

# ¿Canto de cisne de la novela? La situación de la novela en la segunda mitad del siglo XX

The novel's swangson? Situation of the  
novel along the XXth century second half

Wálter I. Vargas\*

## Resumen

En el artículo se evalúa la situación de la novela en la segunda mitad del siglo XX a partir de distintas afirmaciones críticas en sentido de que la novela como género estaría agotada. Primero revisa ese supuesto desde el punto de vista marxista y de la sociología. Luego describe los enunciados sobre el tema desde la perspectiva de los propios novelistas, para continuar con tres propuestas críticas y prácticas que propusieron la renovación de la novela: la novela latinoamericana, la *Geografía de la novela* (1993), de Carlos Fuentes, y el libro *El arte de la novela*, de Milan Kundera. Finalmente, concluye con un comentario propio del autor como lector.

**Palabras clave:** Novela como género, crisis de la novela, teoría de la novela, sociología de la novela.

## Abstract

This article intends an assessment of the situation of the novel throughout the XXth century second half, considering different critical statements sustaining the end of the novel as a gender. As for this purpose, the author

\* Univesidad Católica Boliviana "San Pablo". Contacto: wvargase@ucb.edu.bo

reviews this assumption over Marxist and sociology perspectives, then he describes the statements of the novelists themselves to continue with the presentation of three proposals that critically and practically positioned for the renovation of the genre: the latinamerican novel, the *Geography of the novel* (1993) by Carlos Fuentes and Milan Kundera's *The Art of the Novel* (1986). Finally, the author sums up with his own views on the problem as a novel reader.

**Key words:** Novel as a gender, novel's crisis, theory of the novel, sociology of the novel.

## 1. El novelista como teórico

El interés por otorgar al estudio del objeto literario un estatuto científico pudo haber provenido de un sentimiento de inferioridad del humanista respecto al científico natural o al social. Pero solo de manera secundaria vino desde la lingüística, pues fue más bien un folclorólogo que decidió estudiar lingüística para comprender mejor los cuentos populares rusos (Vladimir Propp), quien abanderó el propósito como todo un pionero. Los cuentos tradicionales responden a historias y personajes fijos y más o menos estructurados, esto es, están desprovistos del elemento de creatividad individual que justamente es el punto de partida del novelista o cuentista modernos. Por ello pueden ser objeto de un intento de reducción abstracta.

Abstraer de las historias contadas elementos comunes, ordenar estructuras de tramas, nombrar funciones, incluso comprender su necesidad social, son tareas amenas y útiles que la sociedad encarga a los científicos sociales y a los etnógrafos, y por tanto, nobles y prestigiosas. Distan y mucho del lector que se arrellana en su cama y comienza a leer una novela con la esperanza de que le distraiga del transcurso de una hora muerta. Por eso resulta un hecho cultural en cierta manera misterioso que ese afán de formalización se haya extendido a lo que podríamos llamar, no sin cierta jactancia, alta literatura. Pero así ocurrió al instalarse el fenómeno en París, con nombres tan seductores como gramática del relato, poética de las narraciones o narratología, y con investigadores tan



ilustres como Algirdas Greimas, R. Barthes, G. Genette, C. Bremond. Ciertamente, ya en la propia Rusia estudiosos como Victor Sklovsky o Tomachevsky habían desarrollado este afán de describir los textos, no a leerlos, y el mismo había encarnado en trabajos tan conocidos como “Cómo está hecho *El capote* de Gógol”, un anuncio que podría confundirse con un problema de corte y confección, si el relato de Gógol no fuera célebre.

