

Novelas de corto y largo alcance

Emmanuel Carballo

Valiéndose de un imaginativo juego de saltos de tiempo, Emmanuel Carballo recorre las metamorfosis de la novela mexicana e hispanoamericana desde mediados del siglo XX hasta nuestros días.

LAS PEQUEÑAS BATALLAS

A mediados de los años cincuenta del siglo XX las letras que se producían en México reflejaban las condiciones políticas del país. En líneas generales la prosa era más novedosa y estaba mejor orientada que los otros géneros. Arreola había dado a conocer *Varia invención* y *Confabulario*, y algunos jovencitos y jovencitas se esmeraban sin talento por producir textos parecidos a los suyos, que eran admirables. Rulfo era ya autor de sus dos obras maestras, *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo*, y el “rulfismo” se había puesto de moda y amenazaba con anegar la prosa narrativa. En 1954 Fuentes publicó *Los días enmascarados*, cuentos que tuvieron, entre otros méritos, el de esquivar las retóricas de Arreola y Rulfo. Su mejor cuento, “Chac Mool”, puso en práctica una manera distinta de escribir obras fantásticas.

En el terreno de las ideas se libraban batallas que hoy pueden parecer ridículas: los más se aferraban a un nacionalismo ramplón y a punto de volverse rancio y los menos dábamos la pelea a favor de un arte universal y contemporáneo de nuestros contemporáneos.

Los críticos que se decían marxistas, sin haber estudiado por supuesto el marxismo, reverenciaban sus tex-

tos sagrados y ponían mala cara ante las obras que iban más allá de su ideología. (Estos críticos se volverán menos cerrados, años después, gracias a las ideas que surgen en el XX congreso del Partido Comunista Soviético. Valdría la pena que alguien comparase sus textos previos con los posteriores a este acontecimiento).

Los jóvenes que por entonces comenzábamos a enjuiciar la literatura mexicana teníamos fama de vendepatrias, de aliados del capitalismo norteamericano y, por supuesto, de aturdidos. Si elogiábamos a Arreola estábamos glorificando a Kafka, un escritorzuelo que se solazaba en las contradicciones anormales de un muchacho; si nos estusiasmaba Rulfo estábamos haciendo el juego a la reacción, ya que el autor de *El Llano en llamas* era un escritor reaccionario; si veíamos en Fuentes un nuevo camino para la ficción mexicana estábamos negando la tradición de los viejos maestros liberales (1956).

NOVELAS QUE NOS GUSTAN Y DISGUSTAN

El criterio más eficiente que el lector posee para juzgar una novela es su propio gusto. Hay, así, novelas que nos gustan y novelas que nos disgustan. Me referiré

únicamente a las primeras. Se trata de novelas que hacen que nos olvidemos de nosotros mismos, del ambiente en que nos movemos y nos permiten ingresar, como nuevos ciudadanos, al mundo redondo de los seres de ficción. Mudamos piel y alma, apetitos y propósitos. Hablamos otro idioma, el de los personajes de la novela que nos entusiasma.

En el canto IX de la *Odisea*, Homero describe lo que aconteció a dos compañeros de Ulises en tierra de los lotófagos. Es éste quien cuenta el episodio:

Y habiendo partido al punto encontraron a los lotófagos, los cuales no les hicieron daño alguno sino que les ofrecieron flores de loto para que comieran. Y no bien hubieron comido la dulce flor de loto, se olvidaron de su mensaje [averiguar quiénes eran esos hombres] y de su regreso; antes bien, ganados por el olvido, no querían sino quedarse con los lotófagos comiendo loto. Y llevándolos de nuevo a las naves, a pesar de sus lágrimas, hube de atarlos a los bancos, y ordené a mis queridos compañeros que se apresuraran a embarcar en nuestras naves rápidas por temor de que si comían loto se olvidaran del regreso.

La novela que nos gusta se parece a las flores de loto: su lectura nos hace perder memoria de lo que somos y queremos, nos impulsa a demorar el regreso a la realidad que habitamos.

En ciertos casos y a cierta edad nos apartamos de la novela predilecta con lágrimas en los ojos. Algunas novelas, a diferencia de los lotófagos, sí pueden causarnos daño. Don Quijote enloqueció leyendo libros de caballería, es decir novelas. La incesante lectura puede fácilmente convertirse en vicio.

El novelómano sacia en ellas su ansia de hechos maravillosos que el mundo le niega, compensa sus infortunios amorosos asistiendo, como espectador que no paga boleto, a las afortunadas empresas de seres que hicieron de la seducción un culto y un arte, olvida su limitada economía al vivir la vida de criaturas que son dueñas de todo, que realizan íntegramente lo que imaginan. El novelómano nutre su espíritu de fantasía, huye de lo real y se instala, cómodamente, en un mundo cuya única regla es la felicidad.

