de insecto y su realidad moral de hombre, la novela vence la ilusión del lector que quisiera estar leyendo, bien una obra con autonomía formal, bien una obra con contenido dependiente. Lo cierto es que una narración siempre está previamente escrita (o inscrita) en el lenguaje, como el destino de Valentin en la piel de zapa; y el lenguaje es, por definición, creación colectiva. Pero la cristalización sincrónica requiere, para no petrificarse en la estructura, la constante renovación del habla, el discurso, el proceso y el evento de la palabra. El escritor [...] es el perturbador diacrónico de las estructuras, el ángel malféfico que se posesiona transitoriamente del lenguaje solo porque, anteriormente, ha sido poseído por el lenguaje.¹²⁴

Y así, el lenguaje (la poesía), la estructura y el mito, son las bases de la transformación; pero la novela no se desliga del compromiso social-histórico que ya antes se había señalado:

En la otra orilla de las construcciones verbales [...] está la tragedia; el conocimiento de lo desconocido, la advertencia de las insuficiencias, la destrucción voluntaria. Y [...] [las] novelas son como puentes que unen a la historia y a la tragedia sobre los abismos de la personalidad. [...] (Quien cruza esos puentes, qué se encuentra sobre ellos a medio camino entre las exigencias de la sociedad y la voluntad de la tragedia? [...] "Entre las orillas de la historia y de la tragedia; ese puente es la novela misma y la novela es el lenguaje."¹²⁵

La hazaña imaginativa [del nuevo novelista, dice, refiriéndose a Styron], no consiste en reproducir fielmente el pasado [...] sino en crear un presente nuevo y verdadero, el presente que solo la novela (o la poesía, o el mito) pueden crear totalmente, deformando la falsa realidad de la cronología de la razón convencional, a fin de formar e informar esa realidad total que, sin la literatura, jamás encontraría su ser [...] [Este presente, también puede --debe ser-- ser un encuentro

con el pasado y una "contaminación" del futuro... 1.120

3.4. La nueva novela hispanoamericana.

Tratamiento aparte en las reflexiones que Fuentes arriesga sobre la novela, merecen las que elabora en torno al desarrollo del género en Hispanoamérica.

El nacimiento y desarrollo de la novela hispanoamericana, hubieron de darse condicionados, por factores culturales e ideológicos similares a los que la generaron en Europa, pero modificados, obviamente, por los acontecimientos particulares, estrictamente históricos y políticos que conformaron las etapas del "descubrimiento", conquista, colonización, aceptación y acceso a la modernidad de nuestro continente. Y, si bien, su evolución compartió tacitamente idénticas etapas de flujo y reflujo dialéctico, que la novelística europea, los tiempos y las circunstancias para su desarrollo no fueron siempre evidentemente los mismos que para esta última.

Cuatro factores, por lo menos, habrá que tomar en cuenta para señalar las peculiaridades del desenvolvimiento de la literatura (y la novela, por ende) en nuestra tierra americana:

1. En primera instancia, dice Fuentes, América hubo de enfrentar una concepción utópica y preelaborada sobre su existencia, natural ser, origen, presencia, "utilidad" y

futuro. América nace como una invención, como una necesidad de expandir el mundo cerrado y agotado del marco conceptual del pensamiento pos-medieval europeo: es la sustitución de la Arcadia siempre anhelada y aforada por el hombre descendiente del medioevo y el espacio para la factible concreción de las esperanzas del hombre renacentista. Así, entonces, en América, al rejuego ideológico y dialectico entre las transiciones de las visiones del mundo: *épica medieval-renacentista, épica de la sociedad moderna y recuperación del sentido trágico y mítico de la existencia contemporánea*, habrá que agregar, en el origen: *la superación de la utopía*.

2. A esta determinación de base, se suma, en segundo término, la desnaturalización y no apropiación de un lenguaje que, por impuesto, niega la capacidad de nombrar --en su real dimensión-- su propia realidad al hombre americano.

3. En tercer lugar, cuenta la dependencia cultural que --dada su situación colonial-- hubo de padecer el hombre del nuevo mundo, siempre a la sombra de la cultura occidental europea (o europeizante).

4. Y por último, las particulares interrelaciones entre la naturaleza y el hombre, el estado y la masa, y las posiciones del artista (el escritor) ante sus relaciones con el poder político y la realidad.

Solo ante la superación de todas estas determinantes y contradicciones, es que puede empezar a hablarse de la gestación de una auténtica literatura hispanoamericana;

momento que empieza a llegar, finalmente, hasta ya entrado el siglo XX con la aparición de la novelística de Asturias, y lograra su cumbre hacia los años sesentas con la irrupción del Boom de la novela latinoamericana, de la cual, Fuentes, hace una apología en su ya clásico ensayo: La nueva novela hispanoamericana.

Detengámonos, aquí, a hacer un breve recorrido por algunas de sus explicaciones:

Uno de los aspectos extraordinarios de la novela [de la nueva novela hispanoamericana, dice Fuentes, refiriéndose a García Marquez] es que su estructura corresponde a la historicidad profunda de la America Española: la tensión entre Utopía, Epopeya y Mito. El nuevo Mundo fue concebido como la Utopía. Al perder la ilusión geocéntrica, destruida por Copérnico, Europa necesitaba crearse un espacio nuevo que confirmase la extensión del mundo conocido. Giuseppe Cocchiara ha sugerido que America y los aborígenes americanos, antes de ser descubiertos, fueron inventados. Es decir: fueron deseados, fueron necesitados. America es ante todo la posibilidad renovada de una Arcadia, de un nuevo principio de la historia cuyos presupuestos antiguos habían sido destruidos por la revolución copernicana. La Utopía de Tomás Moro encarno en las fundaciones de los misioneros cristianos [...] Pero este sueño --en el fondo una representación de la inocencia-- fue negado, de inmediato por la Epopeya, prueba de la necesidad histórica. Cortés y Pizarro rompieron el sueño someténdolo a las exigencias abstractas del mandato imperial hispánico [...] y a las exigencias concretas de un hambre de voluntad individual: la del *homo faber* renacentista. La Utopía, de esta manera, fue solo un puente ilusorio entre el geocentrismo medieval y el antropocentrismo renacentista. 127

Luego entonces, y como ya se ha dicho, instaurado el orden epico (o de la epopeya), el resultado de la primera

producción literaria en América no puede ser sino una literatura cerrada (las crónicas de la conquista de la Nueva España [?]) que, circunstancialmente y por razón histórica, de inmediato salva el trance de su degradación --"gradual" [?]- y se asimila directamente al impulso del Renacimiento y del Barroco, pero que queda condenada a la dependencia cultural-colonial (española, fundamentalmente). No es, por tanto, sino hasta lograda la Independencia de América, en el siglo XIX, que el perfil del auténtico parto de una literatura americana pretenda querer manifestarse; dependiendo ahora de las también determinantes heredadas del Realismo y el Naturalismo "burgués"; enclavado paradójicamente --en tierras americanas--, en las importantes redes de una estructura todavía feudal.

La novela tradicional de América Latina aparece como una forma estática dentro de una sociedad estática. Dar un testimonio, fabricar un documento sobre la naturaleza o la vida social es casi siempre la manera de denunciar la rigidez de ambas y de exigir un cambio. La novela de esta manera, se convierte en la contrapartida literaria de la naturaleza inhumana y de las relaciones sociales inhumanas que describe: la novela está capturada por las redes de la realidad inmediata y sólo puede reflejarla. 122

Se vuelve, de esta manera, en América, con la "novela telúrica", a vivir y a reflejar el "simplismo épico", y a producir en el trayecto sólo una "galería de héroes y villanos"; o a (denunciar? la inclemencia de la lucha del hombre contra la naturaleza; o a tratar de superar el con-

flicto de "civilizacion contra barbarie".

La tendencia documental y naturalista de la novela hispanoamericana obedecia a esa trama original de nuestra vida: haber llegado a la independencia sin verdadera identidad humana, sometidos a una naturaleza esencialmente extraña que, sin embargo, era el verdadero *personaje* latinoamericano [...] La tragicomedia consistio en en que la independencia sólo superpuso una nueva tiranía a la antigua dominación: la de las dictaduras militares y las oligarquías nativas que ahora convirtieron la explotación humana y natural en una segunda conquista [...].¹²⁹

Situado ante estas realidades, la figura del escritor vive una contradicción ideológica suprema entre: *primero*, su pertenencia o no a la elite social elaboradora de la cultura; y, *segundo*, entre tener que tomar partido a favor de la denuncia de la realidad y los instrumentos conceptuales y estéticos a su alcance.

