

**TEORÍA DE LA NOVELA  
LATINOAMERICANA  
SEIS LECTURAS DEL *BOOM***



EMILIO DELGADO CHAVARRÍA

**TEORÍA DE LA NOVELA  
LATINOAMERICANA  
SEIS LECTURAS DEL *BOOM***



Editorial Sínderesis

1ª edición, 2021

© Emilio Delgado Chavarría

© 2021, editorial Sindéresis

Calle Venancio Martín, 45 – 28038 Madrid, España

Rua Diogo Botelho, 1327 – 4169-004 Porto, Portugal

[info@editorialsinderesis.com](mailto:info@editorialsinderesis.com)

[www.editorialsinderesis.com](http://www.editorialsinderesis.com)

ISBN: 978-84-18206-86-3

Depósito legal: M-29438-2021

Produce: Óscar Alba Ramos

Corrección de estilo: Edurne Jabat

Ilustración portada: stock. Literary art texts flows from a paint tube. Por Jen Lynn Arnold

Impreso en España / Printed in Spain

Reservado todos los derechos. De acuerdo con lo dispuesto en el código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes, sin la preceptiva autorización, reproduzcan o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

## AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi agradecimiento a Sergio García Magariño, por el apoyo y la confianza en este trabajo. También, reconocer la excelente labor de corrección de estilo realizada por Edurne Jabat. Y, finalmente, deseo dedicar este libro a Lohitzune Zuloaga, quien me ha enseñado que en la vida es más importante ganar guerras y no batallas, y que el secreto para lograrlo es la paciencia y el amor.



A veces las formas nos ahogan [...]  
La preferencia por la forma,  
inclusive vacía de contenido,  
se manifiesta a lo largo de la historia  
de nuestro arte.

*Octavio Paz*





## ÍNDICE

<b>1. Reflexiones sobre el género novelístico</b> .....	13
1.1. ¿Existe la novela latinoamericana? .....	13
1.2. ¿Qué define al género novelístico?.....	24
1.3. Explicación del modo de abordar los textos literarios .....	37
<b>2. Una novela que pudo ser perfecta, pero no lo fue: <i>La consagración de la primavera</i> de Alejo Carpentier</b> .....	53
2.1. El espíritu barroco.....	53
2.2. El realismo maravilloso.....	55
2.2.1. Lectura de <i>El reino de este mundo</i> .....	59
2.2.2. Lectura de <i>El arpa y la sombra</i> .....	67
2.3. <i>La consagración de la primavera</i> , una novela imperfecta.....	74
2.4. Sin drama no hay épica .....	86
<b>3. Canto lúgubre a la adolescencia: <i>Rayuela</i> de Julio Cortázar</b> .....	89
3.1. Cortázar, ¿escritor de una sola novela?.....	89
3.2. <i>Rayuela</i> , una versión novelada de <i>El perseguidor</i> .....	90
3.3. Historia de un asesinato.....	97
3.4. La novela se convierte en artefacto.....	108
3.5. El <i>thème</i> y su ejecución en <i>Rayuela</i> .....	121
<b>4. <i>Cien años de soledad</i>: el <i>Bildungsroman</i> impúdico y poético de Gabriel García Márquez</b> .....	125
4.1. Historia de una familia contada en forma de <i>Bildungsroman</i> .....	125
4.2. Los personajes como arquetipos .....	129
4.3. Proliferación anecdótica, tiempo de la escritura y tiempo de la representación.....	146
4.4. Lo simbólico y no lo mágico como principio de la lógica causal del relato .....	155

4.5. Glosas esenciales en <i>Cien años de soledad</i> .....	160
<b>5. Esperando al mesías: <i>La guerra del fin del mundo</i> de Mario Vargas Llosa</b> .....	165
5.1. Lectura a través de la mirada de Ángel Rama.....	165
5.1.1. El Consejero: nube negra del relato.....	167
5.1.2. Insuficiencia del mensaje de Vargas Llosa para comprender la realidad latinoamericana.....	170
5.1.3. Débil presencia del barón Cañabrava .....	173
5.2. Estrategias formales para evitar el conflicto dramático.....	180
5.3. El Consejero como elemento fantástico en <i>La guerra del fin del mundo</i> .....	191
5.4. Los triángulos amorosos y el <i>thème</i> político del escritor.....	195
5.5. La falta de seducción, el precio a pagar por realizar una novela política.....	199
<b>6. Biografía del poder: <i>La muerte de Artemio Cruz</i> de Carlos Fuentes</b> .....	203
6.1. Antecedentes literarios del tratamiento del poder: Stendhal y Alejo Carpentier.....	203
6.1.1. Lectura de <i>Le rouge et le noir</i> de Stendhal .....	204
6.1.2. Lectura de <i>El siglo de las luces</i> de Alejo Carpentier.....	207
6.2. La explicación del poder y la violencia mediante el drama.....	213
6.3. La biografía como estructura de la narración .....	217
6.4. Elementos estructurales importantes del relato .....	231
<b>7. Una biografía poética disfrazada de novela: <i>Los detectives salvajes</i> de Roberto Bolaño</b> .....	241
7.1. Dos relatos para crear una novela larga.....	241
7.2. Biografías de Arturo Belano y Ulises Lima como ejes principales de la historia .....	244
7.2.1. Narrador del primer relato .....	246
7.2.2. Narrador del segundo relato .....	253

7.3. Los silencios de Bolaño y la construcción de personajes .....	261
7.4. Una falsa novela para emular el mito de Rimbaud .....	265
<b>8. Escritura y vida .....</b>	<b>271</b>
8.1. El <i>thème</i> unificador de nuestras lecturas: relación entre escritura y vida.....	271
8.2. El cuento largo latinoamericano.....	309
<b>9. Anexos .....</b>	<b>339</b>
9.1. Árbol genealógico e interpretativo de los Buendía de <i>Cien años de soledad</i> .....	339
9.2. Trama de la tercera parte de <i>La guerra del fin del mundo</i> .....	340
<b>Bibliografía .....</b>	<b>343</b>

## ÍNDICE DE ESQUEMAS Y CUADROS

Esquema 1. Trama y conflicto de la fábula de <i>La consagración de la primavera</i> .....	77
Esquema 2. Conexión de los eventos en <i>La consagración de la primavera</i> .....	83
Esquema 3. Reunión del Club de la Serpiente en <i>Rayuela</i> (función de Morelliana y textos conexos) .....	112
Esquema 4. Vagabundeo de Oliveira por las calles de París en <i>Rayuela</i> (función de Morelliana y textos conexos).....	112
Esquema 5. Alternancia entre los pasajes transitorios y las escenas (diálogos) en <i>Rayuela</i> .....	120
Esquema 6. Proliferación anecdótica en <i>Cien años de soledad</i> (capítulo VII) .....	149
Esquema 7. Tiempo de la enunciación (escritura) y tiempo representado en <i>Cien años de soledad</i> .....	153
Esquema 8. Estructura global de <i>La guerra del fin del mundo</i> .....	182
Esquema 9. Focalizaciones narrativas en la tercera parte de <i>La guerra del fin del mundo</i> .....	185
Esquema 10. Hechos causales de <i>Los detectives salvajes</i> .....	242
Esquema 11. Forma en que el autor presenta los hechos en <i>Los detectives salvajes</i> .....	242
Esquema 12. Comparación de la escritura de Hans Magnus Enzensberger y Roberto Bolaño .....	255
Esquema 13. Árbol genealógico e interpretativo de los Buendía de <i>Cien años de soledad</i> .....	339
Cuadro 1. Narradores metadieгéticos de <i>Los detectives salvajes</i> (segundo relato).....	258
Cuadro 2. Trama de la tercera parte de <i>La guerra del fin del mundo</i> .....	340

## 1. REFLEXIONES SOBRE EL GÉNERO NOVELÍSTICO

Es ya una costumbre sacrosanta  
–que por ningún motivo deseo violar–  
iniciar toda reflexión sobre la novela latinoamericana  
con la cita de un famoso lugar común de Luis Alberto Sánchez:  
“Latinoamérica, novela sin novelistas”.  
Carlos Fuentes

### 1.1 ¿Existe la novela latinoamericana?

En uno de los textos más importantes en lo que se refiere a la fundación del *boom*<sup>1</sup>, Carlos Fuentes indicaba que no se puede comenzar una reflexión sobre la novela hispanoamericana sin tener en cuenta la polémica iniciada por Luis Alberto Sánchez en 1933<sup>2</sup>. En efecto, en aquel año el teórico literario publicó *América, novela sin novelistas*. Su tesis principal era que, pese a que en América Latina se escribieran relatos descritos como novelas, y a pesar de la existencia de escritores que se veían como novelistas, no había en el continente una novelística latinoamericana. La idea fue mal comprendida y Sánchez fue duramente atacado e incluso se le intentó desacreditar.