Nuestro gusto al apreciar novelas es interesado. Nos gustan aquéllas cuyos personajes se parecen a nosotros o, por el contrario, presentan personajes a quienes nos gustaría parecernos. La admiración y, si ésta no es posible, la envidia (1964).

POESÍA Y NOVELA

En este momento la novela es un género que no le da la espalda totalmente al lector medio, y la poesía, en cam-

bio, por sus complicaciones técnicas y estilísticas apela no al lector iletrado sino al lector capaz que es casi un poeta en potencia.

En otras palabras, el lector de novelas es un lector común y corriente que no requiere presumir de especialista para entender una obra de ficción; en cambio, el lector que quiera entender la mejor poesía actual tiene que ser un experto en la materia. De allí que cierto tipo de novela se venda y alcance elevados tirajes y la poesía aparezca en tirajes confidenciales, y otra cosa más, que los editores tengan un santo horror por ella y les agrade publicar novelas.

Creo que la poesía, la prosa narrativa, el teatro, el ensayo y la crítica literaria cuando alcanzan la categoría de obras de arte cumplen automáticamente una función social que permite revelarles a los lectores cultos la vida de unos cuantos hombres o unos cuantos temas que actúan ante sus ojos de una manera tan profunda, tan temblorosamente personal que los modifican y les permiten entenderse mejor a sí mismos y comprender mejor el mundo en que viven.



La novela se ha transformado en el mismo sentido que la historia de México. Cuando éramos un país agrícolico, nuestras novelas sucedían en el campo o trataban, desde la ciudad (la capital o las de provincia), problemas más próximos a la vida campesina que a la vida urbana.

A partir de la Revolución de 1910, la novela ha venido abandonando poco a poco la periferia para instalarse en el centro; esto se debe a que el país ha roto algunas viejas servidumbres y tiene una nueva fisonomía. Durante el porfirismo el campesino estaba atado a la tierra por razones ampliamente conocidas; ahora puede ir de un sitio a otro sin obstáculos, y viaja por varios motivos: porque la tierra que le repartieron no es productiva, porque los bancos ejidales no cumplen lo que prometen y porque la ciudad, a diferencia del campo, le ofrece a nivel de espejismo trabajo todo el año, ya sea en la industria, el comercio o los servicios.

Dicho de otra manera, la ciudad ha conquistado al campo y la novela, que detecta los cambios sustanciales o de forma, ha emprendido la misma conquista. Además, la Revolución fomentó desde un principio el sur-

gimiento de una nueva clase media y no supo o no pudo impedir la consolidación de una alta burguesía que no sólo quiere enriquecerse sino, algunos de sus miembros, también instruirse: constituyen el público natural de los nuevos novelistas.

Ahora la novela ha emprendido un nuevo peregrinaje, otra vez en consonancia con las nuevas apetencias de la clase dirigente, que comienza a conducirla a Nueva York, París, Roma... Desea ser cosmopolita y está en camino de conseguirlo (1972).

DIARIOS Y NOVELAS

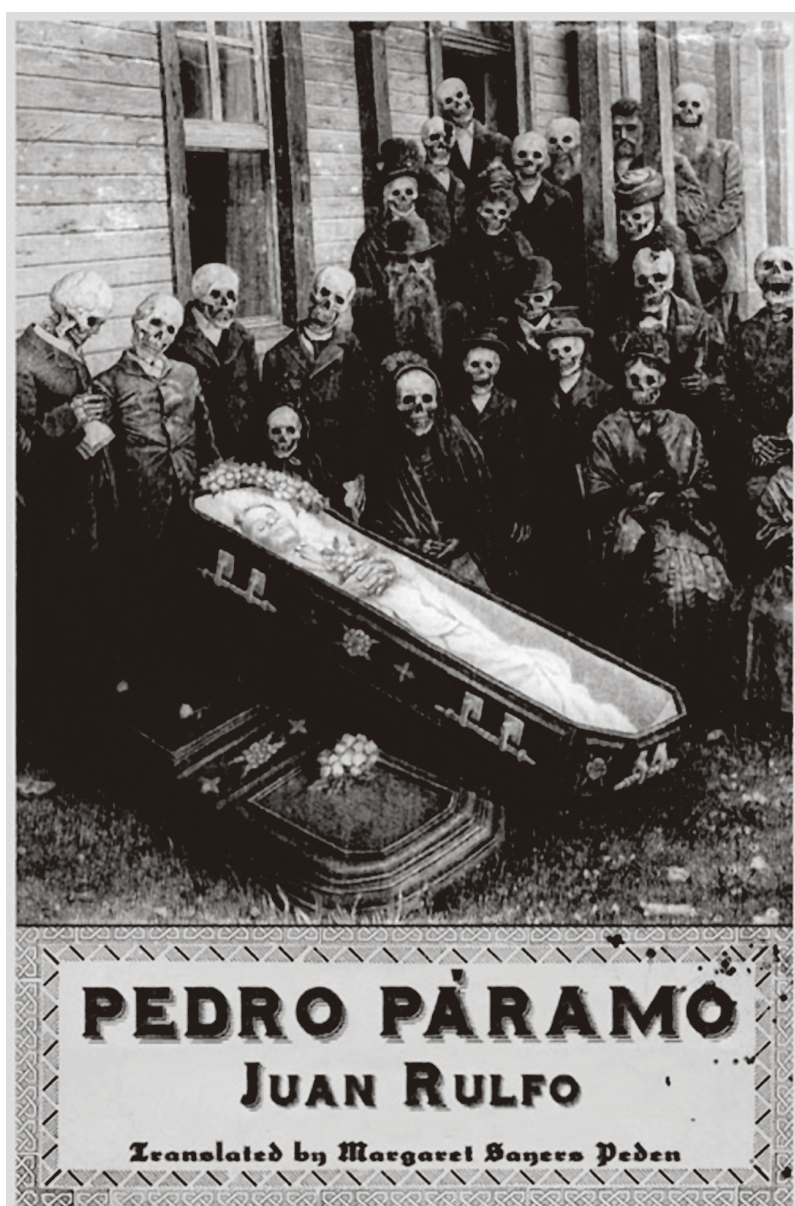
El diario es, en sí, íntimo. Nace como reflejo de un "yo". Como en los verbos reflexivos la acción recae sobre el mismo sujeto que la ejecuta. Su carácter es aliterario.