Es esa actitud la que determina otra característica de la novela tradicional en America Latina: el sentimiento populista [...] El papel romantico que el escritor se atribuye es el de un liberador que desenvaina la pluma y rompe las cadenas con la fuerza de la tinta iracunda. [Ello desde Sarmiento hasta Gallegos; el escritor...] vivía en un mundo épico y su respuesta era la epopeya.¹³⁰

La irrupción, asimismo, de un capitalismo no generable en nuestras sociedades agrarias, sino superpuesto en con-tubernio con las oligarquías locales, transforma también de manera acelerada la faz y la realidad de America. En nuestro continente, casi de manera simultanea irrumpen los fermentos

revolucionarios [1910...] junto con las señas y simbolos
mayores de la modernidad...; dando por resultado que tampoco
haya tiempo para su gradual, paulatina, o decantada
asimilación histórica. Por ello, la (correcta?, (original?,
(consonante con la modernidad?, respuesta estetica a estas
realidades nunca pudo darse a tiempo y siempre fue desfasada
(aun en el caso de la Novela de la Revolución Mexicana)...
Pero, cuando llegue su tiempo (cuando empecemos a asimilar-
nos al mundo contemporáneo --si no en igualdad de con-
diciones económicas, si a partir de una reivindicación cul-
tural emergida de una recia voluntad de anhelo--), esta
respuesta estetica, habrá de estar marcada (y bien que ahora
sí) tambien por su sello personal; pretencera resolver sus
propias dudas e imaginara sus propias soluciones.

Y, es asi, como: a partir de estas particulares deter-
minantes históricas --pero tambien casi por contagio--; que
en el transcurso del siglo XX: la tragedia de America, se
asimila a la tragedia del mundo.

Cuando el realismo burgues ha muerto en Europa y
Norteamerica "sepultado por los espectaculos de masas, la
sicología y la sociología", el talento y la realidad de
hispanoamerica han madurado lo suficiente, no solo para ex-
presar su voz haciendola consonante con las vanguardias
esticas europeas, sino para incidir poderosamente en la
faz del mundo mostrando una realidad y una riqueza cultural
hasta entonces ignorada por los intelectuales radicalizados

LIBRERIA
DE LA
BIBLIOTECA

en los esquemas caducos de la lineal cultura occidental.

... el fin del regionalismo latinoamericano coincide con el fin del universalismo europeo: todos somos centrales en la medida en que somos excentricos [...].¹³¹

La nueva novela hispanoamericana, se asimila a la "voluntad de encontrar y levantar sobre un lenguaje los mitos y las profecias de una epoca". Hace suya, y se fusiona, a la voz de los grandes creadores (Kafka, Joyce, Faulkner, Lowry, Golding); junto a ellos, los escritores hispanoamericanos, son capaces de regresar a las raices poeticas de la literatura, y: "a través del lenguaje y la estructura", sumarse a la propuesta de crear una convencion representativa de la realidad que pretenda ser totalizante mediante la actualización de sus propios (y universales) mitos. Accede hacia la aceptación de la novela como *mito lenguaje y estructura*:

[En toda la nueva novela hispanoamericana:] muere el tiempo positivista de la epopeya (esto sucedio realmente) y el tiempo nostálgico de la utopia (esto pudo suceder) y nace el presente absoluto del mito: esto esta sucediendo.¹³²

Así, la nueva novela hispanoamericana, se resuelve en una búsqueda por rescatar un pasado histórico real, negado: el indigena, el "natural". Y se resume como un empeño por redescubrir, actualizar, crear, inventar un lenguaje (o la

posibilidad del mismo) que nos fue negado desde siempre; como una pugna por asimilar una historia de violencia: la del conquistador español, la del imperialismo colonizador, la del marín yanqui, la del dictador (la del gorila); como un afán por vengar la afrenta en la negación, por parte del hombre europeo, del talento (inteligencia-intelectualidad-artisticidad) americano; como un reto por seguirnos conservando dentro de la modernidad-contemporaneidad; y, finalmente: como una vigorosa lucha por el ser que es con-seguible (como lo demuestra la realidad de la existencia de su novelística).

Entre los rasgos más importantes que han logrado rescatar los nuevos novelistas latinoamericanos (categorías tradicionalmente negadas en la producción habida en nuestro continente), cita Fuentes: "el profundo y original sentido de mitificación, la alianza de imaginación y crítica, la ambigüedad, el humor y la parodia; pero ante todo, y este sigue siendo su reto: la búsqueda de un nuevo sentido de *historicidad y lenguaje*".¹²³

Para el escritor hispanoamericano, la resolución de todas sus contradicciones, propias y universales, y su concreción a través de la escritura no puede desembocar entonces sino en planteamientos de redención y revolucionarios:

La novela latinoamericana se ofrece como un nuevo impulso de fundación, como un regreso al acto del génesis

para redimir las culpas de la violación original, de la
bastardía fundadora [...].³⁴

La corrupción del lenguaje latinoamericano es tal, que
todo acto de lenguaje verdadero es en sí mismo un acto
revolucionario.³⁵

Y como los más grandes descubridores, rescatadores,
creadores y promotores de esta realidad y estas ima-
ginaciones, Fuentes menciona a: Miguel Angel Asturias, Alejo
Carpentier, Jorge Luis Borges, Ernesto Sábato, Julio
Cortazar, Juan Carlos Onetti, José Donoso, Mario Benedetti,
Guillermo Cabrera Infante, Mario Vargas Llosa, Gabriel
García Márquez, Severo Sarduy (y a los mexicanos:) Juan
Rulfo, José Agustín y Gustavo Sainz, entre otros.

De los más destacados de entre ellos, dice Fuentes:

Asturias se enfrenta al mismo mundo fatal e im-
penetrable de la novela tradicional, pero lejos de
detenerse en el documento opaco, encuentra la
transparencia en el mito y el lenguaje. Su manera de
personalizar a los hombres anónimos de Guatemala con-
siste en dotarlos de sus mitos y su idioma mágico, un
idioma constitutivamente emparentado con el del
surrealismo.³⁶

Y, mientras que Juan Carlos Onetti y Ernesto Sábato dan
pie al arribo hacia la conciencia de "la modernidad
enajenada": "lo que significa en América Latina ser un
hombre de la ciudad"...³⁷

Jorge Luis Borges, por su parte, es quien rescata el
derecho para crear, a su vez una narrativa mítica a través

de la subjetivación del lenguaje:

... (y su mito es el de un segundo mundo que nos nombra, y nos sueña, y a veces hasta nos mira). [Es además:] el primer narrador plenamente urbano de América Latina. [Pero...] el sentido final de la prosa de Borges [...] es atestiguar, primero, que Latinoamérica carece de lenguaje y, por ende, que debe constituirlo. Para hacerlo, Borges confunde todos los géneros, rescata todas las tradiciones, mata todos los malos hábitos, crea un orden nuevo de exigencia y rigor sobre el cual pueden levantarse la ironía, el humor, el juego, sí, pero también una profunda revolución que equipara la libertad con la imaginación y con ambas constituye un nuevo lenguaje latinoamericano que, por puro contraste, revela la mentira, la sumisión y la falsedad de lo que tradicionalmente pasaba por "lenguaje".¹³⁴

Quien lleva a su máximo grado el afán totalizante que debe perseguir la novela es el peruano Mario Vargas Llosa. En sus novelas, a través de un microcosmos simbólico y cuestionador de las estructuras afectivas y pasionales de los hombres, es capaz de dar cuenta del macrocosmos universal; a la vez que revela que, también en América, impera la realidad trágica (el sentido de la injusticia). Y polariza su creación, a través del uso del "nuevo lenguaje":

[Así, por ejemplo, La casa verde:] "novela de antfonias, estereométrica, [...] sólo puede ser leída a los niveles múltiples y opuestos de su inmersión totalizante [...] novela signo de la nueva literatura hispanoamericana [...] comprueba la posibilidad de someter una novela a la vigencia universal de las estructuras y cambios del

lenguaje".¹³⁹

Mientras que de Carpentier, dice:

Interpretada a menudo, y con justicia, como una cima del realismo mágico y del barroco hispanoamericano, la obra de Carpentier, no es sólo la cúspide, sino las laderas [...].¹⁴⁰

Carpentier impone a sus novelas una estructura orquestal; lleva a sus extremos el sentido trágico, y es a la vez: "memoria del futuro y predicción del pasado"; integra una nueva totalidad narrativa en la que la ficción se hace a sí misma mediante un lenguaje que es reflexión sobre el lenguaje. "Como en Cervantes, en Carpentier la palabra es fundación del artificio": con él pasamos de la novela prefabricada a priori a "la novela que se hace a sí misma en su escritura..."; "los hallazgos y las coincidencias se repiten a una mayor hondura mítica y lexical, en García Márquez.

Con Cortázar y su Rayuela, accedemos a la más propositiva tergiversación del tiempo y del espacio falsos, y entramos de lleno a la plurisignificación; y a la más radical utilización del lenguaje en sus sentidos ocultos y declarados: Rayuela es a la prosa en español lo que Ulises a la prosa en inglés.