En 1953 Sánchez publica *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*. En su primera edición, el intelectual peruano parece continuar sosteniendo su hipótesis inicial, pero en la edición de 1968 matizó su postura, contempló la posibilidad de una gran novela latinoamericana. De hecho, para enmendar el enunciado de su primer libro, agregó un capítulo llamado *América, novela con novelistas (neorrealismo)*. Sin embargo, Sánchez es ambiguo en

---

<sup>1</sup> Nos referimos al artículo de Carlos Fuentes *Sobre la nueva novela hispanoamericana* (1997) publicado en *Lectura crítica de la literatura americana. Actualidades fundacionales*. Este texto es un extracto del libro *La nueva novela hispanoamericana* (1969). Desde nuestro punto de vista, las ideas que Carlos Fuentes expresa en ese trabajo constituyen el manifiesto ideológico y estético de lo que posteriormente se conocería como el boom de la literatura latinoamericana. Nora Catelli señala, acertadamente, que este escrito impulsó al boom: “El segundo [impulso], paralelo al desarrollo del boom, se debe al mismo Carlos Fuentes. Se trata de *La nueva novela hispanoamericana* (1969) que constituye una suerte de poética retrospectiva de la renovación del género –ya efectuada en los años previos por el mismo Fuentes, amén de otros autores para él decisivos: Vargas Llosa y García Márquez” (Catelli, 2010: 714).

<sup>2</sup> “Es ya una costumbre sacrosanta –que por ningún motivo deseo violar– iniciar toda reflexión sobre la novela latinoamericana con la cita de un famoso lugar común de Luis Alberto Sánchez: «Latinoamérica, novela sin novelistas»” (Fuentes, 1997: 163).

sus planteamientos teóricos. Esta ambigüedad no se refiere a la existencia de una novelística latinoamericana, que a partir de la década de los sesenta él considera posible, sino en lo que respecta al propio concepto de novela.

Después de un largo recorrido por las distintas teorías, Sánchez muestra que no existe una idea precisa del género, y que muchas veces las definiciones son contradictorias, siendo este el motivo por el que la novela se define en sentido negativo: es lo que no es poesía ni cuento. También, esa es la razón de que, en ocasiones, la novela sea concebida como algo híbrido donde todos los géneros tienen cabida. No obstante, a pesar de esta indefinición, el autor considera que es posible reconocer la novela inglesa, francesa, alemana, italiana y rusa, pero no sucede lo mismo con la latinoamericana. ¿Dónde reside, entonces, el atributo que proporciona identidad a la novela? Sánchez cree que es el estilo (el tono)<sup>3</sup>: se puede ser latinoamericano –nos dice el crítico–, escribir una novela en el continente o fuera de él, en español latinoamericano, pero eso no significa que sea una novela latinoamericana, y mucho menos la gran novela latinoamericana. Una prueba sencilla sería leer un texto sin conocer la nacionalidad del autor, y si el lector identifica inmediatamente el origen de este, estamos ante una novela latinoamericana<sup>4</sup>.

Este planteamiento resulta curioso, porque hace algunos años Jorge Volpi, uno de los escritores de la *generación Bolaño*<sup>5</sup>, consiguió el reconocimiento (Premio Biblioteca Breve) con una novela (*En busca de Klingsor*,

---

<sup>3</sup> “[...] los escritores galos poseen un tono propio, tienen su acento familiar que los asimila o distingue entre los demás [...] quiero significar con lo anterior que la novela francesa como la británica, la alemana, la italiana y la rusa, poseen ya su estilo inconfundible [...]. ¿Ocurriría algo semejante con la novela argentina, mexicana, peruana o uruguay? Amamantadas durante ciento cincuenta años, con excesiva gula, a los pechos de Francia, resulta difícil discernir a través de la lectura de tales novelas, cuándo sus temas y detalles son propios y cuándo meros reflejos foráneos. Por abundantes que numéricamente hayan sido tales libros, mientras carezcan de tono propio, carecerán también de personalidad, lo cual equivale a mi juicio, a la virtual inexistencia de una Novela (novelística), aunque haya muchas novelas o libros impresos conteniendo temas novelescos [...] Muchas novelas no dan una novelística, así como muchas personas no producen un Ejército, ni muchos gritos un coro” (Sánchez, 1968: 46, 49, 48).

<sup>4</sup> “Mas si las muchas novelas escritas por americanos, en América o fuera de ella, lejos de lucir acento particular compiten por parecerse más o menos a la italiana, rusa, tedesca, británica, española o gala, pues entonces tales obras no pasan de ser sino novelas escritas por americanos, lo cual no es igual que escribir novelas americanas, y mucho menos la novela americana. Una de las pruebas de que tal ocurriera sería poder leer una novela y, sin saber quien fuese su autor, hallarnos en aptitud de identificar la nacionalidad americana de su autor, guiados sólo por el estilo, argumento y rumbo” (Sánchez, 1968: 49-50).

<sup>5</sup> Si bien es cierto que para hablar de una generación es necesario identificar en profundidad algunas características literarias de los escritores que queremos agrupar, en este trabajo hacemos uso del término generación Bolaño únicamente por comodidad argumentativa. Es decir, con esta expresión nos referimos a una serie de escritores que aparecieron públicamente al mismo tiempo que Roberto Bolaño irrumpió en la literatura

1999) cuyo único y gran mérito era la falta de identidad en su escritura, es decir, justo la novela que Sánchez rechazaba. Guillermo Cabrera Infante, unos de los miembros del jurado que otorgó el premio, situó la novela al nivel de *La ciudad y los perros* (1962) de Vargas Llosa<sup>6</sup> y elogió el relato de la siguiente manera:

Yo fui miembro del resucitado concurso Biblioteca Breve que premió *En busca de Klingsor* en 1999. Cuando leí la novela en manuscrito creí que el autor era alemán, tal era su mimetismo. Fue un pequeño error que un alemán no podía cometer (hablar de la conocida avenida berlinesa *Unter den Linden* y escribir *der* por *den*) y ya no pude precisar su origen. El manuscrito venía con un título provisorio y firmado con un seudónimo. Cuando se revelaron el título verdadero mi asombro se hizo grande: ¡Jorge Volpi era mexicano! Es verdad que la novela estaba escrita en español, pero su lenguaje simulado, el nombre del protagonista y las referencias y revelaciones venían de falsos científicos alemanes con nombre verdadero y su participación en la fallida construcción de la bomba atómica nazi. El mimetismo de Jorge Volpi (y lo digo con admiración) era asombroso, magistral (Cabrera Infante, 2004: 10).

Este hecho no es una simple anécdota, hoy en día Jorge Volpi es uno de los escritores más reconocidos de México. Y el texto que recoge las palabras de Cabrera Infante (*Palabra de América*, 2004) podría considerarse el manifiesto estético de la generación Bolaño<sup>7</sup>. Sánchez creía que la literatura latinoamericana del siglo XIX se caracterizaba por una imitación de las formas europeas, pero que a partir del siglo XX ya podía advertirse una novelística latinoamericana. Creemos que este optimismo se debió a la incursión del boom, fenómeno literario que le hizo cambiar de opinión e

---

latinoamericana. Forman parte de ese grupo: Jorge Volpi, Rodrigo Fresán, Santiago Gamboa, Fernando Iwasaki, Ignacio Padilla, Edmundo Paz Soldán, Iván Thays, Castellanos Moya, Rodrigo Rey Rosa, entre otros.