Pero es en su concentración gala que este sinuoso recorrido terminó postulando la existencia de un novelista científico, inmerso en un laboratorio narrativo. No solo el lector podía devenir científico, sino también el escritor, y este curioso destino le correspondió a Alain Robbe Grillet. Su principal admirador, Roland Barthes, sostuvo en los años cincuenta que las novelas de este autor tenían el mérito de mostrar a los objetos “como una especie de tema cero del argumento”, de dar a aquéllos “un privilegio narrativo hasta ahora solo concedido a las relaciones humanas” (Barthes 77). Es decir, el objetivo de la orgía descriptiva que son las novelas de Robbe Grillet era encontrar la cuadratura del círculo: una novela sin acción, o con una acción que de tan inane ni siquiera permitía el consuelo de sentir la vida como una tragedia (“que el objeto esté solo, sin que sin embargo se plantee el problema de la soledad humana”) (Barthes 124), aunque en los hechos solo terminara demostrando una “resistencia imposible a la anécdota” (Barthes 80)

La novela tradicional, decía Barthes en los varios ensayos que dedicó entusiasta a su compatriota esos años<sup>1</sup>, no había sido más que eso: una convención histórica que podía y debía ser superada por textos para cuya lectura el lector debía someterse “a una especie de educación firme” (Barthes 124), para posibilitar un “descondicionamiento del lector con respecto al arte esencialista de la novela burguesa.” (Barthes 85)

No es preciso decir que se sometió al lector a una suerte de reeducación, pues nadie está obligado a leer un libro; lo que ocurría más bien es que quien leía una novela de Robbe Grillet tenía a menudo la sensación de que se estaba infligiendo inesperadamente un tedio innecesario, mayor aun que el que provoca el día a día.

Como todo revolucionario, Barthes no solo divisa el futuro, sino que lo nombra y lo destaca: “Creo que se puede anticipar que su obra general (la de Robbe Grillet) tendrá un valor de demostración, y que, como todo acto literario auténtico, será, mucho más aún que literatura, institución misma de la literatura” (Barthes 78)

1 En el libro *Ensayos críticos*, que recoge muchos artículos dedicados a varios autores y temas, están incluidos cuatro sobre la obra de Robbe Grillet, de manera que las citas han sido extraídas de todos estos trabajos.

Cuando, mucho después, en 2008, Robbe Grillet murió, el escritor Stephen Marche hizo un balance creo más certero de su paso por la historia de la literatura: “He was probably the most famous novelist in history who never wrote a famous novel”<sup>2</sup>. Marche dice además que en realidad la obra más importante de Robbe Grillet fue el guión que escribió para el film “El año pasado en Marienbad”, basado en *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares. El hecho de que haya finalmente triunfado como guionista apoya creo mi razonamiento contra su novelística.

Sin embargo, no se puede menoscabar el interés de lo que Robbe Grillet, Natalie Sarraute, Michel Butor y otros escritores que fueron agrupados bajo el nombre de capilla de Nouveau Roman mostraron en sus libros; era nada más una manera, de otras muchas, de hacer evidente una verdad básica que venía ventilando el existencialismo vitalista desde Kierkegaard, y que, más allá de burdas reducciones a las angustias de “una clase social agonizante”, resumió Tolstoi al señalar que la experiencia más auténtica que tiene el ser humano es la de la absoluta falta de sentido de la existencia humana (por lo tanto, la novela debía mostrar esto). Sólo que en lugar de hacer algo que ayudara a escapar al problema distrayendo con historias, como era la tarea desde siempre de las novelas, lo intensificaba al provocar aun mayor tedio. Es algo, empero, que escapa al motivo de este trabajo; lo importante es llamar la atención sobre el hecho de que este curioso fenómeno literario hizo resonar el clarín de que la novela había finalmente muerto, o por lo menos había entrado en una crisis terminal. Lo probaba no solo lo que hacía la corriente del nouveau roman, sino escritores de otras tendencias e intereses.