Y en fin, dice Fuentes, que la contundencia, validez y firmeza de la nueva novela hispanoamericana no es fortuita, sino que, las tiene, porque centra sus virtudes en dos

ambitos fundamentales: el descubrimiento-rescate-creacion de un nuevo lenguaje y la recuperacion de la real, pero negada, historicidad y contemporaneidad americana.

La America española es zona fértil como pocas para proyectar [y superar] en la pantalla del idioma, las imágenes de un divorcio entre lo real y sus signos.¹⁴²

Mas, aunque el camino ha iniciado, la perspectiva del futuro para el escritor y la nueva novela hispanoamericana enfrenta multitud de retos; la superacion de ellos solo podrá resolverse mediante una actitud y una práctica revolucionarias.

Presionado por estas contradicciones, sofocado el sueño de la "civilización moderna" por el encuentro del capitalismo norteamericano y las oligarquias criollas, el intelectual de America Latina solo ve la perspectiva de la revolucion. En las ultimas décadas, y sobre todo a partir del triunfo y el ejemplo de la revolucion cubana, la inteligencia de nuestros países se sitúa, mayoritariamente, en la izquierda.¹⁴³

Y, sin embargo, como ya apuntamos antes, Fuentes cree que la labor primera del artista es radicalizarse, pero antes que nada mediante su quehacer que es la literatura:

... ni el anhelo ni la pluma del escritor producen por sí mismos la revolución y el intelectual queda situado entre una historia que rechaza y una historia que desea, y su presencia en un mundo histórico y personal y contradictorio y ambiguo, si lo despoja de las ilusiones de una epica natural, si lo convierte en un hombre de preguntas angustiosas que no obtienen respuestas en el presente, lo obliga a radicalizar su obra no solo en el presente, sino hacia el futuro y

hacia el pasado [...].¹⁴⁴

El escritor en nuestros países no es ajeno a determinados desafíos: su respuesta, acaso, está destinada al fracaso; su victoria, es cierto, puede ser insignificante. Pero estas no son razones válidas para la indiferencia y el desaliento. Ya hemos indicado algunos de los desafíos tradicionales para nuestra literatura: nuestra historia ha sido más imaginativa que nuestra ficción; el escritor ha debido competir con montañas, ríos, selvas, desiertos de dimensión sobrehumana. (Cómo inventar personajes más fabulosos que Cortés y Pizarro, más siniestros que Santana y que Rosas, más tragicómicos que Trujillo y Batista? Re-inventar la historia, arrancarla de la epica y transformarla en personalidad, humor, lenguaje, mito: salvar a los latinoamericanos de la abstracción e instalarlos en el reino humano del accidente, la variedad, la impureza: solo el escritor, en America Latina, puede hacerlo.)¹⁴⁵⁻¹⁴⁶

4. Los conceptos de novela y nueva novela, según Carlos Fuentes. (Síntesis conclusiva. Aceptaciones y cuestionamientos.)

Hasta aquí, concluye nuestro recorrido a través de las afirmaciones de Carlos Fuentes sobre la novela en general y sobre su estructura, función y significación. Queda, pues, todavía la interrogante de si, aún con todo lo expuesto, sea necesaria --y posible-- una "definición concreta" de lo que es la novela. No tendría sentido, creo, repetir punto por punto, en este apartado, lo ya advertido en este dilatado recorrido: no obstante, y a manera de conclusión, trataremos de resumir los que creemos son los planteamientos más concretos elaborados por Fuentes en sus ensayos y que --

digámoslo de una vez--, son compartidos por la mayoría de los críticos e historiadores de la novela:

Y así:

1.) Carlos Fuentes concuerda en que la novela es una derivación de la épica antigua; pero que su nacimiento real y su evolución --al menos para su catalogación y conceptualización dentro de la cultura occidental-- corre paralela al nacimiento, asentamiento, triunfo y crisis de la clase burguesa.

Dentro de los marcos anteriores (desde el Renacimiento, y con la novela picaresca --excepción hecha con Cervantes y El Quijote "quienes" inauguran la "novela moderna"--, y hasta las últimas derivaciones del Naturalismo) es que puede hablarse de una novela tradicional.

2.) La novela tradicional responde a las siguientes determinaciones:

Ideológicamente, destierra a la tragedia, y se refugia en el racionalismo y el positivismo burgués.

Desde el punto de vista sociológico, va encaminada a consagrar los valores de la burguesía. Sus sustentos críticos se dan sólo indirectamente, al denunciar las desigualdades sociales, o al manifestar el simplismo y el hastío (fastidio [?]) que la propia sociedad burguesa va engendrando.

Estructuralmente, es un relato lineal que respeta las convenciones del tiempo y el espacio, determinadas por el

racionalismo y la idea del mundo imperantes. Su lenguaje es denotativo, unívoco y racional. Es una obra cerrada.

Y, finalmente, desde el punto de vista estético y humano:

Su temática es regional y clasista. Su problemática, la del mundo burgués inmerso en la filosofía del positivismo.

Sus personajes, pasan de "diseñados" (planos), a "redondos" (modelados) sólo a partir de la gradual complejización psicológica, y de su inmersión dentro de la dinámica de la lucha de clases.

Los únicos dramas contundentes que explota son la transgresión del orden moral dominante (cuyas motivaciones son el individualismo, el egoísmo y la ambición o sus parámetros morales opuestos...) y, la lucha desigual del hombre frente a la naturaleza.

Por su parte la función del escritor se reduce a reflejar (aun en la fantasía) la dinámica de la realidad y los valores circundantes.

El lector participa sólo como espectador externo y espera reconocer solamente "verdades racionales" respecto a la credibilidad de los personajes y las situaciones planteadas por el autor.

3. Opuesto a todo esto y superando el estadio de crisis y agotamiento de la novela tradicional, "burguesa", "realista", surge en el marco de la contemporaneidad, en el siglo XX el concepto de nueva novela.

Una síntesis muy general de las, por demás, determinantes y peculiares características ideológicas, "funcionales", formales (estructurales), y temáticas de la nueva novela, serían en suma, las siguientes:

--La ruptura con el "orden racional" (positivismo) burgues.

--La recuperación del sentido trágico de la existencia.

--Planteamientos revolucionarios en contra del anterior orden: filiación política y/o ideológica; o bien anarquismo; pero, ante todo:

--La carencia de una concepción cerrada y unívoca respecto a lo que significan el hombre, el mundo, o las ideologías.

--Una conciencia universalística, en cuanto a la pertenencia a una misma raza: la humana.

--La aceptación del lenguaje como una categoría universal. (Humano: por lo tanto traducible a cualquier lengua.)

--El reconocimiento de ese mismo lenguaje como el único medio real y concreto de acceso hacia el conocimiento de las realidades objetivas y subjetivas del hombre.

--Por ello mismo: ruptura con la concepción de un lenguaje lineal, denotativo y unívoco; y a cambio: plurivocidad, polisemia, plurisignificación. (Potlatch, pun, calo, caliche, jintanajora, calambur, albur, totacho, etc.)

--Asimilación, por lo tanto, con el terreno de la poesía.

--Ruptura con las concepciones racionalistas del tiempo y del espacio; por ello tambien:

--Trastocamiento de la estructura narrativa: no linealidad; no puntuacion; multiplicidad de planos y perspectivas, etcétera.

--La aspiración de englobar la totalidad a través de representaciones arquetipicas; lo que deriva:

--Asimilacion hacia la esfera del mito. (Un hombre, es todos los hombres. Todo está pasando siempre. El presente es un espacio intermedio --intercambiable-- entre el pasado y el futuro.)

--Proposicion de una obra abierta: La novela "ya esta escrita", el escritor y el lector la descubren juntos.

--Valoracion del "papel" de la escritura.

--Valoracion de la funcion de la lectura.

--Y/o: Descripcion, o puesta en juego, de las vivencias contemporáneas (propias del siglo XX) a través de sus simbolos: guerra, ciencia, tecnología, energía atómica, aparatos electronicos; neopositivismo capitalista --neocapitalismo industrial--, existencialismo, lucha de clases, socialismo, marxismo, etcetera.

--Asimilación e incorporación de las técnicas, teorías y lenguajes de otros generos no estrictamente literarios: artes plasticas, musica, cine, periodismo; antropología, sociología, sicología...

--Amplio sentido de lo que el ser estetico significa:

incorporación de elementos temáticos tradicionalmente marginados: ludismo, humor (negro, ácido --o de cualquier otro color y sabor--); escatología, necrología, saturación sexual, demonismo...

Y, finalmente:

Consagración del presente como síntesis del pasado, y proposición a través del uso de un lenguaje universal de, también, un futuro universal para la raza humana.