<sup>6</sup> “Creo de veras que *En busca de Klingsor*, como *La ciudad y los perros* en su tiempo, ha abierto nuevos caminos para la literatura que se escribe en español” (Cabrera Infante, 2004: 10-11).

<sup>7</sup> Jorge Herralde, uno de los editores más importantes de España y Latinoamérica, escribe en relación con el encuentro que dio lugar al libro *Palabra de América*: “La muerte de Roberto Bolaño causó una extraordinaria conmoción en nuestro país, una explosión de rabia con muy escasos precedentes. Muchos de los más destacados escritores y críticos lo valoraron como el mejor escritor latinoamericano de su generación. Tan solo unas pocas semanas antes, en una reunión de escritores latinoamericanos en Sevilla, la generación más joven, la de Fresán, Volpi o Gamboa, lo elogió como su líder indiscutible, su faro, su tótem, en palabras de Rodrigo Fresán” (Herralde, 2005: 17).

imprimir un tono esperanzador y conciliador a su hipótesis inicial. El deseo de la generación Bolaño de marcar distancia con respecto a sus predecesores podría corroborar la tesis de Sánchez: con el boom habría surgido un estilo. Para ello consideraban necesario una identidad y, por consiguiente, una novela latinoamericana, pues la auténtica motivación de la generación Bolaño era encontrar su propio estilo, y para lo cual consideraban necesario rechazar la influencia anterior, cuya característica era la marcada identidad latinoamericana de sus escrituras.

Sin embargo, este repudio podría también significar otra cosa. El boom fue algo efímero, incapaz de desarrollar y heredar una tradición, y la generación Bolaño no hizo más que continuar la senda de la literatura latinoamericana del siglo XIX, es decir, seguir siendo imitación de las formas europeas. No es casual que Roberto Bolaño —escritor más representativo de los autores de *Palabra de América*— haya reconocido en Jorge Luis Borges su principal influencia<sup>8</sup>; elección que tal vez se deba a que miraba en él un escritor más universal y europeo en comparación con el supuesto provincialismo de algunos narradores del boom<sup>9</sup>. No vemos en ello algo nega-

---

<sup>8</sup> En algunas entrevistas Bolaño afirmó: “Yo viviría debajo de la mesa de Borges, leyendo cada una de sus páginas [...] El territorio de mi generación es el de las rupturas. Es una generación muy rupturista, es una generación que quiere dejar atrás no sólo al boom, sino lo que genera el boom, que es una generación de escritores muy comerciales. Es el territorio del parricidio, por un lado. Y por otro lado es el territorio de lo borgiano. Hay que investigar todos los flecos, todos los caminos que ha dejado Borges [...] A Borges no lo conocí, pero es el autor moderno que más releo. Y el que más me ha enseñado [...] A mí García Márquez cada día me resulta más semejante a Santos Chocano o en el mejor de los casos a Lugones (en Braithwaite [ed.], 2006: 98, 99). La relación que traza Bolaño entre García Márquez, Santos Chocano y Lugones se debe al carácter nacional de sus escrituras. Esta característica provocó que su estilo fuese muy imitado. El historiador de literatura latinoamericana, Anderson Imbert, describe así a Chocano: “se dedicaba a cantar los exteriores de América: naturaleza, leyendas y episodios históricos, relatos con indios, temas de la acción política [...] Tenía [...] la egolatría de un caudillo y un verbo torrencial. Además, su dominio de las técnicas nuevas del verso servía de fondo a temas fáciles y populares. Un poeta de la élite, pero en la calle” (Imbert, 2014: 422). Y de Leopoldo Lugones, Imbert comenta: “Sus metáforas fueron reproducidas a veces facsimilarmente por poetas de América y de España. Originalidad rebuscada, humorismo que con un rápido trazo anima caricaturescamente las cosas inanimadas, arte deshumanizado, como se le llamará después de la primera guerra mundial (Imbert, 2014: 412). También en muchas ocasiones Bolaño manifestó la importante influencia de Cortázar en su obra (por ejemplo, véase *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia* (2002) de Celina Manzoni [ed.]), y a este siempre se le ha leído como el escritor más europeo del boom, tal y como señala Luis Alberto Sánchez: “Considero que Rayuela es la novela latinoamericana más cercana a los modos europeos contemporáneos” (Sánchez, 1968: 565). Por tanto, cabe afirmar que existe en Bolaño un deseo de aproximación a la literatura europea mediante los escritores latinoamericanos más europeizados.

<sup>9</sup> La mayoría de los autores de *Palabra de América* coinciden en el gusto por la literatura cosmopolita, que para ellos equivalía a la modernidad. Y entendían que para introducir estos dos elementos en sus escrituras debían situar sus relatos en ambientes urbanos. Por ejemplo, Santiago Gamboa, escribe: “Esta visión urbana, de la ciudad de noche, es también, de algún modo, la imagen de la novela moderna [...] Una de ellas es la predominancia de los



tivo, aunque es poco acertado asumir que lo europeo es sinónimo de universal. Es más, como algunos han sostenido, es una falacia considerar al argentino un escritor europeo, pues desde Europa se le suele leer como un escritor típicamente latinoamericano<sup>10</sup>. Lo que queremos mostrar es que la actitud de la generación Bolaño podría significar dos cosas: o bien el boom en verdad creó una tradición y, por ende, un estilo, y la generación Bolaño quería alejarse de este para fundar una manera propia de narrar; o bien el boom no fue capaz de transmitir a los escritores venideros una verdadera tradición. Para despejar esta duda es necesario aclarar tres conceptos: tradición, identidad y estilo.

Ricardo Piglia (*Las tres vanguardias: Saer, Puig, Walsh*, 2016) llama vanguardias al comportamiento de algunos escritores, comportamiento que consiste en rechazar una tradición con la finalidad de crear una nueva. Según Piglia, la literatura se forma de esa manera. Es una lucha entre antiguos y nuevos escritores. La tradición sería el campo de batalla donde los distintos actores literarios combaten para fundar un canon, que no es más que la hegemonía de una poética sobre otra en determinado momento histórico. Las vanguardias vendrían a ser un tipo de escritura que se caracteriza por buscar siempre nuevas formas de narrar, es decir, rivalizan constantemente, de ahí que para ellos la novedad, como valor literario, sea tan importante, ya que buscan la ruptura con los principios impuestos por el canon<sup>11</sup>. Desde esa lógica podríamos clasificar la escritura de la generación Bolaño de vanguardista, pero sus posturas detentan algunas deficiencias.

---

*escenarios urbanos, como sugería al principio, en historias emparentadas de cerca o de lejos con la novela negra, o al menos con la novela de investigación y crimen, en marco infinito y caótico de nuestras ciudades [...] Una novela mexicana, por poner un ejemplo, puede no transcurrir necesariamente en México. Hay escenarios asiáticos o africanos, europeos o norteamericanos, conviviendo con los escenarios tradicionales de la literatura del continente, y esto en aras de un cosmopolitismo que acepta y reúne todas las tradiciones [...]»* (Gamboia, 2004: 76, 81).

<sup>10</sup> Xavier Ayén menciona la siguiente anécdota de Vargas Llosa cuando daba clases sobre Borges en Inglaterra: “Entre toda aquella efervescencia, el riguroso profesor al que nos referiremos [Vargas Llosa] supo crear un oasis de interés por la literatura iberoamericana entre sus alumnos, que a veces le obsequiaban con anécdotas sutiles. Un día, desde el estrado, encargó a sus alumnos que leyeran a Borges y, en busca de su complicidad, les apuntó que «es un autor que tiene bastante de inglés». En la clase siguiente, estos le replicaron: «Profesor, este hombre no tiene nada de inglés». Es la paradoja de Borges, uno de los padres del boom: visto por los argentinos como extranjerizante y a su vez visto por los ingleses «como alguien de las pampas»” (Ayén, 2014: 171).