Así, un crítico norteamericano popular en esos años entendía el problema de la siguiente manera: “Hay diversas formas de proclamar la muerte de la novela: burlándose de ella mientras aparentemente se la imita, como hace Nabokov o John Barth, cosificándola, convirtiéndola en una colección de objetos, como hace Robbe Grillet, o haciéndola estallar, como William Burroughs, hasta que solo quedan fragmentos retorcidos de experiencia y el miasma de la muerte” (Fiedler 187). La forma de constatar que la novela había muerto, entonces, era escribir otras tantas, aunque sean cosas tan estrambóticas como *El almuerzo desnudo*. Con todo, el tema no dejó de ser objeto de escrutinio y discusión desde entonces y durante el más de medio siglo que transcurrió después. En lo que sigue trataré de aclarar y aclararme un tema tan especioso como éste.

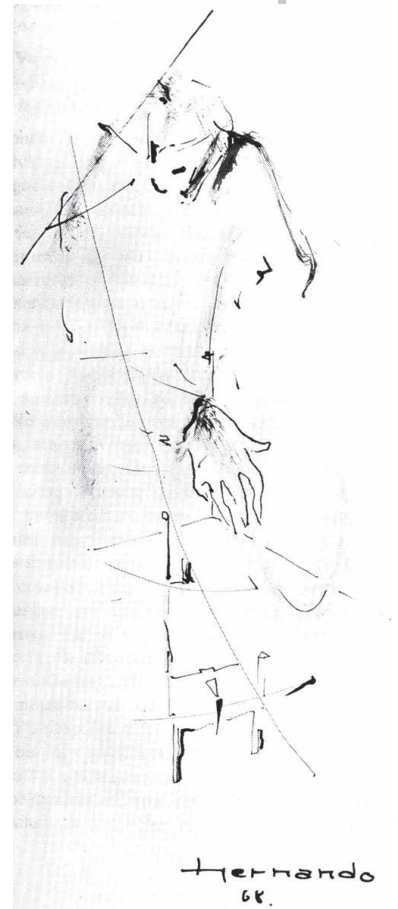
2 Salon, 6 de marzo de 2008. The man who ruined the novel. [http://www.salon.com/2008/03/06/robbe\\_grillet/](http://www.salon.com/2008/03/06/robbe_grillet/) Pido además aprovechar el hecho de que el guión se hubiera basado en una obra latinoamericana para reforzar mi argumento del punto cinco.

Como, siguiendo en lo posible el estilo exigido por los textos académicos actuales, al plantear inicialmente esas ideas en torno a la presunta “muerte” de la novela como forma o género literario, ya estoy desarrollando la primera parte de mi trabajo, he considerado que una introducción era innecesaria. En el segundo aparte muestro cómo el marxismo vivió esta sensación de agotamiento narrativo bajo la forma tendenciosa propia a su ideología, agregando que esta forma de ver alentaba también, e insospechadamente, detrás del cientificismo de origen francés antes descrito. En el tercero se ve cómo la sociología participa de este entierro de la novela como forma artística tradicional, al disolverla en las expresiones culturales en general de la actualidad. En el siguiente acápite sostengo que una mejor manera de ver el tema quizá sea hacerlo a la luz de la experiencia estética de los propios lectores. Las partes quinta, sexta y séptima describen tres alegatos críticos y prácticos que propusieron la renovación de la novela después de la crisis mencionada. Finalmente, y sin ningún afán proselitista, me reservo un excursu final para comentar mi propia opción personal como lector.

## 2. El punto de vista marxista

También hubo otro intento de explicar el hecho, de carácter más político o histórico. Debido en parte a la Segunda Guerra Mundial, en parte a la guerra fría y la lucha atómica que le sucedieron, surgió en los años 50 del siglo pasado en Europa y Estados Unidos la idea de que todo un mundo estaba en trance de morir, o el mundo como tal, y con él la novela. Si el planeta podía estallar en pedazos e incluso la humanidad desaparecer, en correspondencia no cabía esperar de la literatura o el arte en general mayores aspavientos si lo hacía un poco antes.