Hasta aquí, las coincidencias, obvias, cuasi-lógicas de Fuentes para con la historiografía novelesca y algunos planteamientos de la teoría literaria general.

En cuanto a sus aportaciones, ya en el plano estrictamente ensayístico, y en lo que concierne a la "validez", o no, de su "crítica", argumentaríamos que:

Uno de los valores principales de la crítica de Fuentes, es su afán de globalización del fenómeno novelesco al no desvincularlo de su determinante mayor que es el fenómeno literario todo, y, a través de esta "suma y síntesis de conceptos", expresar sus ideas personales sobre la significación y función de la obra literaria en el seno de la vida social. Aquí cabe insistir en algo que, a estas alturas, ya se habrá claramente descubierto: la crítica de Fuentes es una crítica básicamente sociológica que cimienta su desarrollo en el manejo de los conceptos fundamentales desprendidos del materialismo dialéctico; condición que,

obviamente, lo acerca a la corriente de análisis literario marxista; con la salvedad de que su interpretación --y así lo ha manifestado explícitamente--, es una lectura personal, no dogmática ni cerrada, sino simplemente orientativa y acorde en lo general con los fundamentos marxistas.¹⁴⁷

Su postura ecléctica parte así también, desde luego, de una intención enriquecedora y no cerrada sobre la creencia de que una sola interpretación, orientación o corriente pueda llevar a la correcta exégesis, heurística, semiótica, decodificación, análisis, o mera explicación del texto. De allí, pues, su preocupación por formular algunos planteamientos desde varias perspectivas; y que, si bien, algunos de ellos, no son claros ni concluyentes --ni demasiado científicos que digamos--, sí llevan a sus lectores a interesarse en la "real" y compleja valoración del fenómeno estético y literario. Así, Fuentes, más que un teórico, es, si cabe la modestia, más exactamente un lector¹⁴⁸ del marxismo y del estructuralismo en lo que concierne a la lingüística, semiótica y teoría literaria.

Por lo que respecta a la validez de que un autor --un escritor, un novelista--, deba y puede atreverse a formular sus conceptos (personales o no; científicos o intuitivos...) sobre la materia que confronta, ello lo justifica la historia de la literatura misma; incontables son los autores que han vinculado, en forma por demás brillante, teoría y praxis. Algunos de los ensayos de estos, han quedado para el

devenir, no solo como obras válidas para la interpretación de su quehacer en su momento, sino como grandes monumentos del talento humano universal. Me refiero, por poner un ejemplo, a teóricos-críticos-prácticos (concientes o inconcientes; directos o indirectos) como lo fueron en su momento Wolfgang Goethe, Víctor Hugo, Paul Valéry, André Gide, Marcel Proust, o el propio James Joyce, tan mencionado por demás en este nuestro recorrido. No quiero decir que Carlos Fuentes este por ese solo hecho a las alturas de aquellos; pero estábamos puestos a comentar sobre el particular, y quiero pensar que, en un futuro, también por ejemplo, los historiadores del *Boom Latinoamericano*, encontrarán en los ensayos de Fuentes un valioso material para dilucidar las motivaciones principales que animaban a los escritores hispanoamericanos, ya que Fuentes es, con mucho, uno de los más brillantes expositores de esta corriente.

Ratificando su derecho a la crítica y sólo como un comentario más, creo que habría que situar a los trabajos de Fuentes entre los de otros también escritores-novelistas-ensayistas del siglo XX (pertenecientes varios de ellos por cierto a la corriente de la nueva novela); así, entre los nombres de: Henry James, Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, E. M. Foster; etc. Pero mejor aún como uno de los pilares de la apenas naciente --también intuitiva y nada científica; pero humanamente para nosotros valiosísima-- *Crítica*

Literaria Latinoamericana, entre la que habría que citar, entre otros, a: Emir Rodríguez Monegal, Oscar Collazos, César Fernández Moreno, Enrique Anderson Imbert, Roberto Fernández Retamar, y los ESCRITORES: Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa y Mario Benedetti.

Finalmente, y esto lo digo de manera muy personal: tácita y explícitamente, el valor, fundamental, el valor humano --y "endo-literario" y más allá de lo literario--, que tienen los ensayos de Fuentes es su prodigalidad y honestidad propositiva. Sus afirmaciones más contundentes las hace siempre a título personal --y aunque respaldadas por un juicio crítico e intelectual innegable--, no abrumba al lector con dejos de prepotencia, sino que son una invitación a la reflexión... Y, siguiendo con lo humano, y lo crítico, creo que es gracias quizás a un pretendido error: la falta de marcos conceptuales rígidos, que los ensayos de Fuentes conservan su vigencia, vitalidad y valor hasta el día de hoy. A pesar de haberse escrito algunos de ellos hace ya más de veinte años, se siguen leyendo con interés y gusto; y no dejan de situarnos, como lectores, a una quizás, repito, no científica pero sí íntima verdad: la de ser propietarios de una lengua común; la de poder dialogar con autores como Carlos Fuentes y acordar o no, con ellos --o meramente junto a ellos--, nuestros conceptos sobre nuestra realidad presente... y sobre nuestro futuro.

CONCLUSIONES

Dado el anterior, no extensivo ni intensivo, pero al menos vasto panorama de las reflexiones que Carlos Fuentes elabora en torno a la novela, esperamos no haber arriesgado mucho al afirmar que muchas de sus observaciones son, por demás, congruentes con una vision teorica y crítica de lo que significa el hecho novelístico; y, que, un punto mas a su favor es la acuciosidad de sus analisis desde las perspectivas ideologica, sociológica, estructural y estética.

Pocas objeciones --o ninguna-- podrian hacersele respecto a sus concepciones sobre el desarrollo ideologico o sociologico de la literatura y de la novela, ya que estas, al estar respaldadas en la teoria marxista y/o materialista dialéctica (o al menos, al pretender estar de acuerdo en lo fundamental con las tesis de esa escuela) según las tendencias actuales, entre otras cosas, tambien podrian ser susceptibles de admitir las mas diversas lecturas en cuanto

a su interpretación concreta.¹⁴⁷ Con todo, esta corriente, es una de las posturas críticas más aceptadas en casi todos los ámbitos intelectuales de nuestra sociedad contemporánea.

Otro tanto podría decirse en cuanto a sus ideas sobre la estética, en general, y sobre la novela contemporánea, puesto que el consenso marca una aceptación, también casi total, respecto al concepto e interpretación de las obras contemporáneas como obras abiertas.¹⁵⁰

No pasaría lo mismo con sus planteamientos en cuanto a la visión, "conceptualización" y catalogación del lenguaje y a la significación y función de la obra literaria, ya que estas materias, vienen a ser, con mucho, algunos de los temas más "candentes", y en vías de solución, aún hasta el día de hoy.

Quizás como cuestionamiento fundamental u objeción a muchas de sus afirmaciones, pudiera surgir el de la falta de un rigor conceptual, en cuanto al manejo de categorías estrictamente lingüísticas o de terminología específica respecto a la teorías literarias más difundidas en nuestros días; pero no hay que olvidar, por una parte, que Fuentes no es estrictamente ni un lingüista ni un crítico literario -- en el sentido científico del término--, sino que en palabras nobles y buenas, es simplemente un hombre de letras: un escritor, tratando de dar cuenta, por medio de un discurso personal, de las inquietudes angustias expectativas y placeres que le provoca su objeto de estudio --y de praxis,

ya que muchos de los planteamientos aquí expuestos y pregonados han sido llevados a una excelente concreción a través de su valiosa obra novelística—. Y que, además, ni para los tiempos en que fueron escritos sus ensayos, ni aún para el momento actual, ninguna teoría literaria ha ofrecido los elementos suficientes para poder ser reconocida como la más aceptable, válida o superior. Aún más, y como ya apuntábamos al inicio del capítulo que resume su interpretación: la tendencia de la nueva crítica literaria, la más abierta, tiende a vincular y tomar en cuenta todas las vías posibles de acercamiento al texto para develar su estructura y mundo de significación. (Cfr. Roland Barthes, Crítica y verdad.)¹³¹ Luego, las posibles fallas argumentativas de Fuentes, quedan disculpadas y son encubiertas por una virtud: arriesgar en su atrevimiento de armonizar sus tesis personales con las elaboradas a la luz de los marcos teóricos ya preestablecidos.

Y así, aun con todo y lo anterior, queríamos decir que la "crítica" de Fuentes --si le queremos llamar crítica--, sin llegar a ser una crítica científica, rebasa con mucho los marcos de una mera *crítica impresionista*.