La diferencia entre las formas propiamente literarias y las que lo son de modo tangencial se localiza en el ámbito de la difusión. Una novela aún inédita admite la posibilidad de ser leída, gustada o rechazada. Un diario, en la más exacta significación del término, no supone precisamente lectores. Al lector de diarios, furtivo o confeso, lo subyuga cierta morbosa complacencia al entrar en contacto con ese mundo íntimo; al lector de formas propiamente literarias lo domina una curiosidad sana. Aquél busca seres posibles; éste, a cierto tipo muy peculiar de hombre.

El lector de novelas, por ejemplo, comprende a los personajes al sumar pensamientos y acciones, evidencias e incertidumbres. El lector de diarios no tiene necesidad de buscar la fórmula que le permita el conocimiento de una persona sugestiva: la tiene enfrente. El lector, en el primero de los casos, ayuda a redondear la existencia de los personajes; en el otro, descrita la personalidad, se dedica a comprenderla o rechazarla. Aquel atrevido procura toparse con hombres de carne y hueso; éste con un ser cohibido que en vez de traje use disfraz.

El diario como forma literaria es una ficción mayormente subjetiva que otras formas, íntima y siempre escrita en tiempo presente. La novela, objetiva y múltiple, está narrada en pretérito. (El presente es un artificio). La novela es conflicto de más de uno; el diario describe el conflicto de un hombre con los demás hombres de acuerdo con los puntos de vista de la persona que lo escribe. En la novela se mira a los personajes como seres que degeneran o perfeccionan en el tiempo y el espacio: son unos al principio y otros al final. En el diario sucede lo mismo aunque de manera diferente: el lector no mira la transformación del personaje, se la cuenta el propio autor-personaje.

Si la novela es, como quiere Kayser, la narración *del* mundo privado en tono privado, el diario es la descripción *de un micromundo* en tono íntimo (1984).



LA NOVELA EN SÍ Y PARA MÍ

I

El personaje-tipo rara vez funciona. Pondré un ejemplo: el de aquel Mister Danger, de Rómulo Gallegos, que en el apellido lleva la fama y representa, en *Doña Bárbara*, lo que el autor le encomendó al darle apellido tan explosivo. Los personajes arquetípicos están condenados a no poseer las necesarias tres dimensiones ya que sirven únicamente para que el novelista pruebe o apunte sus puntos de vista. Por ello son personajes sin importancia, relieve y gracia.

II

Ortega dijo que una buena novela es una especie de pequeño universo cerrado y sin hendiduras por las cuales escape el interés del lector; y dijo, también, que una vez que el lector entra en ese universo se convierte en provinciano transitorio; es decir que olvida el mundo como un todo, sus propios problemas y sólo se preocupa por lo que ocurre en la novela, acontecimientos que le han hecho perder memoria e identidad. O sea, cuando una novela arranca al lector de su contexto (político, económico y cultural) y lo introduce en su propio mundo de valores, esa obra cumple su función que consiste en retener y transformar al público lector. Afirman algunos enterados que un personaje eficiente es uno al principio y otro al final; del mismo modo puede decirse que el lector feliz es aquel que al terminar la lectura de la novela ha evolucionado, ha enriquecido su experiencia y ha ampliado su visión del hombre y el mundo.