<sup>11</sup> “Poner el valor como central en la construcción de una tradición de relectura de los textos es esencial en este tipo de lectura. Lectura que tiene, como marca visible, el hecho de que la historia se construye desde el presente. Es por eso que la historia de la literatura es tan lábil—un mérito de los escritores—. Yo llamaría a eso lectura estratégica, es decir, una lectura que supone que hay

La generación Bolaño asume que la escritura con la que tiene que medirse es la del boom<sup>12</sup>, principalmente con la de García Márquez<sup>13</sup> y sus seguidores<sup>14</sup>, que, aunque no los menciona directamente, se entiende que son Isabel Allende, Laura Esquivel y todos aquellos que supuestamente tratan de imitar el estilo de Márquez o de cualquier otro escritor del boom<sup>15</sup>. El problema es que su manifiesto tiene poca solidez teórica. Por ejemplo, no conceptualizan el realismo mágico y se conforman con una definición superficial: este sucede cuando en la narración se introducen elementos fantásticos (mujeres que vuelan, lluvias de mariposas, etc.)<sup>16</sup>. También reniegan de la asociación de ese tipo de escritura con todo el continente hispanoamericano, ya que si acaso representa alguna zona geográfica únicamente es el Caribe<sup>17</sup>. No obstante, no especifican cuál es el estilo propio de la escritura latinoamericana. Afirman que la región es diversa<sup>18</sup>, pero en esa respuesta se esconde una pereza intelectual. Tampoco

---

*un campo de batalla, una lucha entre poéticas. En esa lucha, al escritor le está en juego la vida y persistencia y permanencia de su propia obra. No es nada inocente ese tipo de enfrentamiento: se trata de ser leído desde el lugar desde el que se ha escrito*” (Piglia, 2016: 25).

<sup>12</sup> En su texto “Apuntes (y algunas notas al pie) para una teoría del estigma: páginas sueltas del posible diario de un casi ex joven escritor sudamericano” (en *Palabra de América*, 2004) Rodrigo Fresán dice: “*En cualquier caso, la sombra persistente del boom es la que cubre y asfixia como frazada en verano a los jóvenes y casi ex jóvenes escritores latinoamericanos*” (Fresán, 2004: 55).

<sup>13</sup> En un texto sobre Bolaño (“Bolaño, epidemia” en *Bolaño salvaje*, 2008) Jorge Volpi dice lo siguiente: “*Bolaño conocía perfectamente la tradición que cargaba a costas, los autores que odiaba y los que admiraba, que no en pocas ocasiones eran lo mismo [...]. Cada mañana, luego de sorber un cortado, morderse una tostada con aceite y hacer un par de genuflexiones algo dificultosas, Bolaño dedicaba un par de horas a prepararse su lucha cotidiana con los autores del boom [...] cuando se sentía fuerte o colérico o nostálgico, se permitía enfrentar al campeón mundial de los pesos pesados, el destripador de Aracataca, el rudo García Márquez, su némesis, su enemigo mortal*” (Volpi, 2008: 193).

<sup>14</sup> “*Luego de que decenas de críticos y lectores como Berry entronizaron el boom como modelo único, un sinfín de escritores menores comenzó a repetir sus experimentos, a copiar sus apuestas y, en fin, a prolongar artificialmente sus ideas; el «realismo mágico» de segunda y tercera generación invadió los mercados y la imagen revolucionaria del boom se fue desvaneciendo, contrariando las intenciones de sus propios creadores*” (Volpi, 2004: 219).

<sup>15</sup> En su escrito “Opiniones de un lector” (en *Palabra de América*, 2004), Santiago Gamboa escribe: “*La única ruptura de importancia, a mi modo de ver, se da frente a un tipo de forma literaria, que es la del realismo mágico. Convertida en sello de un solo autor, Gabriel García Márquez, y de algunos de sus seguidores más asiduos, como Isabel Allende, esta forma de narrativa es la que menos prestigio tiene entre los narradores jóvenes, e incluso, la única frente a la cual estos se han rebelado de forma abierta y directa, si atendemos al explosivo prólogo de la antología de cuentos McOndo escrito por los chilenos Alberto Fuguet y Sergio Gómez, en el que se declaran «bartos» de ser vistos en Europa y Estados Unidos como representantes de un mundo folclórico poblado de abuelas sabias y lluvias mágicas, y reivindicando su condición de urbanos, cosmopolitas y modernos*” (Gamboa, 2004: 79-80).

<sup>16</sup> “[...] *el realismo mágico propone una realidad pública puntuada por reflejos fantásticos*” (Fresán, 2004: 63).

<sup>17</sup> “*El error, de cara al realismo mágico, fue el verlo como la expresión necesaria de todo un continente, cuando en realidad este tiene que ver, al menos cuando es original, solo con la región del Caribe*” (Gamboa, 2004: 80).

<sup>18</sup> “*Ahora que lo pienso, uno debería entender así la literatura latinoamericana. No como un bloque donde todos somos iguales, sino como una parcela donde cada autor tiene una identidad que se les escapa a los sociólogos, pero puede percibir la cualquiera como yo*” (Thays, 2004: 189).

señalan en qué se diferencian sus escrituras de las poéticas del boom. Algunos establecen que su principal característica es la construcción de escenarios urbanos (ciudades) internacionales donde transcurren sus historias<sup>19</sup>, y, además, asumen sin complejos los géneros literarios propios de los países ricos, como es el caso de la novela negra<sup>20</sup>. En resumen, la propuesta de la generación Bolaño se reduce a una petición de originalidad. Es decir, que les dejen ser, pero sin saber contra qué o a quién se enfrentan, y mucho menos son capaces de teorizar su propia especificidad.

Está claro que esta generación confunde reconocimiento con tradición. Desde luego, el reconocimiento surge dentro de una tradición, pero no son lo mismo. La tradición no es una cosa inmutable e inerte. Es verdad que es algo intangible, mas no implica que no haya cambio. La tradición se genera cuando existe una infraestructura cultural sólida, constante y permanente, o, empleando un término más en boga, un ecosistema literario. Así, lo que es permanente es el ecosistema y la actividad que ahí se genera, mientras que el objeto de esa actividad puede cambiar constantemente. Este ecosistema no solo se encuentra formado por escritores, también lo integran teóricos, críticos, académicos, profesores, editores, librerías, bibliotecarios y lectores en general. Si bien es cierto que el escritor es el corazón de ese espacio (sin él no podría existir), su papel dentro de él es más pasivo que activo, porque quienes formulan o expresan teóricamente el significado de la tradición no son los escritores, son los críticos y teóricos.

De igual manera, aunque la tradición implica gustos literarios, es más importante la gestación de valores estéticos (definir la belleza, la teorización de los géneros literarios y la periodización de la historia literaria, entre otros aspectos). Estamos de acuerdo con Piglia en que la tradición es una lucha incesante, pero los actores principales no son los escritores porque, por lo general, estos no pasan del nivel de los afectos. La generación Bolaño, por ejemplo, jamás argumentó qué los llevó a elegir a Borges como

---

<sup>19</sup> “Ahora bien, buscando una definición muy personal de lo que encuentro en esta nueva literatura, desde el punto de vista de lector, hablaría de una serie de coincidencias. Una de ellas es la predominancia de los escenarios urbanos [...] Hay escenarios asiáticos o africanos, europeos o norteamericanos, conviviendo con los escenarios tradicionales de la literatura del continente, y esto en aras de un cosmopolitismo que acepta y reúne todas las tradiciones, todos los espacios, todas las historias” (Gamboa, 2004: 81).

<sup>20</sup> “[...] en la actualidad los latinoamericanos usan con frecuencia el modelo de novela negra” (Gamboa, 2004: 83).

referente literario. Es verdad que un crítico también tiene elecciones afectivas, pero estas deben fundamentarse a partir de otras teorías y construir su propio aparato teórico que justifique tal selección. El escritor, por el contrario, muy rara vez desarrolla una teoría sistemática.