El anteriormente citado Leslie Fiedler no era lo que se conocía como un marxista hecho y derecho (apenas un “progre”, como le correspondió siempre a la izquierda norteamericana), pero George Lukacs (“el Marx de la literatura”, como alguien lo llamó, no sé si para vejarlo o elogiarlo, todo en esa época dependía del color del cristal con el que se miraba), sí lo era. Para el filósofo húngaro, la crisis de la novela no era más que una muestra de la decadencia burguesa, prueba de su necesaria y pronta desaparición arrolla-



da por la historia, y sería sustituida por la novela socialista que se hacía en esos años en la esfera de la Unión Soviética.

El falso objetivismo (...) de los escritores modernos conduce a la esquematización y la monotonía de la composición épica (...) Obtenemos así una serie de cuadros de estados, de naturalezas muertas, que solo se relacionan unos con otros por la materia y el objeto, que se sitúan por su lógica interna unos al lado de otros, pero que ni siquiera se siguen unos a otros. La llamada acción no es más que un hilo tenue en que se alinean los cuadros de estados, crea una sucesión temporal de estados puramente superficial inoperante en la vida y poéticamente accidental (Lukacs, ¿Narrar o describir? 204).

Parece que Lukacs estuviera aquí hablando de las novelas de Robbe Grillet o Michel Butor, pero, como se sabe, no llegó a leer a estos escritores franceses; en realidad se refería a lo que denominaba el naturalismo burgués, que en una línea de continuidad, razonaba, se había desarrollado desde Flaubert y Zola hasta Joyce, Musil, Beckett, Kafka y un largo etcétera que los juntaba y revolvió para denunciar que bajo el capitalismo ya solo se podía hablar de la chatura cotidiana de la vida burguesa.

Como es harto conocido, Lukacs hace estas generalizaciones abusivas no solo en el libro antes citado, sino en varios otros de ese periodo del filósofo, pues su interés es menos ocuparse del aspecto estético de los libros que estudia cuanto de desacreditar a lo que llamaba capitalismo en su fase imperial. Por ejemplo, en *Significación actual del realismo crítico* (Lukacs 18-56), donde postula la mencionada línea de continuidad sorprendente entre el naturalismo de Zola o el realismo social más típico con las diversas vanguardias europeas que revolucionaron la narrativa mundial, forzando conceptualmente hechos artísticos asaz distintos.

Cierto, su argumentación, aunque siempre forzada y antojadiza, es más compleja, pero para lo que aquí interesa: el callejón sin salida en el que había entrado la novela, basta con señalar este aspecto del tema. Pues el predominio casi absoluto de la descripción (frente a la narración propiamente dicha), cuyo paradigma de escritor fue Flaubert<sup>3</sup>, es para Lukacs prueba de la alienación capitalista y, en su cabeza, naturalmente, sólo se podría superar en la sociedad soviética<sup>4</sup>.

3 Los cultores del *nouveau roman* llegaron a llamar a Flaubert "el precursor", por lo cual es una nueva coincidencia, pero lógica, que Lukacs a su vez encierre, bajo el nombre del autor de *Madame Bovary*, toda la alienación capitalista, en "¿Narrar o describir?" (Lukacs 1966)

4 Casi no hace falta decir que el único novelista ruso valioso de la segunda mitad del siglo XX fue un descendiente de la aristocracia que huyó del despotismo leninista y escribió sus principales obras en Europa y Estados Unidos (Nabokov). Y que los escritores del socialismo realista soviético han sido ignorados con total justicia, poniendo en tela de juicio seriamente el prestigio de Lukacs como crítico literario.