III

El catarro es un estado del alma y no una enfermedad del cuerpo. Es algo así como una supervivencia de la infancia: un juguete. El catarro es vanidad de vanidades, induce a pensar en la fugacidad de la vida: dura tan solo unos cuantos días. El catarro es jesuítico como la toserina franciscana. El catarro es enemigo de la poesía y entusiasta de la novela. Si un teórico le pide a la novela cincuenta mil palabras, el catarro le exige medio millón. Más que la novela de síntesis, desea la novela de análisis: la novela arropada más que la novela desnuda. Leo a Proust (1984).

NOVELA Y MERCADOTECNIA

Al liberarse el autor vanguardista de los compromisos con la anécdota o las anécdotas entendidas de la mane-

RBA

Juan José Arreola

Confabulario



ra más o menos tradicional, de los personajes de tres dimensiones que adrede van creciendo o decreciendo ante los ojos del lector (hoy con cierta frecuencia el héroe es el lenguaje), del contexto social en que habitan las criaturas de papel y tinta. Al romper violentamente con el tiempo y el espacio, el novelista, recalco, ha perdido al lector común y corriente, al consumidor empedernido que agota ediciones de los libros afortunados. Ese vacío han tratado de llenarlo nuevos y superficiales pedagogos que se concretan a recomendar los libros religiosos clásicos, los consejos morales más viejos e influyentes, las sugerencias psicológicas más tradicionales y las exhumaciones actuales que han hecho los curanderos del cuerpo y los médicos de las almas.

Según afirman recientes sondeos de opinión, cierto tipo de público comienza a mirar con desdén a la novela y ve con creciente simpatía a los tramposos libros de superación personal. Uno de los ejemplos más notorios podría ser *Un grito desesperado, novela de superación personal para padres e hijos*, de Carlos Cuauhtémoc Sánchez, hecho con los procedimientos más gruesos y efectivos de la mercadotecnia y la subliteratura. Los parámetros entre los que se mueve el autor, respectivamente, son Og Mandino y Luis Spota.

Al concluir el libro Sánchez consigue que los lectores, sobre todo las lectoras, se sientan culpables. Para compensar la falta de amor y útiles consejos que las madres escatimaron a sus hijos se sienten obligadas a recomendar la lectura de *Un grito desesperado*. El autor usó la mercadotecnia para conseguir sus propósitos; también hizo caso de las recetas de cocina de la subliteratura.

No pido al novelista en particular y al escritor en general que rebaje su arte ni que abandone la retórica (bien entendida) por la mercadotecnia; únicamente le solicito que recuerde esta evidencia: los lectores nos empiezan a abandonar por aburridos y porque somos incapaces de proponer en nuestros libros los problemas básicos. Por otra parte, no olvidemos que la literatura encuentra su finalidad en sí misma (1986).

EL HOMOSEXUALISMO Y LA NOVELA

En los años sesenta *Flash back*, la novela corta de Raúl Rodríguez Cetina, debió provocar la indignación de cierto sector de la crítica, el retardatario, que no aceptaba el tratamiento desnudo del tema de la homosexualidad; debió tener éxito, en cambio, entre los lectores morbosos que gozan y sufren al leer en ciertas tenues novelas lo que ellos no se atreven a gozar y padecer en la vida diaria.

En 1982 las cosas han cambiado. El homosexualismo como tema literario ya no asusta a la crítica y los lectores morbosos le exigen a este tipo de libros, si han de convertirse en *best-sellers*, algo más que la comparecencia de jóvenes que desean ser homosexuales y no se atreven: no se contentan con idealizaciones, simplificaciones psicológicas y caricaturas.

En la literatura homosexual mexicana de la segunda mitad de los setenta y lo que va de los años ochenta (en la que figuran destacadamente José Joaquín Blanco, Luis Zapata y Luis González de Alba) han desaparecido los *raros*, los *jotos*, los *putos* y las *locas*. Ocupan su lugar seres humanos que aman y fornican con personas de su mismo sexo con la naturalidad con que aman y se acuestan las parejas heterosexuales. Por lo menos, entre la gente sensata, así ocurren las cosas.

La visión del mundo de *Flash back* además de obsoleta es pobre. Y eso no es todo: no funciona como obra de arte. Está mal pensada, mal urdida y mal escrita. Los personajes son los mismos al principio y al final: no evolucionan, es decir, no existen. Comparecen únicamente para que el autor pueda decir que Remí (el protagonista que cuenta su historia en primera persona) se refocila indistintamente con abundantes hombres y algunas mujeres. Nada más.

Remí, por su parte, es también un personaje de melodrama, de obra que no se respeta a sí misma: en las pri-

meras páginas llega de Mérida a la Ciudad de México y aquí consigue un modesto trabajo; después, al correr de las páginas, el salario que percibe en este empleo le permite viajar dos veces a Nueva York, Londres, Acapulco, Guadalajara, Tampico y Mérida, beber y comer en bares y restaurantes más o menos elegantes, reunir un amplio vestuario maricón y comprar discos y libros. De oficinista oscuro pasa a ser escritor, amigo de cineastas y concurrente bien recibido en reuniones de intelectuales y artistas. El muchacho tímido, reprimido sexualmente, pronto se transforma en una máquina de hacer el amor, máquina que deja satisfechas a casi todas las criaturas que la usan.