Por otro lado, la tradición necesita de ciertos elementos que materialicen su actividad. Estas piezas constitutivas pueden ser las revistas (especializadas o generales), universidades con sus respectivos departamentos de literatura y filosofía, editoriales (académicas y de consumo masivo), bibliotecas (entendidas no como receptoras de información, sino como gestoras del quehacer cultural de una comunidad), programas de radio, televisión y de internet, etc. Incluso, la industria cinematográfica es esencial, es el caso de la literatura estadounidense, que goza de buena salud gracias a su relación con el cine y la televisión. Sin estos componentes, la tradición no puede expresarse. Podría existir, como sucede en América Latina, pero su presencia sería raquítica y cosificada. En la medida que la tradición es una actividad, podríamos definirla como una conversación infinita que se produce en el interior de un salón con las puertas cerradas. El salón son los elementos que acabamos de mencionar, y es hermética porque sus participantes deben poseer el mismo lenguaje<sup>21</sup>. Así pues, sin conversación no hay tradición por mucho que mandemos a construir los salones más hermosos y ricos del mundo. Desde este punto de vista, la generación Bolaño nunca tuvo claro cuál era su tradición. De lo que estaban seguros era de aquellos escritores que obtuvieron reconocimiento, pero tampoco se preguntaron quién se los otorgó, y cuáles fueron los motivos. Por ello, no supieron definir a sus contrincantes ni qué armas emplear en la batalla por el éxito. Por tanto, no podemos decir que su actitud fuera vanguardista, ya que para ello tendrían que haber sido conscientes de la tradición de donde procedían.

---

<sup>21</sup> No es aquí el lugar para profundizar en la naturaleza del lenguaje, pero emplearemos un concepto de Roland Barthes para hacernos una idea de por qué comparamos la tradición con un salón cerrado: “*La cultura se nos aparece cada vez más como un sistema general de símbolos, regido por las mismas operaciones: hay una unidad del campo simbólico, y la cultura, bajo todos sus aspectos, es una lengua*” (Barthes, 2009a: 28).

La tradición también provoca la identidad y el estilo. Habitualmente, la identidad se entiende en Latinoamérica como la originalidad, la especificidad<sup>22</sup>, pero esto es un malentendido, se ha confundido estilo con identidad. La identidad surge a partir de un contrario, un otro que es considerado un adversario. De manera que el yo (y el nosotros) se reafirma en función del enemigo. Esa reafirmación del yo es la identidad. Lo original es consecuencia de la reafirmación, pero no es la identidad en sí misma, porque la especificidad puede cambiar, ya que existen infinitas maneras de reafirmarse. Lo que no puede cambiar es la relación del yo y aquello que lo amenaza. Sin contrarios no hay identidad. Cuando Luis Alberto Sánchez afirmaba que no podía especificar en qué consiste la identidad francesa, alemana o italiana, pero que era posible reconocerla, es porque estaba buscando la particularidad y no la identidad. La identidad solo puede ser visualizada mediante la comparación (lo francés es lo que no es lo alemán). Ahora bien, la concreción de ese “no es” (la identidad siempre es una relación negativa, jamás positiva), al igual que sucede con la creación de valores estéticos, es una batalla entre pensadores. Algunas veces ganan unos, otras veces son otros los victoriosos. Por ello, la expresión de la identidad no es algo fijo, se encuentra viva en la medida que luchamos por reafirmarnos frente a otros, y lo único que persiste es esa incesante lucha. Y todo lo que es objeto de esa lucha es, a grandes rasgos, la manifestación de la identidad. En palabras más llanas, y parodiando a Barthes, lo francés es lo que los franceses dicen que es francés, en oposición a lo que no consideran francés. Por supuesto, la definición no es un simple enunciado, siempre contiene detrás una argumentación teórica<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> El poeta salvadoreño Roque Dalton, por ejemplo, entiende la identidad como algo particular: “*De los elementos que componen la nación (población, territorio, base económica y desarrollo histórico, cultura, lenguaje, instituciones, etcétera) surge lo que llamamos personalidad nacional, abstracción que imprime su sello característico en cada una de las expresiones del pueblo de que se trata. Es, pues, lo que identifica y hace diferente a una nación entre las demás naciones, lo que resume el carácter típico de cada nación. De acuerdo con nuestras limitaciones como naciones [...] la personalidad nacional de Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua y Costa Rica es sumamente difusa y pobre [...] En efecto, ¿dónde están [...] nuestras expresiones típicas, nuestra música, nuestra danza, nuestro folklore? ¿Por qué en el extranjero no hallamos prácticamente otras canciones en las cuales refugiarse nuestra nostalgia que «La barca de oro», «La canción mixteca» y otras similares mexicanas o suramericanas? ¿Por qué nadie en el mundo sabe qué son, dónde están, qué significan El Salvador, Honduras, Costa Rica? ¿Qué es lo específicamente centroamericano en la literatura, en el arte, en la política local e internacional?*” (Dalton, 2013: 54-55).

<sup>23</sup> Edward Said, por ejemplo, define la identidad europea en términos de oposición: “*El orientalismo no dista mucho de lo que Denys Hay ha llamado la idea de Europa, una noción colectiva que nos define a «nosotros» europeos, contra todos «aquellos» no europeos [...]*” (Said, 2008: 27).

Lo mismo podemos decir del estilo. Si entendemos este como una manera particular de escribir<sup>24</sup>, esta particularidad se encuentra subordinada a los valores que impone la tradición. Haciendo una analogía con la lingüística, se puede afirmar que el estilo es el habla, en tanto que la lengua es la tradición. Los estilos pueden cambiar porque son individuales, pero solo pueden considerarse expresión de una tradición si están en armonía con los valores estéticos del canon. Digamos, pues, que en la relación tradición, identidad y estilo, este ocupa el peldaño más bajo. Puede haber muchos estilos, pero dependiendo de que sean una expresión de sus valores, solo unos cuantos pueden vincularse con la tradición.

A partir de estas definiciones, nuestra hipótesis es que en América Latina no hay tradición porque no tenemos un ecosistema literario que la exprese y la formule<sup>25</sup>. Sin embargo, eso no significa que no existan teorías literarias, y mucho menos que nos falten teóricos. Aunque son pocos, los hay. Pero la tradición es una actividad, y retomando la metáfora que empleamos para definirla, cabe decir que en Latinoamérica tenemos algunos salones, aunque nos faltan conversaciones. En el continente hablamos mayoritariamente el mismo idioma, mas no el mismo lenguaje. Y si en alguna ocasión, por esas cosas del azar, se genera una conversación, por lo general son monólogos, o los interlocutores de los participantes son gentes de otros salones. Es verdad que algunas culturas latinoamericanas han logrado generar ciertas tradiciones (Argentina, México y Brasil), pero son frágiles en el tiempo y no tienen capacidad de imponerse a sus tradiciones vecinas. Y es comprensible, porque América Latina no es una entidad po-

---

<sup>24</sup> Una definición más precisa del estilo es la que desarrolla Michael Riffaterre (*Ensayos de estilística estructural*, 1976): “[...] el estilo es el realce que impone determinados momentos de la secuencia verbal a la atención del lector, de modo que este no puede omitirlos sin mutilar el texto y no puede descifrarlos sin hallar que son significativos y característicos [...] el lenguaje expresa y el estilo realza” (Riffaterre, 1976: 39).

<sup>25</sup> El crítico brasileño Antonio Cândido señala que uno de los problemas de Latinoamérica es la ausencia de infraestructura cultural: “El crítico literario brasileño Antonio Cândido, al describir lo que él denomina la «debilidad cultural» de Latinoamérica, la relaciona casi palabra por palabra con la falta de todos los recursos específicos que acabamos de mencionar: en primer lugar, el porcentaje elevado de analfabetismo, que implica, escribe Cândido, la «inexistencia, la dispersión y la precariedad de los públicos disponibles para la literatura, debido al pequeño número de lectores reales», así como la «falta de medios de comunicación y difusión (editoriales, bibliotecas, revistas, periódicos); la imposibilidad de especialización de los escritores en sus obras literarias, por lo general ejecutadas como tareas marginales o incluso como un quehacer de aficionados” (En Casanova, 2001: 30).

lítica monolítica, y la tradición necesita de ello para vivir. Tampoco es menos cierto que el papel de Buenos Aires, Ciudad de México, Barcelona y París en relación con el boom fue determinante en su éxito editorial. Pero al ser campos literarios distintos, estas ciudades no fundaron tradiciones, únicamente otorgaron reconocimiento, que es lo que percibió la generación Bolaño.