Si ambas actitudes, la de Barthes como la de Lukacs, se parecen llamativamente a pesar de su diferente estirpe intelectual, es porque miran el problema como producto de la crisis de una sociedad que detestan, la que el marxismo llamaba sociedad burguesa. Sin embargo, se trata de una convergencia paradójica, que lo dice todo sobre los despropósitos a que puede llevar emborracharse con prejuicios ideológicos. Mientras el primero exalta el objetivismo y descriptivismo extremos como una actitud artísticamente revolucionaria que intenta superar el humanismo burgués, el segundo lo condena como una prueba de la deshumanización producida en el capitalismo. Las veleidades neomarxistas del Barthes de esos años:

... puede decirse que la formalización de la novela, tal como la lleva a cabo Robbe Grillet, solo tiene valor si es radical. Es decir, si el novelista tiene el valor de postular tendencialmente una novela sin contenido, al menos durante toda la duración en la que deseé liberar las hipotecas del sicologismo burgués” (Barthes 84).

Los desbarres estalinistas lukacsianos:

El método descriptivo es inhumano. El que se manifieste, según ya vimos, en la transformación del hombre en naturaleza muerta, esto no es más que el aspecto artístico de esta inhumanidad (del capitalismo) (Lukacs, *¿Narrar o describir?* 200).

### 3. Interviene la sociología de la literatura

Lukacs era todavía un filósofo y hombre de letras, aunque extraviado en virtud de su deformación ideológica; y Barthes, un semiólogo con aficiones maoistas, o algo así, es decir, gente con la que después de todo se puede aún discutir de gustos literarios. Pero es diferente el caso del sociólogo especializado, el sociólogo de la cultura, para el cual el hecho de la literatura se transforma en una entidad abstracta, en algunos conceptos de la mayor precisión posible y tabulables, y que se pueden resumir a grosso modo más o menos así: en relación a los escritores, se trata de un grupo profesional X, como los médicos, los mecánicos o los actores; en relación al público, hay algo así como una nueva sociedad (de masas); en cuanto al libro, es un medio de comunicación bastante devaluado que tiene escasísima participación en la conformación psíquica y en las necesidades educativas de cualquier individuo actual en una sociedad “multichannel”. Y a su alrededor una constelación de otras nociones igualmente encargadas de cuantificar el hecho social de la literatura: tiradas, lectura efectiva en relación con la publicación, uso del tiempo libre en una sociedad ya posliteraria, etc. Si este enfoque, que procede de los años setenta del siglo pasado, resulta un tanto anacrónico, como es comprensible, basta con actualizarlo





con las novedades entretanto aparecidas: internet, e-books, tablets, kindle, impresión doméstica de libros, los lentes google, etc. etc.

Desde este punto de vista, la historia es larga, por supuesto. Hace demasiado tiempo que se viene proclamando que la televisión y el cine, y ahora la red, se ocupan de lo que antaño se ocupaban los libros. En consecuencia, el sociólogo Alfons Silbermann, por ejemplo, equipara sin más un comic, una película barata o una novela bajo el paraguas del entretenimiento y el descanso que tienen bien merecidos los ciudadanos después de su faena laboral<sup>5</sup>. Y claro, desde ese punto de vista, leer una novela tiene que resultar una tonta manera de pasar el fin de semana.

Silbermann no es pesimista con la literatura, pero solo porque no la conoce. Cree que a la larga la producción novelística se va a imbricar, pese a los agoreros de la muerte de la cultura de imprenta, en un nuevo concepto de cultura total. Y si no lo hace, tanto peor para ella. Sin que le preocupe el hecho

de que esto tenga como precio la creciente infantilización de la humanidad, su objetivo es salir al paso de los defensores testarudos de cierto valor literario que se pierde en el maremágnum informativo que hoy más que nunca rodea al ser humano:

(mi investigación) ha de servir solamente para barrer cierta basura intelectual: primero, la creencia de que la literatura es privilegio de una élite; y segundo, la premisa de que la masa es culturalmente subdesarrollada” (Silbermann 35).

Si el señor Silbermann es impermeable a la buena literatura o le impacientan los escritores y sus disquisiciones, digo yo, no debería por ello perder los estribos de esa manera.