El novelista habla de amor, soledad, ternura, sexo y el lector no logra traducir las palabras en imágenes por un solo motivo: porque Rodríguez Cetina carece del don adecuado para plasmar en objetos y actos las oraciones que integran su discurso desabrido y paupérrimo.

La edición por dentro es fea: de los 21 cm de alto y 13.6 de ancho que tiene la página, la caja ocupa 18.2 por 10.9: es decir carece de márgenes por los cuatro puntos cardinales. La portada es horrorosa. La tipografía asfixia el decoroso papel en que el libro está impreso. La encuadernación deja mucho que desear.

El autor nació en Mérida, Yucatán, el año de 1953. En 1978 publicó su primera novela, *El desconocido*, la que, según parece, también incide en lo autobiográfico (1982).

La reseña del libro que aquí comento debió aparecer en las páginas de cultura de *El Universal*, dirigidas por María Elena Matadamas. Mi escrito despertó una tempestad moralista en el periódico. En plenos años ochenta primero esta señora y después otros dirigentes de alguna importancia decidieron no publicar el artículo porque no respetaba las buenas costumbres y las normas morales que regían la vida institucional de El Gran Diario de México. Mi respuesta fue inmediata, retiré la nota bibliográfica y con ella me retiré yo del periódico. Veintiocho años después mi texto aparece aquí por primera ocasión (2010).

EN LAS LETRAS, AUGE Y POSTERGACIÓN

Las letras mexicanas durante los años ochenta y noventa del siglo XX fueron contradictorias y desconcertantes. Contradictorias porque a un tiempo conocieron el auge y la postergación. Auge si se las mira a escala nacional; postergación si se acepta el hecho de que casi no interesan en el ámbito de la lengua española y menos en otros idiomas.

En términos locales nuestros escritores han conseguido, al fin, un reducido público nacional que consume lo que producen, sean sus obras excelentes, pasables

o malas. Ese público, en un país que cuenta con más de cien millones de habitantes, no va más allá de los cien mil lectores entre habituales y esporádicos. El tiraje promedio (con la excepción de la poesía, el teatro y el ensayo, que son géneros confidenciales) asciende a dos o tres mil ejemplares, el que tarda en venderse en el mejor de los casos de dieciocho a veinticuatro meses. (No me refiero, por supuesto, a nuestros humildes *best-sellers*, cuya vida anormal los coloca en una dimensión distinta). Asimismo, nuestros escritores cuentan con una industria editorial en crisis que los alienta y con tropiezos los difunde. Algo más, el escritor mexicano comienza a ser noticia, a figurar en las páginas de sociales (periódicos y revistas), en la radio y la TV, en las fiestas de la gran burguesía y en los informes de gobierno de los políticos que manejan el país.

En los años ochenta y noventa nuestra literatura se fue acercando peligrosamente a la estructura del círculo vicioso. El número de escritores aumentó en proporción geométrica y las editoriales lo hicieron en proporción aritmética. La explosión literaria es ya, por lo menos para mí, una amenaza difícil de resolver por dos razones: por-

que el Estado enfoca y cree solucionar el problema con actitud clientelista y porque los autores exigen papel y tinta como los menesterosos pan y techo. Quien podría resolverla sería el editor si aplicara el más eficaz de todos los criterios, el de la calidad literaria: que publiquen los “mejores” o aquéllos por quienes el público lector muestra sus preferencias. Los otros, los parias de la literatura, que sean reubicados mediante laboriosas y costosas encuestas en otros ámbitos, en otras faenas.

Hoy, alrededor de los veinte años, los escritores se sienten capacitados para disfrutar con su primera novela el éxito (más o menos fugaz) al que aspiraban, en los años cincuenta, los prosistas (como Carlos Fuentes) que habían publicado varias obras de calidad reconocida. Los jóvenes de los años ochenta y noventa (como sus antecesores los muchachos de la Onda) tuvieron conciencia de que la hora actual les era favorable ya que estaban a su disposición (ellos así lo creían) algunas editoriales españolas de primera fila; un aparato de publicidad en vías de perfeccionarse, pero que opera ya con eficacia más o menos comprobada; un grupo de reseñistas y “críticos” que hacen el juego, por conveniencia