Para el momento en que escribe sus ensayos, de todo se puede acusar a Fuentes, menos de desconocimiento y/o aislamiento para con las materias que confronta. Todo lo contrario, dentro de los ensayos reseñados, podemos encontrar referencias concretas (además de, hacia los filósofos ya

clásicos y mas relevantes para nuestro siglo: Kant, Hegel, Marx, Engels, Sartre; y a los mas agudos y/o controvertidos analistas del marxismo, la economía o la psicología contemporáneas: Lenin, Stalin, Bakunin, Althusser, Adam Schaf, McLuhan, Freud...), hacia algunos de los teóricos mas importantes representantes de las tendencias puestas en boga en la actualidad (el formalismo, el estructuralismo, el analisis semiótico, la teoría literaria marxista, etc.) y en las que el (Fuentes), presuntamente se apoya. Así, aparecen los nombres de: Georges Bataille, Jacques Derrida, Humberto Eco, Michael Foucault, Harry Levin, Rolan Barthes, Gaston Bachelard, Noam Chomski, Claude Levi-Strauss, George Lukács, Alain Robbe-Grillet, Emir Rodríguez Monegal, etcetera.

Lo anterior no sólo sirve para comprobar la solidez intelectual, por lo demás bien probada de Carlos Fuentes (y que no necesita, para nada, de mi humilde confirmación), sino para ayudarnos a concluir que, su aportación hacia la conformación de un aparato crítico elaborado por los escritores latinoamericanos: es meritoria, es congruente; y que armoniza, incluso desde la perspectiva ensayística, con algunos de los planteamientos generales hechos dentro de sus propios trabajos aquí reseñados.

Para comprobarlo, y concluir finalmente, dos últimas citas de Fuentes:

... nuestra lengua es el único vehículo capaz de dar

forma, de proponer metas, de establecer prioridades, de elaborar críticas para un estilo de vida determinado: de decir todo lo que no pueda decirse de otra manera. 152

Escribir sobre America Latina, desde America Latina, para America Latina, ser testigo de America Latina en la acción o en el lenguaje significa ya, significara cada vez más, un hecho revolucionario. Nuestras sociedades no quieren testigos. No quieren criticos. Y cada escritor, como cada revolucionario, es de algún modo eso: un hombre que ve, escucha, imagina, dice: un hombre que niega que vivimos en el mejor de los mundos... 153

* * * * *

NOTAS

1. Andrés Amorós, Introducción a la novela contemporánea, Madrid, Catedra, 1985, pp. 14-15.

2. Jaime Rest, Novelas, cuentos, teatro: apogeo y crisis, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971, p.11.

3. Michel Butor, Sobre literaturas, Barcelona, Seix Barral, 1969, p. 7.

4. En: Roland Bournef y Oullet A., La novela, Barcelona, Ariel, 1975, p. 52.

5. Marill Albarés René, Historia de la novela moderna, México, UTEHA, 1965, p.309. (El subrayado es mío.)

6. Julia Kristeva, El texto de la novela, Barcelona, Lumen, 1981, pp. 19-24, 265-271.

7. Se usa aquí el término relato en el sentido más actual, y de acuerdo con la escuela estructuralista. Cfr. Roland Barthes; A. J. Greimas; et. al., Análisis estructural del relato, México, Prentice, 1980; o bien: Helena Berinstain, Análisis estructural del relato literario, México, UNAM, 1982.

8. Entendiéndolo como social, no solo la explicitación de una postura política, sino el análisis de la sociedad misma en sus contradicciones; o de las contradicciones del hombre con su sociedad; o del hombre encuadrado dentro de una sociedad para consigo mismo. En suma, que no es azaroso definir a la novela como un producto social, puesto que encuentra su razón de ser solo en ella --la sociedad-- y sólo en función de ella.

9. Carlos Fuentes, La nueva novela hispanoamericana, México, Joaquín Mortiz, 1969.

10. Carlos Fuentes, Casa con dos puertas, Mexico, Joaquín Mortiz, 1970.
11. Carlos Fuentes, Cervantes o la crítica de la lectura, México, Joaquín Mortiz, 1976.
12. Cfr. Carlos Fuentes. Cervantes o la crítica de la lectura, *op. cit.*, p. 16.
13. Carlos Fuentes, "La novela como tragedia: William Faulkner", en Casa con dos puertas, *op. cit.*, p. 72.
14. *Ibid.*, p. 78.
15. *Ibid.*, p. 70.
16. *Ibid.*, p. 75.
17. Carlos Fuentes, "La violenta identidad de José Luis Cuevas", en Casa con dos puertas, *op. cit.*, p. 275.
18. Carlos Fuentes, La nueva novela hispanoamericana, *op. cit.*, p. 20.
19. Carlos Fuentes, Cervantes o la crítica de la lectura, *op. cit.*, p. 101.
20. Carlos Fuentes, La nueva novela hispanoamericana, *op. cit.*, p. 17. Cito libremente. (Advi mismo, reconoce Fuentes la existencia de una pre-novelistica entre las obras clásicas: "Longo y Apuleyo, Las mil y una noches, Boccaccio, Firrenzuola, la narrativa china e indu, la novela de caballería [...].")
21. Carlos Fuentes, Cervantes o la crítica de la lectura, *op. cit.*, p. 101.
22. Carlos Fuentes, "La novela como tragedia: William Faulkner", en Casa con dos puertas, *op. cit.*, p. 57.
23. Carlos Fuentes, "La novela como reconocimiento: Jane Austen", en Casa con dos puertas, *op. cit.*, p. 19.
24. *Ibid.*, p. 23.
25. *Ibid.*, p. 29.
26. *Ibid.*, p. 30.
27. Carlos Fuentes, "La novela como tragedia: William Faulkner", en Casa con dos puertas, *op. cit.*, p. 58.

28. *Ibid.*, p. 54.
29. *Ibid.*, p. 57.
30. *Ibid.*, p. 59.
31. Carlos Fuentes, La nueva novela hispanoamericana, op. cit., p. 14.
32. Carlos Fuentes, "La novela como tragedia: William Faulkner", en Casa con dos puertas, op. cit., p. 59.
33. Carlos Fuentes, Cervantes o la crítica de la lectura, op. cit., p. 102.
34. Carlos Fuentes, "William Styron en México", en Casa con dos puertas, op. cit., p. 146.
35. *Ibid.*, p. 149.
36. Carlos Fuentes, "Apéndice: muerte y resurrección de la novela", en Casa con dos puertas, op. cit., p. 81-82.
37. *Ibid.*, p. 83.
38. *Ibid.*, p. 85.
39. *Ibid.*, p. 85.
40. *Ibid.*, p. 85.
41. Carlos Fuentes, "Líneas para Adami", en Casa con dos puertas, op. cit., p. 227.
42. Carlos Fuentes, "Socialismo y cultura", en Casa con dos puertas, op. cit., p. 136.
43. *Ibid.*, p. 133.
44. Carlos Fuentes, "Líneas para Adami", en Casa con dos puertas, op. cit., p. 234.
45. Cfr. Paul Ricoeur, "Estructura palabra y acontecimiento", en Estructuralismo y lingüística, A. J. Greimas; A. S. Haudricourt; et. al., Buenos Aires, Nueva Vision, 1971, pp. 71-85. (Anotación mía. Fuentes no hace a este respecto ninguna referencia bibliográfica particular.)
46. Situado dentro del llamado formalismo francés, o de la nueva crítica, al decir de Barthes, las observaciones de Ricoeur, al igual que las del autor de Crítica y verdad, van encaminadas hacia la formulación de una "lingüística del

habla", hacia una "ciencia del discurso" que según ambos sería el comienzo de una verdadera ciencia de la literatura. Así pues, representan una postura abierta ante el estructuralismo formal "cerrado", ajeno a las determinaciones del contenido. La propuesta de "estructura del lenguaje" de Ricoeur, en síntesis, representa una concepción circular y dialéctica de las determinantes y categorías de la misma. Es un decir que: la actualización de la palabra: el evento, ya por su dialéctica histórica immanente, ya por el azar, puede también afectar (y de hecho afecta) las leyes del sistema y de la estructura. Aunque las categorías usadas por Ricoeur son estrictamente lingüísticas, Fuentes las extrapola y las amolla para hacerlas coincidir con este primer esquema original.

47. Carlos Fuentes, La nueva novela hispanoamericana, op. cit., p. 33

48. *Ibid.*, p. 94.

49. Carlos Fuentes, "Apéndice: muerte y resurrección de la novela", en Casa con dos puertas, op. cit., p. 80.

50. Carlos Fuentes, Cervantes o la crítica de la lectura, op. cit., p. 57.

51. Carlos Fuentes, La nueva novela hispanoamericana, op. cit., p. 34

52. Carlos Fuentes, Cervantes o la crítica de la lectura, op. cit., p. 110.

53. *Ibid.*, pp. 94 y subsiguientes.