Hasta que el mundo sea un áspero desierto, el espejo continuará reflejando imágenes. Lo que nos concierne, por lo tanto, de modo perentorio, es velar porque esas imágenes conserven su vividez y riqueza.

5 A las funciones que según el sociólogo cumplían los libros: reposo, distracción y desarrollo (Silbermann 37) y de las cuales, según su criterio, se están haciendo cargo los nuevos gadgets, se debe agregar además, creo yo, estas otras: silencio en el hogar (los niños dejan de molestar cuando agarran un buen libro); comunicación (hay algo de qué hablar con la esposa); status (tener una buena biblioteca siempre provoca exclamaciones de admiración).



Me gusta citar estas palabras de Henry James, porque al recordar que de todas maneras al final el planeta será una pelota fría y sin vida, señala con una pincelada tácita que toda la alharaca sociológica o científica sobre las metamorfosis culturales es exagerada; que debemos acatar la evolución social sin ponernos nerviosos ni alarmistas.

Una consideración tal ayuda a ver las grandes novedades tecnológicas con menos preocupación y como algo inevitable, ni muy malo ni demasiado bueno. Lo más probable es que próximamente (una palabra cómoda para que un lego como yo pueda profetizar vagamente al respecto) se nos instale un chip debajo de la piel con la información básica necesaria para llevar adelante una vida común y corriente. Para entonces quizá incluso el lenguaje en general, tal como lo usamos ahora, como imaginó Wells en su tiempo, haya dejado de tener la importancia que tiene ahora.

La literatura, por indagar de manera profunda en la condición humana y en la significación de la historia (no solo del hombre, sino también de la Tierra), siempre ha previsto la inevitabilidad y hasta la conveniencia de la muerte. Goethe dijo que todo lo que nace es digno de morir; y Shakespeare, que debemos partir de aquí de la misma manera que hemos llegado aquí, que la madurez al respecto lo es todo. De manera que hay un tufillo de suficiencia en el científico social que supone que los escritores, al mirar hacia atrás, están clamando necesariamente porque la historia se detenga de algún modo. El mundo modelado a la sombra de Gutenberg tuvo su encanto, y si quizá seamos los últimos en percibir lo que eso significaba, ¿por qué no hacerlo, antes de pasar a otro tipo de fascinaciones? Entretanto, los abanderados del progreso como Silbermann han perdido o no tuvieron una genuina experiencia de la literatura, de manera que no parece pertinente llamarlos al debate de este trabajo.

#### 4. La secta

Yo creo que ni lingüistas ni sociólogos, ni siquiera los lectores académicos tipo Barthes<sup>6</sup>, pueden confundirse con el lector de novelas, porque su acercamiento a la literatura es meramente conceptual; por asombrosa que sea su erudición y agudas sus intelecciones de los “textos”, quizá carezcan o descuiden una cultura menos docta y más sutil. A lo que me refiero es a lo que André Malraux llamaba “la secta”, entendiendo por ésta un sector social más o menos entrenado en

6 Una buena muestra, más amplia, de este tipo de lector es lo que ha hecho en nuestro medio L. H. Antezana en su *Teorías de la lectura*, y su misma obra crítica participa de ese gesto profesoral al acercarse a las novelas y cuentos.

el seguimiento de la historia de la novela moderna, lo que se llama los cultores de la gran novela de origen occidental. Malraux defiende así la plausibilidad de su existencia: “Existen algunos millones de enamorados que, sin volverse locos, tienen con la vida una relación específica, ¿no existirán algunos millones de hombres que, sin volverse locos, vivan lo que los demás llaman lo imaginario con la fuerza que otorgan a lo real?” (Malraux 257).