Ahora bien, tal y como hemos dicho anteriormente, al ser algo individual y al estar el estilo en el nivel inferior en relación con la identidad y la tradición, es posible identificarlo. El problema es relacionarlo con los otros dos elementos. A pesar de que Luis Alberto Sánchez, Ángel Rama y González Echevarría emplearon enfoques teóricos distintos, coincidieron en que el estilo de la narrativa latinoamericana es lo que podríamos denominar *documental*<sup>26</sup>, que se entiende como una escritura-instrumento que pretende reflejar, más o menos rigurosamente, la realidad social. Tal objetivo

---

<sup>26</sup> Según Sánchez, los pocos lectores latinoamericanos entienden y leen la novela como si fuera un texto documental: “*La novela se limita a recoger, sin esforzarse en inventar casi nada; apenas, si acaso, en hacer relato verosímil de la inverosímil realidad [...] Nuestra novela, por eso, abunda en hecho, y ahí donde las otras utilizan digresiones, la nuestra trata de evitarlas para seguir el azeante ritmo de los sucesos. Se impone recordar lo anterior para entender y atender lo que la novela americana trae consigo. Ella conserva aún cierto aspecto documental. No porque trate de ser así; porque se lo impone la inmensidad de su problemática, la carestía de intérpretes [...]*” (Sánchez, 1968: 572, 573). Por su parte, en *La ciudad letrada* (2009) Ángel Rama reflexiona sobre el origen de la escritura en América Latina. El autor estructura y clasifica la historia de la narrativa en el continente en seis etapas: ordenada, letrada, escrituraria, modernizada, politizada y revolucionada. La correspondiente al siglo XIX sería la poética modernizada, y es la que de alguna manera origina la concepción que hoy en día tenemos de la literatura (la ciudad modernizada engendra la ciudad letrada, título del libro de Rama). Las características de la cultura latinoamericana del siglo XIX, según Rama, serían las siguientes: “(1) *La aplicación de un instrumental que aspira a ser realista, probo y científico, cuya existencia denota la distancia que existe entre el investigador y el objeto observado, entre dos diferentes mundos a los cuales pertenecen, respectivamente, y que aun siguen siendo los de la civilización y la barbarie, aunque ya no sea ésta la palabra que se usa para describir a los rurales;* (2) *la complementaria comprobación de que el estudio se refiere a una especie que ya está en vías de extinción, a la manera de las investigaciones antropológicas sobre remanentes de pueblos primitivos. La investigación civilizada se aplica a un universo cultural que está desintegrándose y que se perderá definitivamente pues carece de posibilidades evolutivas propias*” (Rama, 2009: 139). La escritura que se produce en nuestras culturas, nos dice Rama, tiene la característica de ser un instrumento que aspira a ser una herramienta científica de la realidad, creando una distancia entre el sujeto que desarrolla la escritura (el escritor) y el objeto de su creación (lo reflejado en su escritura) Por otra parte, la realidad que se reproduce tiende a ser —empleando un término de Lukács— *cosificada*, es decir, inerte, ausente de vida. Roberto González Echevarría llega a conclusiones parecidas. En *Mito y archivo. Una teoría narrativa latinoamericana* (1990), González plantea que el discurso es el origen de la narrativa latinoamericana, y estructura y clasifica los distintos discursos de la región. Así pues, para el teórico, la esencia de la narrativa latinoamericana son los discursos jurídicos, antropológicos y aquellos que provienen de la narrativa de viajes. González también nos proporciona una definición de novela: “*Mi hipótesis es que, al no tener forma propia, la novela generalmente asume la de un documento dado, al que se le ha otorgado la capacidad de vehicular la “verdad” —es decir, el poder— en momentos determinados de la historia. La novela, o lo que se ha llamado novela en diversas épocas, imita tales documentos para así poner de manifiesto el convencionalismo de éstos, su sujeción a estrategias de engendramiento textual similares a las que gobiernan el texto literario, que a su vez reflejan las reglas del lenguaje mismo*” (González, 2011: 38).

no es trivial, porque, como indica González Echevarría, entender de esa manera la literatura provoca que busquemos en ella la verdad<sup>27</sup>. Y aquí es donde reside la gran contrariedad, puesto que la principal fuente de la narrativa latinoamericana es la cultura europea (también en los últimos tiempos la estadounidense), y en ella la relación entre literatura y verdad no es documental (sobre todo en la novela), sino *ficcional*. Pero para comprender la magnitud de estas dificultades es necesario que abordemos brevemente las teorías de Mijaíl Bajtín, György Lukács y Boris Tomachevski.

## 1.2. ¿Qué define al género novelístico?

En *Problemas de la poética de Dostoievski* (1979) Mijaíl Bajtín plantea que el carnaval es el origen de la novela<sup>28</sup>. Las fiestas del carnaval (costumbre que data del medioevo) son muy populares en toda Europa. Son festividades que celebran la finalización del invierno y la llegada de la primavera. Antiguamente, en estas celebraciones los miembros de la comunidad se mezclaban entre sí, sin importar las diferencias de clases<sup>29</sup>, produciendo así un espacio físico y simbólico que permitía a las personas imaginarse otras vidas. Pero esta simulación no podía desligarse por completo de la realidad

---

<sup>27</sup> “Pero las novelas [latinoamericanas] nunca se contentan con la ficción; tienen que pretender que aspiran a la verdad” (González, 2011: 51).

<sup>28</sup> “El problema del carnaval (en el sentido del conjunto de diferentes festejos, ritos y formas de tipo carnavalesco), de su esencia, de sus profundas raíces en la sociedad y en el pensamiento primitivo del hombre, de su desarrollo en una sociedad de clases, de su excepcional fuerza vital y de su encanto imperecedero, es uno de los problemas más complejos e interesantes de la historia de la cultura, pero no lo podemos abarcar aquí de una manera consistente [...] Llamaremos carnavalesco a esta transposición del carnaval al lenguaje de la literatura [...] A partir de la segunda mitad del siglo XVIII el carnaval deja de ser casi por completo la fuente inmediata de la carnavalesco, cediendo su lugar a la influencia de la literatura ya carnavalesca anteriormente; de este modo la carnavalesco llega a ser una tradición puramente literaria. Así, ya en Sorel y Scarron se observa, junto con la influencia directa del carnaval, el influjo de la literatura carnavalesca del Renacimiento (principalmente de Rabelais y Cervantes)” (Bajtín, 2012: 241, 256).

<sup>29</sup> Para algunas sociedades latinoamericanas, las menos europeizadas, el concepto del carnaval puede resultar extraño. Europa siempre ha sido una sociedad clasista, y, en consecuencia, la movilidad social es limitada. La rigidez de clases se manifiesta tanto en aspectos de la vida cotidiana (las formas de comportamiento social) hasta en cosas más evidentes (la propiedad). Por tanto, la mezcla de clases sociales es poco frecuente. El carnaval vendría a ser un espacio donde esa distancia social se reduce, incluso se elimina, de ahí que Bajtín afirme: “Esta es una vida desviada de su curso normal; es, en cierta medida, la «vida al revés», el «mundo al revés» (*monde à l’envers*). Las leyes, prohibiciones y limitaciones que determinan el curso y el orden de la vida normal, o sea, de la vida no carnavalesca, se cancelan durante el carnaval: antes que nada, se suprimen las jerarquías y las formas de miedo, etiqueta, etc., relacionadas con ella, es decir, se elimina todo lo determinado por la desigualdad jerárquica social y por cualquier otra desigualdad (incluyendo las edades) de los hombres. Se aniquila toda distancia entre las personas, y empieza a funcionar una específica categoría carnavalesca: el contacto libre y familiar entre la gente” (Bajtín, 2012: 242).



habitual, era un juego muy serio donde convivían la verdad y la mentira, dando lugar a un espacio ambiguo que era al mismo tiempo lúdico y solemne, falso y auténtico<sup>30</sup>. La literatura, y en particular la novela, adoptó ese modo de ser<sup>31</sup>. Esta concepción explica por qué en el siglo XIX (época del apogeo de la novela europea) la ficción se convirtió en sinónimo de la novela. Según Raymond Williams (*Palabras clase. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*, 1975), la palabra ficción proviene del latín *fictionem*, que a su vez se deriva de  *fingere* (modelar o formar), y cuya raíz es *fingir*. En el siglo XIX, nos dice Williams, ficción se vuelve sinónimo de novela<sup>32</sup>.