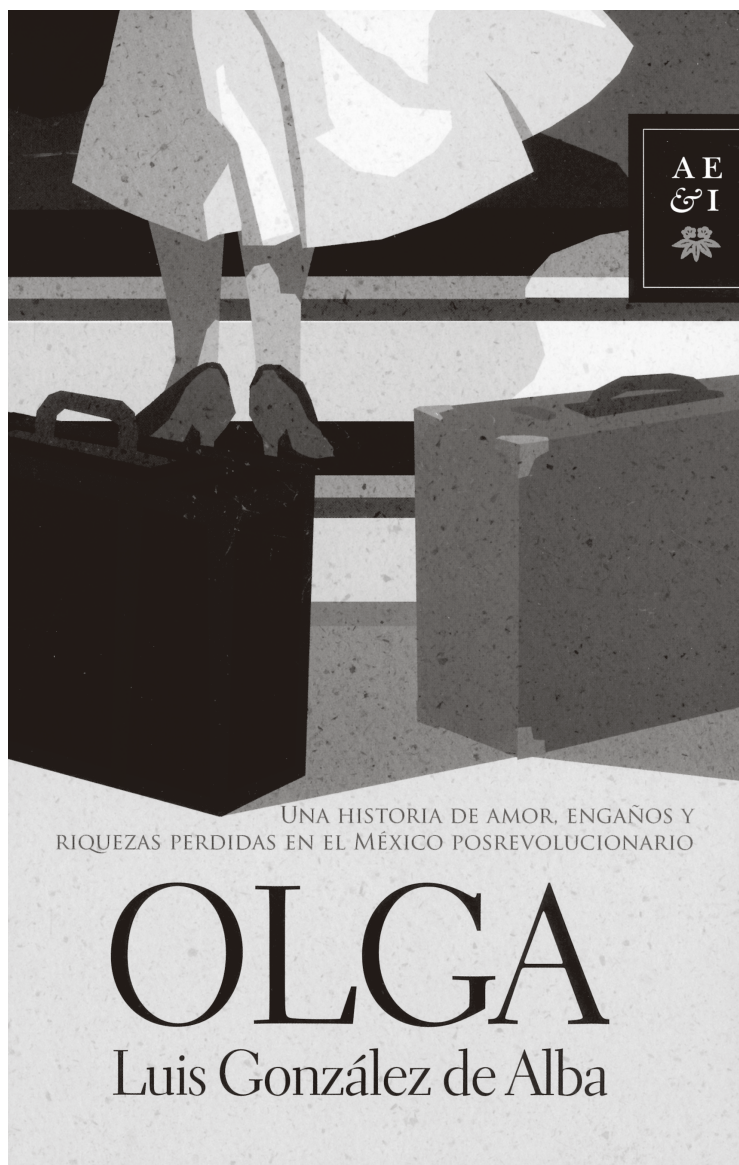
Rómulo Gallegos



Doña Bárbara

Edición de
Domingo Miliani

CATEDRA
Letras Hispánicas



UNA HISTORIA DE AMOR, ENGAÑOS Y
RIQUEZAS PERDIDAS EN EL MÉXICO POSREVOLUCIONARIO

OLGA
Luis González de Alba

económica o por congraciarse con los editores, a las obras escogidas para figurar entre los libros más sugestivos de la temporada y con un público lector que ya no desea que le hablen de marxismo y ciencias sociales sino, por el contrario, de asuntos como, por ejemplo, los problemas de la convivencia imposible entre jóvenes y adultos, entre individuos desadaptados y la sociedad injusta que los oprime, entre hombres y mujeres que al enamorarse saben desde el principio que su amor está destinado al fracaso, la incomunicación y el tedio, de homosexuales que dejaron atrás el clóset y empiezan a vivir alegremente a la luz del día.

Manipulados por los editores (quienes todavía no acaban de resolver su problema fundamental que puede reducirse en esta fórmula sencilla: existe mayor oferta de manuscritos que demanda de títulos por parte de los lectores), por una crítica que en vez de iluminar a los nuevos novelistas los sume en el desconcierto, la vanidad y el sinsentido, y por un público lector cada vez más agresivo (“leo únicamente libros que reflejan mis fan-

tasías y mis apetitos”) y cada vez más poderoso en el terreno económico, los autores jóvenes están sometidos a repetir las recetas de cocina que les imponen los componentes del circuito de la lectura: editores, críticos y público lector. Es probable que esta táctica surta mayores dividendos a corto plazo; también es probable que los incite a escribir novelas menos efímeras que las publicadas en colecciones que lanzan cada temporada los modistas que legislan el universo de la alta costura, tan deslumbrante como pasajero.