En el caso restringido de este artículo, lo imaginario se refiere no al que ofrecen a su vez películas, poemas u otras formas de ficcionalizar, sino a la lectura de novelas y cuentos, según se vino desarrollando poderosamente durante los siglos XVIII y XIX una tradición novelística mundial. Una tradición que terminó modelando una forma artística que con cierta seguridad se podía llamar novela moderna.

Uno de los miembros de esta secta, Mario Vargas Llosa, tuvo la sensación, al pergeñar una idea parecida, de que estaba diciendo quizá algo inverosímil, y se apresuró a matizarla: “Un puñado de personajes literarios han marcado mi vida de manera más durable que buena parte de los seres de carne y hueso que he conocido. Aunque es verdad que cuando personajes de ficción y seres humanos son presente, contacto directo, la realidad de estos últimos prevalece sobre la de aquéllos, la diferencia desaparece cuando ambos tornan a ser pasado...” (Vargas Llosa, *La orgía perpetua* 15).

Es evidentemente extralimitarse decir que un lector da a los personajes realmente bien contruidos la misma o mayor vividez que a las personas, pero no hay duda que la creciente afición a leer y releer las mejores novelas conduce a una distracción de la vida o a su deformación humorística por la irrupción permanente de los personajes literarios<sup>7</sup>. Este solo hecho, hacer más tolerable la existencia al permitirnos comparar a la gente real con aspectos o características de los personajes en un gesto humorístico, justifica ya la lectura de las buenas novelas.

Muy a menudo, como se verá también por el segundo caso que voy a citar, los más grandes lectores de novelas son también grandes practicantes del arte de narrar. Hablo de Somerset Maugham, quien, como buen inglés, ha sido más sencillo para explicar lo mismo: “Una persona razonable no lee una novela como si fuera una tarea. La lee como una diversión. Está dispuesto a interesarse en los personajes y en ver cómo actúan en ciertas circunstancias y en lo que

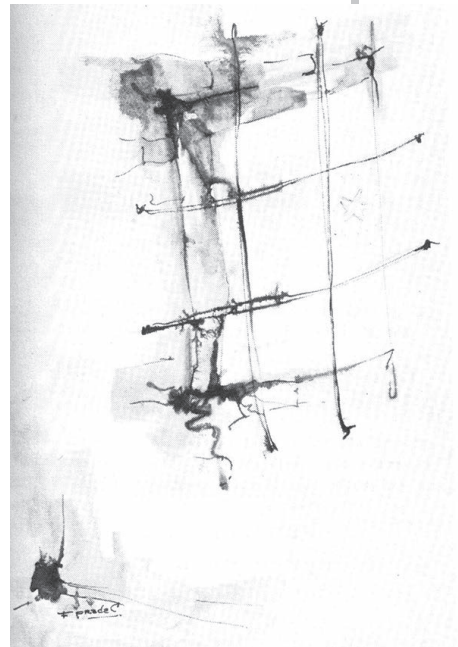
<sup>7</sup> Por ejemplo, creo que *La conjura de los necios* prueba su poder persuasivo por medio de la creación de personajes en el hecho de que varias veces me he encontrado con Ignatius Reillys o señoritas Trixie en la vida cotidiana.

les sucede. Simpatiza con sus problemas y sus alegrías lo alegran; se pone en su lugar y, hasta cierto punto, vive sus vidas” (Maugham 11).

Maugham dice además que leer novelas comprende “el arte de saltarse páginas” cuando su interés decae, que está bien leer quizá una vez de cabo a rabo *Don Quijote*, pero que tiene partes tan aburridas e innecesarias que en una segunda lectura lo mejor es evitarlas, y que estaría de acuerdo en publicar *En busca del tiempo perdido* sin las partes especulativas o teóricas que el francés puso al final de su enorme libro (Maugham 11-13).