54. Es en esta parte, quizás, donde Fuentes se identifica de mejor manera (conciente o inconcientemente --?--?) con los planteamientos de la nueva crítica, aunque no desde el punto de vista teórico, sino desde la viveza del comentario literario mismo: cfr. por ejemplo las afirmaciones de Roland Barthes (Roland Barthes, Crítica, verdad, México, Siglo XXI, 1987.): "hacer una segunda escritura con la primera escritura de la obra es en efecto abrir el camino a márgenes imprevisibles, suscitar el juego infinito de los espejos..." (p. 14) "... la verdadera "crítica" de las instituciones y de los lenguajes no consiste en "judgarlos", sino en distinguirlos, en separarlos, desdoblarnos" (p. 13) "El símbolo también tiene una función crítica, y el objeto de su crítica es el lenguaje mismo. A las Críticas de la raza que nos ha dado la filosofía, es posible imaginar que agregáramos una Crítica del lenguaje, y eso es la literatura misma." (p. 57).

55. Carlos Fuentes, "Apéndice. muerte y resurrección de la novela". en Casa con dos puertas, op. cit., p. 81.

56. Hasta aquí, cito libremente.

57. *Ibid.*, p. 82.

58. *Ibid.*, p. 83.

59. Carlos Fuentes, "La novela como tragedia: William Faulkner". en Casa con dos puertas, op. cit., p. 69-70.

60. Carlos Fuentes, Cervantes o la crítica de la lectura, op. cit., p. 106.

61. *Ibid.*, p. 106.

62. *Ibid.*, p. 110.

63. *Ibid.*, p. 109.

64. *Ibid.*, p. 97.

65. *Ibid.*, pp. 94-95.

66. Los paralelos con los planteamientos de Barthes y la nueva crítica, son por demás destacables. Cfr. en: Roland Barthes, Crítica y verdad, op. cit., lo siguiente: "... no basta decir que los escritores mismos hacen crítica; su obra, a menudo, enuncia las condiciones de su nacimiento (Proust) o inclusive de su ausencia (Blanchot): un mismo lenguaje puede circular por doquier en la literatura, y hasta detrás de sí mismo; el libro es así atacado de flanco y por la retaguardia por el que lo hizo; no hay ya poetas ni novelistas: no hay más que la escritura." [p. 47.] "La ciencia de la literatura no puede sino emparentar la obra literaria, aunque esté firmada, al mito que no lo está." [p. 61.] ...

67. Carlos Fuentes, Cervantes o la crítica de la lectura, op. cit., p. 16.; cfr. *ibid.*, Octavio Paz, "Ambigüedad de la novela", en El arco y la lira. México, Fondo de Cultura Económica, 1970, pp. 219-221.

68. Carlos Fuentes, Cervantes o la crítica de la lectura, op. cit., p. 101.

69. *Ibid.*, p. 16.

70. *Ibid.*, p. 17.

71. *Ibid.*, p. 18.

72. *Ibid.*, p. 18.

73. *Ibid.*, pp. 27-28.

74. *Ibid.*, p. 29.

75. *Ibid.*, p. 30.

76. *Ibid.*, p. 31.

77. *Ibid.*, p. 31.

78. Seguimos aquí al autor, quien al menos para sus propios fines de análisis histórico-literario conviene en remarcar a la sociedad moderna entre el espacio que va de Cervantes a Joyce. *Cfr. Cervantes o la crítica de la lectura*, p. 101.

79. *Ibid.*, pp. 32-33.

80. *Ibid.*, p. 101.

81. *Ibid.*, p. 101.

82. Carlos Fuentes. "La novela como reconocimiento: Jane Austen", en *Casa con dos puertas*, *op. cit.*, pp. 13-23.

83. *Ibid.*, p. 19.

84. *Ibid.*, pp. 19-20.

85. Carlos Fuentes. "La novela como tragedia: William Faulkner", en *Casa con dos puertas*, *op. cit.*, p. 58.

86. Carlos Fuentes. "La novela como reconocimiento: Jane Austen", en *Casa con dos puertas*, *op. cit.*, pp. 20-21.

87. *Ibid.*, p. 24.

88. *Ibid.*, pp. 24-25.

89. *Ibid.*, p. 25.

90. *Ibid.*, p. 26.

91. *Ibid.*, p. 29.

92. *Ibid.*, p. 27-28.

93. *Ibid.*, p. 29.

94. De Matthew G. Lewis: "Monk Lewis": Hugh Walpole y Anne Radcliffe, respectivamente. (cotación mía.)

95. Charles Robert Maturin: Melmoth el peregrino, su obra más conocida. (Anotación mía.)
96. *Ibid.*, pp. 28-29.
97. Carlos Fuentes, Cervantes o la crítica de la lectura, *op. cit.*, p. 101.
98. *Ibid.*, p. 55.
99. *Ibid.*, pp. 56-57.
100. *Ibid.*, p. 58.
101. *Ibid.*, pp. 58-59.
102. Carlos Fuentes, "La novela como símbolo: Herman Melville". en Casa con dos puertas, *op. cit.*, p. 37.
103. *Ibid.*, p. 49.
104. *Ibid.*, p. 50.
105. Carlos Fuentes, La nueva novela hispanoamericana, *op. cit.*, p. 17-18.
106. Carlos Fuentes, "La novela como tragedia: William Faulkner". en Casa con dos puertas, *op. cit.*, p. 52.
107. *Ibid.*, p. 70.
108. Carlos Fuentes, La nueva novela hispanoamericana, *op. cit.*, p. 88.
109. Carlos Fuentes, "La novela como tragedia: William Faulkner", en Casa con dos puertas, *op. cit.*, p. 70.
110. *Ibid.*, p. 69.
111. *Ibid.*, p. 69-70.
112. *Ibid.*, p. 73.
113. Carlos Fuentes, Cervantes o la crítica de la lectura, *op. cit.*, p. 102.
114. *Ibid.*, pp. 102-103.
115. *Ibid.*, pp. 103-104.
116. *Ibid.*, p. 104.

117. *Ibid.*, p. 109.
118. Carlos Fuentes, "La novela como tragedia: William Faulkner", en Casa con dos puertas, *op. cit.*, p. 59.
119. Carlos Fuentes. La nueva novela hispanoamericana, *op. cit.*, p. 19.
120. Carlos Fuentes, "Apéndice: muerte y resurrección de la novela", en Casa con dos puertas, *op. cit.*, pp. 83-84.
121. Carlos Fuentes. La nueva novela hispanoamericana, *op. cit.*, p. 20.
122. Carlos Fuentes, "La novela como tragedia: William Faulkner" en Casa con dos puertas, *op. cit.*, pp. 59-60.
123. Carlos Fuentes. La nueva novela hispanoamericana, *op. cit.*, p. 20.
124. Carlos Fuentes, "La novela como tragedia: William Faulkner", en Casa con dos puertas, *op. cit.*, p. 79.
125. Carlos Fuentes. "William Styron en México", en Casa con dos puertas, *op. cit.*, p. 145.
126. *Ibid.*, p. 148.
127. Carlos Fuentes. La nueva novela hispanoamericana, *op. cit.*, pp. 59-60.
128. *Ibid.*, p. 14.
129. *Ibid.*, p. 11.
130. *Ibid.*, p. 12-13.
131. *Ibid.*, p. 97.
132. *Ibid.*, p. 64.
133. *Ibid.*, p. 24.
134. *Ibid.*, p. 45.
135. *Ibid.*, p. 94.
136. *Ibid.*, p. 24.
137. *Ibid.*, p. 29.
138. *Ibid.*, pp. 25-26.

139. *Ibid.*, p. 42.

140. *Ibid.*, p. 50.

141. *Ibid.*, p. 97.

142. *Ibid.*, p. 57.

143. *Ibid.*, p. 29.

144. *Ibid.*, p. 29.

145. *Ibid.*, p. 95-96.

146. La síntesis más ligera en torno a los planteamientos generales de Carlos Fuentes respecto a la novela hispanoamericana, pueden hallarse en la larga entrevista que sostiene con Emir Rodríguez Monegal y que se encuentra publicada en Homenajes a Carlos Fuentes. Variaciones interpretativas en torno a su obra. compilación por Helmy F. Giacomoni, Nueva York, Las Américas, 1971; *cfr.* *ibid.* Carlos Fuentes, "La nueva novela hispanoamericana", <<La cultura en México>>, en Siempre!, 579 (29 julio 1964). (pp. II-VIII. <IV-XVI.>)

147. En una entrevista realizada en 1969, declaró ante Claude Feli: "Mi información --más que mi formación política-- la debo al contacto con el marxismo, pero no en cuanto a dogma absoluto o reductor --que es la negación del pensamiento de Marx-- sino en cuanto a método de interpretación de determinados fenómenos de la vida histórica y llamado de libertad e integración de posibilidades humanas. El marxismo no es, ni pudo ser la vida. Es una interpretación, rica y parcial de la existencia, que se niega al negar su relativismo dialéctico y pretender una totalidad dogmática." *Cfr.*: Claude Feli, "Mito y realidad en las novelas de Carlos Fuentes" <<La cultura en México>>, en Siempre!, 394 (27 de agosto de 1969). (pp. II-VIII.)