Así pues, podemos afirmar que la novela europea es un género que se caracteriza por su ambigüedad. Y esta no consiste en una mezcla de cauces narrativos, más bien es una propiedad que establece el modo de relación entre literatura y verdad. La novela europea es un lenguaje de paradojas, de claroscuros, que oculta y manifiesta, que finge lo real, donde ese fingimiento significa imprecisión. Y aquí encontramos el primer problema que enfrenta el novelista latinoamericano, porque su lector no permite que la novela sea indeterminada, carnavalesca, sino que busca que sea un instrumento casi científico, una pieza documental, que ilumine o clarifique la realidad. Es decir, la novela latinoamericana no puede ser ficción.

Otro elemento importante de la novela europea es el drama. Cuando en Europa hablan de drama se refieren a teatro. Para György Lukács (*La novela histórica*, 1964) la novela europea adquirió su mayor esplendor en el siglo XIX, debido a que los escritores incorporan formas teatrales (dramatúrgicas) en sus relatos. Entre las principales herramientas se encuentran el uso del diálogo y la introducción del conflicto narrativo (dramático). La inclusión del diálogo modificó por completo el género novelístico, pues

---

<sup>30</sup> “En el carnaval se establece, en una forma sensorialmente concreta y vivida entre realidad y juego, un nuevo modo de relaciones entre toda la gente, el cual se opone a las relaciones jerárquicas y predominantes de la vida cotidiana. El comportamiento, el gesto y la palabra del ser humano se liberan del poder de toda situación jerárquica (estamento, rango, edad, fortuna) que los suele determinar totalmente en la vida normal, volviéndose excéntricos e importunos desde el punto de vista habitual” (Bajtín, 2012: 242-243).

<sup>31</sup> “A partir de la segunda mitad del siglo XVII el carnaval deja de ser casi por completo la fuente inmediata de la carnavalización, cediendo su lugar a la influencia de la literatura ya carnavalizada anteriormente; de este modo la carnavalización llega a ser una tradición puramente literaria” (Bajtín, 2012: 256).

<sup>32</sup> “El desarrollo fundamental del sentido literario se produjo a fines del S18: «ficción dramática» (1780); «obras de ficción» (1840). En el S19 el término se convirtió en casi sinónimo de novela” (Williams, 2008: 146).

permitió la construcción de personajes. Recordemos que el carnaval era – para Bajtín– un espacio donde las personas podían ser lo que en la vida cotidiana se les negaba. En esencia eso es un personaje, una máscara que ocultándose manifiesta su auténtico ser. En esa paradoja radica la complejidad de esta figura.

Solo si entendemos al personaje en su dimensión ficcional, sabremos que este no se remite a una persona real, sino a un disfraz que se superpone a la persona real. Si aceptamos esta premisa podremos admitir con naturalidad que una novela introduzca personajes que hablen un idioma diferente al propio contexto de referencia. Por ejemplo, parte de las obras de Shakespeare se sitúan en lugares distintos a Inglaterra, y a nadie sorprende que *Hamlet*, un príncipe danés, hable inglés. Lo mismo sucede con el escritor francés Stendhal. A nadie le escandaliza que *La Chartreuse de Parme* se sitúe en los estados transalpinos ni que los personajes sean nobles italianos empleando el francés como lengua nativa. Al fin y al cabo, el carácter italiano en Stendhal o el temperamento nórdico en Shakespeare no son más que una idea, una ficción, un fingimiento.

En la literatura latinoamericana la situación es diferente. El lector de nuestra cultura no entiende el personaje como máscara, y eso explica los dolores de cabeza de nuestros escritores, porque están obligados a que sus personajes reproduzcan fielmente, documentalmente, el habla del contexto al que se refiere el relato. Esta imposición no es exclusiva de los lectores comunes, también lo encontramos en los críticos. Por ejemplo, uno de los argumentos que Roberto González Echevarría utilizó para desvalorizar *La consagración de la primavera* (1978) de Alejo Carpentier fue que los personajes no hablan como cubanos<sup>33</sup>. También Luis Alberto Sánchez criticó *Rayuela* (1963) de Cortázar porque sus personajes hablan en un idioma sospechoso de no ser argentino<sup>34</sup>. Irónicamente, el principal elogio de *En busca de Klingsor* de Jorge Volpi fue estar escrita en “español simulado”.

---

<sup>33</sup> “Proliferan voces que no son del uso común de cubanos, como «bragas», por ejemplo, y diminutivos en «illo». ¿Qué cubano diría jamás «mancuernas» al hablar de yugos y gemelos? [...] En boca de personajes contemporáneos y cubanos, la falsedad de los diálogos de Carpentier es irritante” (González, 2004: 352).

<sup>34</sup> “La primera parte, y el reproche principal para el novelista [Cortázar] sería que adolece de un aire estrictamente intelectual. Los protagonistas dialogan en forma digna de Wilde, Shaw y Sartre mezclados; su idioma es predominantemente el castellano,

Si la introducción del diálogo y los personajes modificó la novela europea, la negativa a concebir al personaje como máscara también condicionó la novela latinoamericana. En esta el desarrollo y análisis de personajes se vuelve sumamente difícil. Los personajes que deberían remitirnos a voces plurales y que, en última instancia, como creía Bajtín, podrían llevarnos a un análisis total de la sociedad<sup>35</sup>, no pueden existir en nuestra novela. En otras palabras, no puede haber novela polifónica latinoamericana, puesto que en esas narrativas los personajes nos conducen al autor del relato. Al incorporar el elemento carnavalesco, la novela europea posibilitó que el escritor imaginara otros yoés, que son una mezcla de él mismo y el ser de los otros, y que gracias a la libertad que les proporcionó ese espacio carnavalesco logran ser auténticos<sup>36</sup>. La novela deviene en símbolo de un pacto entre el escritor y el lector, donde el modo de ser verdadero se produce mediante la ocultación y la ambigüedad. La sinceridad del escritor solo es posible a través de la máscara, la ficción, ya que esta proporciona anonimato y, por ende, protección. Pero si quitamos el elemento ficcional al personaje, el escritor no puede ser franco, salvo si desarrolla el relato documental o si produce un relato autobiográfico. Sin ficción el escritor se encuentra desnudo, y en esa condición solo puede dar cuenta verdadera de su propia desnudez (que es el caso de los relatos autobiográficos), o bien intentar presentar aquello que lo rodea, pero convirtiendo su escritura en un instrumento donde el autor se inhibe y lo representado se encuentra cosificado (como el caso del texto documental). No obstante, en ninguno de los dos relatos hay imbricación del yo y el objeto representado, característica esencial de la novela europea<sup>37</sup>.

---

*pero tan tarareado de locuciones, parlamentos y voces francesas, inglesas, algunas italianas y alemanas y mucho lunfardo, que se llegaría a pensar si no se trataría de un texto mal traducido o polígloto” (Sánchez, 1968: 564).*

<sup>35</sup> “En cada novela se representa una contraposición de muchas conciencias no neutralizadas dialécticamente, no fundidas en la unidad de espíritu en proceso de formación, como no se funden los espíritus y las almas en el mundo formalmente polifónico de Dante” (Bajtín, 2012: 92-93).