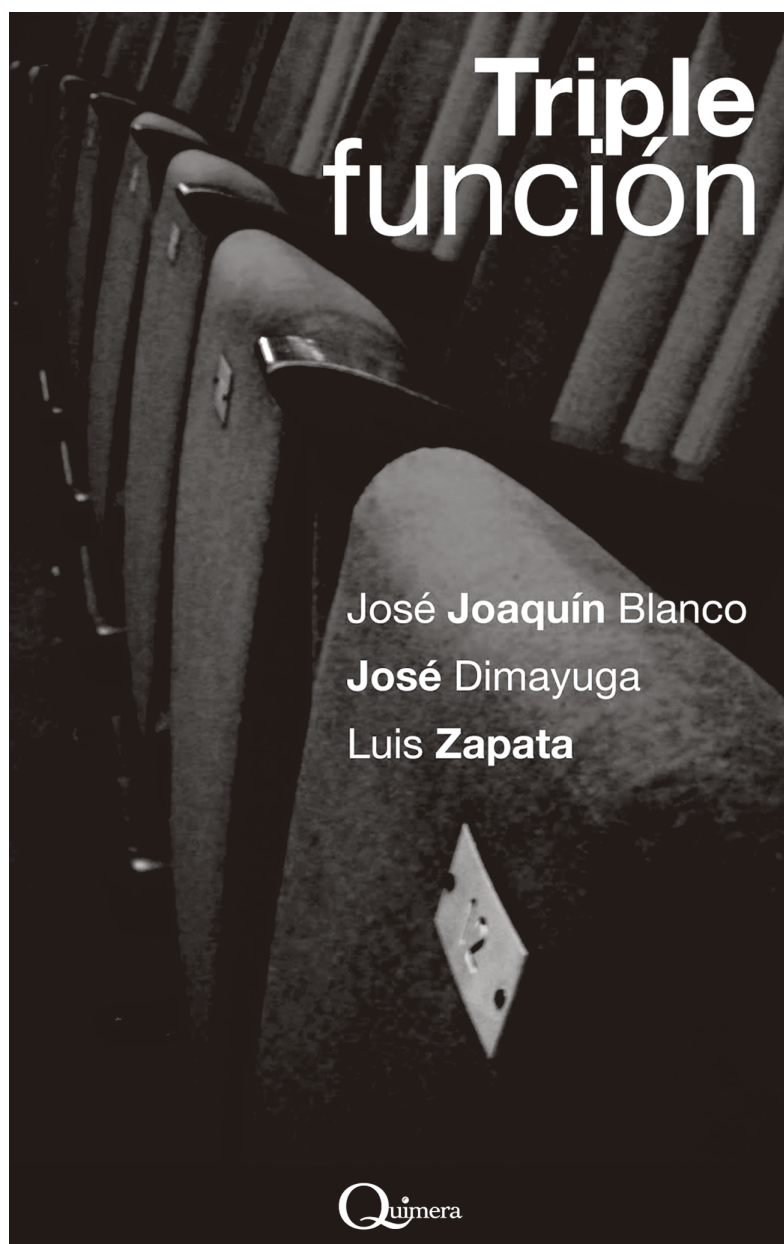
A mi entender en la novela mexicana comienzan a presentarse signos que la aproximan a la prosa narrativa que se escribe en países más cultos y en un momento superior de desarrollo: en primer lugar, creo que ya contamos con una valiosa literatura de vanguardia y otra que se fabrica según preceptos industriales destinada a una burguesía que cuando lee desea excitarse, darle rienda suelta a los instintos.

También advierto en ella, la escrita por los más talentosos prosistas, rasgos positivos: el profesionalismo que lleva a ciertos autores a estar al día y emplear en sus obras técnicas y recursos que apenas comienzan a ser del dominio público en literaturas más ricas y originales; el afán del riesgo que les permite preferir el experimento (por desastroso que sea) a la repetición; por último, me entusiasma que los novelistas hayan superado la tradición adoctrinadora de nuestras letras, que ya no demuestren tesis sino que expongan ideas y vidas humanas (2010).

Cien años de soledad

Una vez concluido el libro, lo primero que llama la atención es el anacronismo. Cierta tipo de anacronismo que, en vez de ser un lastre que anule la validez de la novela, le da ciertas características que le conceden sitio aparte entre las obras narrativas publicadas en estos años sesenta.

Me explico: a diferencia de los novelistas de su generación, García Márquez busca y consigue la originalidad por caminos en apariencia tradicionales, caminos que en vez de dirigirse al futuro recorren en sentido inverso la historia de la literatura y descubren el pasado, un pasado que el aislamiento y la soledad han purificado y vuelto irreconocible. De tan viejo da la impresión de intacto, de ser más nuevo que el periódico de hoy. Allí encuentra el autor lo que andaba buscando, un mundo y unos hombres fabulosos en todos sentidos: estos hombres y este mundo no distinguen la lógica de lo absurdo, la acción de la imaginación, la violencia de la ternura, la construcción de la destrucción, el amor del odio, la religión de la incredulidad, el trabajo del ocio, el totalitarismo de la anarquía; unos hombres y un mundo situados en la acera de enfrente de los convencionalismos sociales, los dogmas políticos, las creencias reli-



gias, el utilitarismo y, en general, los placeres que hacen posible y duradera la vida de una comunidad.

Mediante la apropiación del mundo de las novelas de caballería, García Márquez puede encontrar en Macondo seres y maneras de ser que tengan puntos de contacto con una humanidad y un universo anteriores al momento en que la épica se reblandece y los personajes se vuelven egoístas, calculadores, amigos sistemáticos del raciocinio que, en última instancia, sólo les interesa por las ventajas materiales e inmediatas que puede proporcionarles. En cierto sentido, Macondo es el paraíso terrenal, la ocasión perfecta y única concedida al hombre para que realice allí sus mejores deseos. Pero como en el paraíso, los enemigos del hombre no desaprovechan las oportunidades que se les presentan para corromper la felicidad humana.