148. Pero un lector que "toca al texto con la escritura"; ergo: un crítico, al decir de Barthes, *cfr.* Crítica y vergas, *op. cit.*, p. 81.

149. Así, por ejemplo, respecto a esto, Carlos Blanco Aguinaga, en su ensayo "Sobre la idea de novela en Carlos Fuentes", elaboró una interesante distinción [1] en contra de algunos de los planteamientos hechos por este último en La nueva novela hispanoamericana. La crítica fundamental que lanza Blanco Aguinaga contra Fuentes es la poca profundización de este para con la radical oposición entre "literatura burguesa" y "literatura revolucionaria"; y

contra la afirmación "sectaria" y "esquemática" de Fuentes al negar todo valor estético a la producción amparada bajo el rubro de "realismo socialista". Le parece también a aquél, que la posición "no política y sí estética", pregonada por nuestro autor, raya en una pose intelectualista que se desvincula del compromiso real -- práctico-- que el "escritor" debe adoptar ante su sociedad... Cfr. Carlos Blanco Aguinaqa, "Sobre la idea de novela en Carlos Fuentes", en De mitólogos y novelistas, Madrid, Turner, 1975., pp. 73-108.

Sobre el particular, opino que Blanco Aguinaqa, se deja llevar también por su "visceralidad" y "sectarismo" al no "conceder" ante la intención divulgatoria y totalizante de Fuentes, con respecto a los más importantes problemas que enfrenta el intelectual de izquierda enmarcado dentro de las sociedades capitalistas. Si bien, ya se había dicho que la postura de Fuentes es una postura liberal y "crítica" ante lo que el socialismo significa. Faltale además a Aguinaqa, pienso, revisar los ensayos colaterales que Fuentes escribe en torno al tema, y que aquí aun cuando minimamente, se han señalado; a saber: "Apéndice: muerte y resurrección de la novela", "Socialismo y cultura" y "Viento del Este", todos ellos en Case con dos puertas, op. cit.

150. Aquí, es inevitable la referencia a Humberto Eco, con su ya clásica: Opera abierta. México, Ariel, 1979. (Cfr.)

151. En suma, el planteamiento más importante a rescatar por parte de este autor, es lo que él llama "el derecho al lenguaje"; o en otras palabras: "el derecho del escritor a ser crítico y del crítico a ser escritor". Roland Barthes, Crítica y verdad, op. cit. (Así también, y como ya es del conocimiento general, el de que: la crítica de Barthes, es una "crítica abierta" que, tomando como base la propuesta estructural, no desdeña las aportaciones provenientes de otros discursos: la filosofía, la política, la economía, la ciencia --o, en concreto: del existencialismo, el marxismo, el psicoanálisis, etc...--.)

152. Carlos Fuentes, La nueva novela hispanoamericana, op. cit., p. 98.

153. *Ibid.*, p. 95.

BIBLIOGRAFIA

a) Directa:

Ensayos, obras y artículos:

FUENTES, Carlos, La nueva novela hispanoamericana, Mexico, Joaquín Mortiz, 1969, 99 pp. (Cuadernos de Joaquín Mortiz, 4).

-----, Casa con dos puertas, Mexico, Joaquín Mortiz, 1970, 293 pp. (Confrontaciones. Los críticos).

-----, Cervantes o la crítica de la lectura, Mexico, Joaquín Mortiz, 1976, 114 p. (Cuadernos de Joaquín Mortiz, 42).

-----, Tiempo mexicano, Mexico, Joaquín Mortiz, México, 1975, 193 pp. (Cuadernos de Joaquín Mortiz, 11/ 12).

-----, Obras completas, Tomo I (Novelas), Mexico, Aguilar, 1974, 1475 pp. (Biblioteca de autores modernos).

-----, Obras completas, Tomo II (Cuentos, novelas y teatro), Mexico, Aguilar, 1985, 1350 pp. (Biblioteca de autores modernos).

-----, "La nueva novela hispanoamericana", <<La cultura en México>>, en: Siempre!, 579 (29 julio 1964). (pp. II-VIII, XIV-XVI.)

Entrevistas:

CARBALLO, Emanuel, "Carlos Fuentes" (entrevista y comentarios sobre su obra), en: Protagonistas de la literatura mexicana, 1a. ed., Mexico, Secretaría de Educacion Publica- Ediciones del Ermitaño, 1986., 578 pp. (Col. Lecturas Mexicanas, Segunda Serie, 48). (pp. 534-576.)

COUFFON, Claude, "Carlos Fuentes y la novela mexicana" (entrevista a Carlos Fuentes), en: Cuadernos (Paris), 42 (mayo- junio 1960). (pp. 67-69.)

GARCIA FLORES, Margarita, "Aclarar los humos del pasado, volver el presente presentable" (diálogo con Carlos Fuentes) <<La cultura en México>>, en: Siempre!, 394 (27 de agosto de 1969). (pp. II-VIII.)

HARSS, Luis; Barbara Dohmann, "Carlos Fuentes o la nueva herejia" (entrevista y comentarios sobre su obra), en: Los nuestros, Mexico, Hermes, 1984, 465 pp. (pp. 338-380.)

PONIATOWSKA, Elena, "Carlos (Fábula de) Fuentes" (entrevista y comentarios sobre su obra), <<El semanario cultural de Novedades>>, Año II, Vol. II, Nos. 77, 78 y 79, en: Diario Novedades (9, 16 y 23 de octubre de 1983).

RODRIGUEZ MONEGAL, Emir, "Carlos Fuentes" (entrevista a Carlos Fuentes y comentarios sobre su obra). en: Homenaje a Carlos Fuentes. Variaciones interpretativas en torno a su obra, Prefacio y compilación por Helmy F. Giacomani, Nueva York, Las Americas, 1971, 494 pp. (pp. 23-86.

b) Sobre Carlos Fuentes:

BENEDETTI, Mario, "Carlos Fuentes: del signo barroco al espejismo", en: El ejercicio del criterio, Mexico, Nueva Imagen, 1981, 306 pp. (pp. 263-274.)

BENITEZ, Fernando. "Prologo a Obras completas", en: Carlos Fuentes, Obras completas. Tomo I (Novelas), México, Aguilar, 1974, 1475 pp. (Biblioteca de autores modernos). (pp. 9-68.)

BLANCO, José Joaquín. "Fuentes: de la pasión de los mitos al polyforum de las mitologías", en: La paja en el ojo, Puebla-Mexico. ICUAF- Centro de Estudios Contemporáneos- Universidad Autónoma de Puebla, 1980. 280 pp. (Biblioteca Francisco Javier Clavijero. Ensayos de crítica). (pp. 260-278.)

BLANCO AGUINAGA, Carlos, "Sobre la idea de novela en Carlos Fuentes", en: De mitólogos y novelistas, Madrid, Turner, 1975, 139 pp. (pp. 75-108.)

CARRANZA, Luján, Aproximación a la literatura del mexicano

- Carlos Fuentes, Santa Fe- Argentina, Colmegna, 1974, 76 pp.
- DURAN, Manuel, Tríptico mexicano (Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Salvador Elizondo), México, Secretaría de Educación Pública, 1973, 173 pp. (Sepsetentas, 81).
- FELL, Claude, "Situación de Carlos Fuentes", en: Estudios de literatura hispanoamericana contemporánea, México, Secretaría de Educación Pública, 1976, 190 pp. (Biblioteca S.E.P., Col. Sepsetentas). (pp. 71-88.)
- , "Mito y realidad en las novelas de Carlos Fuentes" <<La cultura en México>>, en: Siempre!, 394 (27 de agosto de 1969). (pp. II-VIII.)
- GIACOMAN, Helm, (compilador), Homenaje a Carlos Fuentes. Variaciones interpretativas en torno a su obra, Nueva York. Las Américas, 1971, 494 pp.
- ORDIZ, Francisco Javier, El mito en la obra narrativa de Carlos Fuentes, León- España, Universidad de León, 1987, 246 pp.
- PAZ, Octavio, "La máscara y la transparencia", prólogo a: Carlos Fuentes, Obras completas, Tomo II (Cuentos novelas y teatro), México, Aguilar, 1985, 1350 pp. (Biblioteca de autores modernos). (pp. 11-20.)
- PONIATOWSKA, Elena, "'Carlos Fuentes: ¡Si tuviera cuatro vidas, cuatro vidas serían para ti!'", en: Ay vida no mereces, México, Joaquín Mortiz, 1987, 214 pp. (Contrapuntos). (pp. 1-92.)