<sup>36</sup> “Los hombres por un instante aparecen fuera de las condiciones normales de vida, como si estuvieran en la plaza del carnaval o en el infierno, y se manifiesta otro sentido más auténtico de sus relaciones mutuas y de sus personas” (Bajtín, 2012: 279).

<sup>37</sup> La imbricación del yo y el objeto representado es fundamental para comprender la hermenéutica literaria, porque esta es una “batalla” por intentar separar el sujeto del objeto, pero sin llegar a un desmembramiento completo.

La integración de elementos dramáticos a la novela complejizó el personaje y el conflicto narrativo. Siguiendo las ideas de su compatriota Viktor Sklovskij, Boris Tomachevski (*Teoría de la literatura*, 1928), reformuló el antiguo concepto aristotélico de *fábula*. Para Tomachevski la base del relato es la *fábula*, que define como el conjunto de hechos que forman una historia, pero cuya vinculación o ligadura (*sceplenij*) es de tipo causal, es decir, la existencia de un acontecimiento se encuentra condicionado por un hecho precedente<sup>38</sup>. No todos los relatos, señalaba Tomachevski (1982: 183), poseen *fábula*. Por ejemplo, en los diarios de viajes, las novelas autobiográficas, incluso en algunos cuentos, la *fábula* es débil o se encuentra ausente. Pero en la novela, la *fábula* es fundamental. Ahora bien, lo que permite el desarrollo de la causalidad son los cambios de situaciones. Una situación es la descripción de las relaciones entre los personajes, y lo que relaciona a un personaje con otro es —principalmente— el interés. Cuando los intereses de los personajes se contraponen entre sí surge el conflicto y entonces hay un cambio de situación. En consecuencia, el conflicto es la esencia de la *fábula*<sup>39</sup>.

Uno de los aspectos extensamente debatidos en el estudio de los géneros literarios es la diferencia entre cuento y novela. La disparidad más evidente se encuentra en relación con la extensión. Pero esta categoría es problemática, sobre todo si la entendemos cuantitativamente. La desavenencia se vuelve más complicada al introducir un tercer género, que es el relato intermedio entre novela y cuento. Algunas culturas europeas poseen ese tipo de narración (por ejemplo, en Italia y Francia), pero en Latinoamérica estos cauces narrativos son casi inexistentes. La razón podría ser que nuestras culturas tienden a rechazar el pensamiento especulativo. Y es que, para aceptar la longitud como una categoría diferenciadora entre el cuento y la novela, debemos eliminar el enfoque positivista y asumir la especulación.

---

<sup>38</sup> “Detengámonos ahora en las obras del primer tipo (con *fábula*), puesto que en ellas pertenece la mayor parte de las obras literarias, mientras las obras sin *fábula* se sitúan en el límite entre la producción literaria y la trivial (en sentido amplio)” (Tomachevski, 1982: 183).

<sup>39</sup> “[...] la base de la mayor parte de las formas con *fábula* [es decir, la novela] es un conflicto. El desarrollo de la *fábula* puede definirse en general, como el paso de una situación a la otra; cada situación se caracteriza, a su vez, por un contraste de intereses, por la colisión o por el conflicto entre los personajes” (Tomachevski, 1982: 183-184).

Tomachevski plantea que, si bien es cierto que la frontera entre ambos géneros es difícil de trazar, no podemos ignorar la longitud como característica diferenciadora. Para el formalista ruso, la principal particularidad del cuento es que tiene “*una fábula sencilla, con una sola veta narrativa [...] una breve cadena de situaciones sencillas, o, mejor, con sola una sucesión central de situaciones*” (Tomachevski, 1982: 252-252). Como muchos formalistas que evitan el pensamiento especulativo, cayendo así en el positivismo, Tomachevski se mantiene únicamente en el plano estructural. De ahí que afirme que la complejidad del conflicto no es un factor diferenciador entre el cuento y la novela<sup>40</sup>. Sin embargo, nosotros no compartimos del todo este criterio.

En efecto, en el cuento es más importante cómo se enuncian las cosas que aquello que se cuenta, por ello la narración es determinante, y ahí juega un papel primordial lo que Tomachevski identifica como *skaz*<sup>41</sup>, que podría traducirse –someramente– como tono personal del narrador<sup>42</sup>. La primacía del tono en este género provoca que el cuento tienda a lo oral, mientras que la novela –modificada por elementos teatrales– se inclina por un relato más visual.

El tono funciona en el lector como música embriagadora a tal punto que es posible la existencia de cuentos sin conflicto, relatos donde no se cuente nada, y aún así mantener la atención del lector gracias al ritmo que imprime el tono. Por tanto, a diferencia de la novela, el valor del cuento reside en la creación de tonos singulares que, en ocasiones, como sucede en la literatura latinoamericana, llevará a los escritores a concebir el estilo como valor estético superior. Por eso para este tipo de escritores es más importante encontrar un estilo propio de contar los hechos que argumentarlos.

---

<sup>40</sup> “[...] *la sencillez de la construcción de la fábula no tiene nada que ver con la complejidad y lo intrincado de las distintas situaciones [...]*” (Tomachevski, 1982: 252-253).

<sup>41</sup> “*A diferencia del drama, el cuento no se desarrolla exclusivamente en diálogo, sino sobre en la narración [...]. Como el cuento se presenta no en forma de diálogo, sino de narración, el aspecto del *skaz* desempeña en él una función más importante*” (Tomachevski, 1982: 252).

<sup>42</sup> Victor Erlich, historiador del formalismo ruso, manifiesta lo problemático que resulta traducir el término *skaz*, pero que guarda mucha relación con el estilo del escritor: “*«Skaz», que muy pronto se convertiría en uno de los términos clave de la estilística formalista rusa [...] no tiene equivalencia adecuado en la nomenclatura inglesa de la prosa de ficción. Podríamos definir este término, de alguna manera, como una forma narrativa que examina el «tono» personal del narrador*” (Erlich, 1974: 106).

En el cuento, como señala Tomachevski, solo hay una veta narrativa que no puede prolongarse infinitamente. Es más, la extensión es un problema, ya que a mayor longitud el tono corre el riesgo de caer en monotonía y hastío. La novela, por el contrario, puede convivir perfectamente con ambos elementos, son incluso valores asociados a su naturaleza. Tradicionalmente una de las razones por las que se vincula la novela a la burguesía es porque esta clase social contaba con el tiempo necesario para leer textos pesados y lentos. En cambio, el *skaz* propiamente no puede vivir en la novela, y si existe es irrelevante para su estructura en su conjunto. Mientras que en el cuento es indispensable, pues cuando el tono decae, la fuerza del *skaz* le auxilia, por ello, la brevedad es el formato predilecto de los cuentistas; y al enfrentarse a la novela con las herramientas propias del cuento, no les queda más remedio que presentar relatos fragmentados, donde la concatenación de los segmentos narrativos no se encuentra dada por la causalidad, sino por la fuerza de la voz narrativa. De ahí que no estemos de acuerdo cuando Tomachevski indica que la sencillez de la fábula en el cuento no significa ausencia de complejidad. Al contrario, consideramos que la complejidad del conflicto caracteriza a la novela, si no, ¿por qué pueden existir cuentos sin conflictos?

La negativa de Tomachevski a reconocer que la profundidad del conflicto identifica a la novela se debe, probablemente, a que pueda pensarse que el cuento es incapaz de reproducir situaciones difíciles de la vida. Y tiene parte de razón. Aunque el cuento no posea un conflicto complejo, no significa que no pueda testimoniar la realidad en sus formas más intrincadas. Tampoco quiere decir que el cuento sea un género menor en relación con la novela, no obstante, es válido que una cultura desarrolle predilección por determinado género. Por ejemplo, los griegos valorizaban más el drama y la tragedia en menoscabo de la comedia, de la misma manera que la cultura latinoamericana parece preferir el formato breve antes que el relato largo. Así pues, nosotros somos partidarios de considerar que el conflicto narrativo identifica a la novela. Y su complejidad consiste en introducir en la narración elementos originarios del teatro (el drama) —que tienen una naturaleza no-narrativa—, como son los personajes y los escenarios principalmente.