La fundación de Macondo, que equivale a la idea de América que forjaron los europeos en el lapso comprendido entre el descubrimiento y la conquista, trae consigo al mismo tiempo que el goce de vivir, las semillas de destrucción que más adelante no dejarían en el pueblo piedra sobre piedra. En otras palabras, *Cien años de soledad* es como la *Biblia*, con su antiguo y su nuevo testamento, que relatan, acorde con las normas tradicionales del arte de narrar, la historia del pueblo elegido, Macondo, desde el génesis hasta el apocalipsis, desde el instante en que los primeros Buendías pisan el suelo de lo que será esta aldea mitológica y desgraciada hasta el momento en que las hormigas se adueñan de la tierra y devoran, recién nacido, al último de los hombres de esa estirpe.

Después de la impresión que produce el ser anacrónica, *Cien años* parece indicar que es una novela de aventuras, parecida, para el lector desprevenido, a *Las mil y una noches* en versión americana, que reduce casi a las proporciones de un juego macabro y ridículo la historia de Latinoamérica desde el momento de su independencia hasta la hora presente. Juego que permite ciertos retrocesos, no indicados claramente en el texto, que señalan cómo debió ser el continente en ciertas épocas pasadas de su desarrollo: así existen suposiciones que permiten imaginar cómo pudieron ser entre nosotros la Edad Media, el Renacimiento y el Siglo de las Luces.

Como no tuvimos las dos primeras etapas y la tercera se redujo a acallar los brotes subversivos de los criollos ilustrados, García Márquez hace uso irrestricto de su imaginación al referirse a estas posibilidades que nos fueron negadas por el arribo tardío al banquete de la civilización occidental. Paradójicamente Melquiades es el alquimista medieval, el hombre orquesta del Renacimiento y el precursor de los derechos del hombre. Por eso, quizá, muere dos veces y por eso, es probable, vuelve a nacer para indicarnos cómo saldrá Macondo, es decir América Latina, de la muerte aparente a que lo con-

dena García Márquez al final de la novela, conclusión que curiosamente coincide con el principio: *Cien años* empieza cuando presenta a Macondo como tierra baldía que invita a los hombres de la comarca a poblarlo y termina tal como empezó, con una nueva llamada a los nuevos inmigrantes, que bajarán por diferentes motivos de las montañas, como la vez anterior, para poblarlo y darle leyes más justas y menos perecedoras.

Por otra parte, Melquiades puede morir y renacer porque, habitante al fin y al cabo de América Latina, no distingue los límites entre la vida y la muerte: en América Latina nada muere del todo (piénsese en el feudalismo) ni nada nace del todo completamente (como la democracia).

Por último, *Cien años de soledad* plantea un dilema que los escritores de esta parte del mundo todavía no terminan de resolver: hasta qué punto la novela, y el resto de los géneros literarios, debe reflejar las condiciones objetivas, en este caso el subdesarrollo, o hasta qué punto es lícito, pensando que la novelística está en manos de hombres tan capaces como algunos europeos, ir más allá y dar a los lectores una imagen técnica y estilística acorde con lo que está sucediendo en los laboratorios más avanzados de los países que viven y gozan las ventajas del siglo xx.

La respuesta de García Márquez me parece convincente: dice en *Cien años de soledad* que el subdesarrollo económico y político no tiene que desembocar en forma obligada en una novela conformista técnica y estilísticamente ni en una novela que se desentienda del contexto histórico-político del continente. Su punto de vista es irreprochable, ya que no reniega de los descubrimientos de la nueva novela ni de las conquistas que están presentes en nuestra tradición literaria. Así puede satisfactoriamente entregar a los lectores una obra americana que es también, en todos conceptos, una obra que nada tiene que envidiar a las que se escriben en las diversas partes del mundo.

Sin proponérselo responde a la pregunta que hace muchos años formulara nuestro compatriota Ignacio Manuel Altamirano: cómo escribir una novela que sin renunciar a las prerrogativas del arte no se desentienda de la calamitosa historia en que nos debatimos. Si Altamirano se equivocó al formular una respuesta práctica, García Márquez acierta al escribir esta novela que es de Aracataca, Colombia, de América Latina y de todas partes.

Cien años de soledad es una novela perfecta, hasta donde este adjetivo pueda usarse libremente. La estructura, la historia, los personajes, el estilo cumplen rigurosamente su cometido. En ella forma es fondo y viceversa, y todo en su más alta expresión: vida, dolor, muerte y esperanza de un futuro en que la imaginación, el absurdo y todos sus excesos inimaginables hoy se conviertan en realidad (1967). ■