QUEMAIN, Miguel Angel. "Las reelaboraciones de Carlos Fuentes", en: La Orquesta, Vol. II. No. 8 (julio-agosto de 1987). (pp. 8-15.)

REEVE, Richard Mark. "La narrativa y el teatro de Carlos Fuentes. Una bibliografía selecta", en: Carlos Fuentes, Obras completas, Tomo I (Novelas). Mexico. Aguilar, 1971, 1415 pp. (Biblioteca de autores modernos). (pp. 77-115.)

SOMERS. Joseph, Yañez, Rulfo, Fuentes. La nueva novela mexicana, Caracas, Monte Avila Editores, 1970. (pp. 125-200.)

STOPEN. María, La muerte de Artemio Cruz: Una novela de denuncia y traición. Mexico. UNAM, 1982. 151 pp.

TREJO FUENTES, Ignacio. "La narrativa de Carlos Fuentes posterior a Terra Nostra", en Segunda voz. Ensayos sobre novela mexicana, Mexico, UNAM, 1987, 141 pp. (Textos de Humanidades). (pp. 11-34.)

c) Sobre crítica, teoría literaria e historia de la novela:

ALBERES, Marill Rene, Historia de la novela moderna, Mexico, UTEHA, 1966. viii. 388 pp. (La evolución de la humanidad. Biblioteca de síntesis histórica, 143).

ALEGRIA, Fernando. "La novela hispanoamericana", apéndice a: Historia de la novela moderna, Rene Marill Alberes, Mexico, UTEHA, 1966., viii. 388 pp. (La evolución de la

- humanidad. Biblioteca de síntesis histórica, 143).
- , Literatura y revolución, México, Fondo de Cultura Económica, 1976, 251 pp. (Col. Popular, 100).
- ALTAMIRANO, Carlos; Beatriz Sarlo. Conceptos de sociología literaria, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980, 153 pp. (Col. La nueva biblioteca, 13).
- AMOROS, Andrés, Introducción a la novela contemporánea, Madrid, Anaya, 1971, 341 pp. (Temas y estudios).
- BARTHES, Roland, Crítica y verdad, México, Siglo XXI, 1970, 98 pp.
- , El grado cero de la escritura, seguido de Nuevos ensayos críticos, México, Siglo XXI, 1973, 247 pp.
- BARTHES, Roland; Argidas Julien Greimas; et. al., Análisis estructural del relato, México, Premia, 1986.
- BENEDETTI, Mario, El escritor latinoamericano y la revolución posible, México, Nueva Imagen, 1977, 182 pp.
- BERINSTAIN, Helena, Análisis estructural del relato literario, México, UNAM, 1982, 200 pp.
- BLOCH, Michel, La "nueva novela", Madrid, Guadarrama, 1967, 153 pp. (Col. Universitaria de bolsillo: Punto Omega, 6).
- BOURNEF, Roland; R. Ovellet, La novela, Barcelona, Ariel, 1975, 283 pp. (Letras e Ideas, Instrumenta 9).
- BUTOR, Michel, Sobre literatura, Barcelona, Seix Barral, 1969, 347 pp.
- CARPENTIER, Alejo, La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo. --y otros ensayos--, México, Siglo XXI.

- 1981, 253 pp.
- COSSE, Romulo. Critica latinoamericana. (Propuestas y ejercicios.), Xalapa-Mexico, Universidad Veracruzana, 1982, 157 pp. (Cuadernos del Instituto de Investigaciones Humanisticas, 14).
- COLLAZOS Oscar; Julio Cortázar; et. al., Literatura en la revolucion y revolucion en la literatura, México, Siglo XXI, 1970, 118 pp. (Col. Mínima, 35).
- DUCROT, Oswald; Tzvetan Todorov, Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje, México, Siglo XXI, 1981, 421 pp.
- ECO, Humberto, Obra abierta, Mexico, Ariel. 1979, 355 p.
- FELL, Claude, "Destruccion y poesia en la novela hispanoamericana actual", en: Revista de la Universidad de México (Edicion especial dedicada a "La novela hispanoamericana"), Volumen XXV, No. 6 (febrero de 1971). (pp. 5-9.)
- FERNANDEZ MORENO, César, América Latina en su literatura, Coordinación e introducción de César Fernández Moreno, México, Siglo XXI, 1972, 494 pp. (Serie: America Latina en su cultura).
- FERNANDEZ RETAMAR, Roberto, Para una teoría de la literatura hispanoamericana. Mexico, Nuestro Tiempo, 1977, 141 pp.
- FORSTER, E. M., Aspectos de la novela, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1961, (Cuadernos de la Facultad de Filosofia y Letras, 7.)

- GARCIA GUAL, Carlos, Los orígenes de la novela, Madrid, Istmo, 1972, 399 pp. (Col. Fundamentos, 16).
- GLANTZ, Margo, "Realidad e irrealidad de la crítica literaria hispanoamericana", en: La Literatura, 2 t., Antología coordinada por: Margo Glantz, México, UNAM, 1978, 207 y 146 pp. (Tomo I, pp. 53-109.)
- GOLDMAN, Lucien, Para una sociología de la novela, Madrid, Ayuso, 1975, 240 pp.
- GREIMAS, Argidas Julien; André Georges Haudricout; et. al., Estructuralismo y lingüística, Buenos Aires, Nueva Visión, 1971, 178 pp. (Col. El pensamiento estructuralista).
- GULLON, Agnes; German Gullón, Teoría de la novela. (Aproximaciones hispánicas). Madrid, Taurus, 1974, 318 pp. (Persiles, 75).
- HOMBRABELLA, Francisco J.; et. al., Que es la literatura, México, Salvat Editores, 1973, 141 pp. (Biblioteca Salvat de Grandes Temas, 95).
- KRISTEVA, Julia, El texto de la novela, Barcelona, Lumen, 1974, 291 pp.
- LUKACS, Georg., "Teoría de la novela", en: El alma y las formas y Teoría de la novela, México, Grijalbo, 1985, 420 pp.
- MAGIS, Carlos H., "Novela, realidad y malos entendidos". en: Revista de la Universidad de México (Edición especial, dedicada a "La novela latinoamericana"), Volumen XXIV, No. 6 (febrero de 1971). (pp.10-17.)

- MUIR, Edwin, La estructura de la novela, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1984, 108 pp. (Col. de Cultura Universitaria, Serie Ensayo, 16).
- OCAMPO, Aurora M., La crítica de la novela iberoamericana contemporánea. Presentación y bibliografía por Aurora M. Ocampo, México, UNAM, 1973, 234 pp. (Letras del XX. Instituto de Investigaciones Filológicas-Centro de Estudios Literarios).
- , La crítica de la novela mexicana contemporánea, Antología, por Aurora M. Ocampo, México, UNAM, 1981, 233 pp. (Instituto de Investigaciones Filológicas-Centro de Estudios Literarios).
- PAZ, Octavio, "Ambigüedad de la novela", en: El arco y la lira, México, Fondo de Cultura Económica, 1973, 307 pp. (Lengua y estudios literarios).
- PEREZ DE AYALA, Ramon, Principios y finales de la novela, Madrid, Taurus, 1958, 155 pp.
- POLLMAN, Leo, Novela francesa e iberoamericana. La nueva novela en Francia y en Iberoamérica, Madrid, Gredos, 1971, 379 pp. (Biblioteca Románica Hispánica).
- POULET, Georges (editor), Los caminos actuales de la crítica, Barcelona, Planeta, 1969, 355 pp. (Ensayos).
- REST, Jaime, Novela, cuento, teatro: apogeo y crisis, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971, 160 pp. (Biblioteca fundamental del hombre moderno, 13).
- RICOEUR, Paul, "Estructura, palabra y acontecimiento", en :

Argidas Julien, Greimas; Andre Georges Haudricourt; et. al., Estructuralismo y lingüística, Buenos Aires, Nueva Vision, 1971, 178 pp. (Col. El pensamiento estructuralista). (pp. 71-95.)

SANCHEZ VAZQUEZ, Adolfo, (compilador), Antología de Textos de estética y teoría del arte, Mexico, UNAM, 1978, 492 pp., (Lecturas universitarias, 14).

-----, Las ideas estéticas de Marx, Mexico, Era, 1981, 233 pp.

SAUVAGE, Jacques, Introducción al estudio de la novela, Barcelona, LAIA, 1982, (Col. Papel/ 451, 53).

TREJO FUENTES, Ignacio, Faros y sirenas, Mexico, Plaza y Valdes, 1988, 184 pp.

YLLERA, Alicia, Estilística, poética y semiótica literaria, Madrid, Alianza Editorial, 1974, 186 pp.

d) Otros:

BLAUBERG, I.; et. al., Diccionario marxista de filosofía, Mexico, Ediciones de Cultura Popular, 1986, 344 pp.