Hasta aquí los practicantes peruano e inglés. El primero quizá sea mejor comentarista que escritor; y el segundo, a la inversa, pero ambos toman una actitud que permite mantener un diálogo sensato acerca de las bondades o deméritos de lo que se está hablando. Sus novelas preferidas podrán no ser las nuestras (aunque suele haber un consenso básico que justamente prueba que la apreciación es objetiva), pero sus juicios son de lector, no de analista descriptor<sup>8</sup>.

Para el lector de novelas no hay corrientes ni mojonnes históricos que determinen cambios confluyentes en las prácticas literarias, sino solo grandes novelas que ocurren merced al trabajo estético de los grandes novelistas. De ahí que sean dignos de observar los comportamientos atolondrados de los camarilleros del arte frente a fenómenos artísticos que no entran en sus presunciones doctrinarias. Pasó con la importancia de novelas como *El Gatopardo*, de 1957, o *La conjura de los necios*, escrita en 1963, pero publicada recién en 1980. En el primer caso, los novelistas teóricos italianos la condenaron por pasada de moda: Pasolini señaló que mientras los novelistas de vanguardia “nos esforzamos por hacer avanzar nuestra literatura (la italiana), Lampedusa nos ha hecho retroceder sesenta años”, mientras Elio Vitorini, de manera graciosa, lamentó que no fuera una novela antigua, porque en ese caso la hubiera celebrado<sup>9</sup>. En cuanto a la novela de Kennedy Toole, que haya sido ignorada por la crítica de



Fernando Prada

8 Además, un aspecto importante del concepto que propongo es que tiene como base el reemplazo del simple consumo de la historia (y aquí Maugham peca de simplón, al solo concentrarse en la historia) por la intrincada y polémica serie de aspectos minuciosos que hacen que una novela o cuento resulten buenos o malos, es decir, un problema artísticamente constructivo. Pero aquí solo me voy a ocupar de los personajes.

9 <http://enlenguapropia.wordpress.com/2013/04/09/la-soledad-del-gatopardo/>

los sesenta y setenta no es culpa de ésta (por el mencionado hecho de su publicación posterior), pero sí lo es que Harold Bloom no la cite en el año 2000, y prefiera ocuparse de cosas como *Miss Lonelyhearts*<sup>10</sup> (Bloom 295-300).

## 5. La novedad latinoamericana

Los profesionales de la literatura no perdonaron a Lampedusa que no se apercebiera de que la novela estaba en crisis, y que en consecuencia escribiera con bastante naturalidad “una de las grandes novelas de este siglo, de todos los tiempos y tal vez...la única novela italiana” (Louis Aragon)<sup>11</sup>. Y como tenían por costumbre remitir esa presunta crisis a la del primer mundo, salieron a buscar novedades en el tercero. Entonces se produjo ese episodio histórico-cultural tan conocido y apreciado por los latinoamericanos como es la eclosión de la novelística latinoamericana, el famoso boom. De pronto resultó que la novela hablaba con mucha libertad sobre historia o sobre lugares no conocidos o exóticos y con una actitud libérrima; sobre oscuros pero divertidos sátrapas de países pequeños (las varias novelas sobre dictadores que aparecieron como hongos después de la lluvia en los años sesenta y setenta); es decir, todo un mundo que esperaba a ser retratado, y que además y de pronto se había vuelto mágico o sobrenatural<sup>12</sup>.

Visto desde aquí y ahora, el boom resulta sin embargo nada más un momento, señero pero no fundamental, de un largo proceso de maduración y práctica de la novela latinoamericana que solo fue oscurecida por las necesidades de Mercurio. De manera que cuando éste volvió la espalda al boom en busca de otras novedades, se pudo evaluar con más calma lo que quizá resulte verdaderamente imperecedero. Lectores perspicaces vieron que la novelística latinoamericana ya había alcanzado sus puntos más altos antes del éxito editorial de los sesenta, con Guimaraes Rosa o Rulfo (si se trataba de mostrar una nueva realidad no plenamente domesticada), u Onetti o el Bioy de *La invención de Morel*, para no hablar de lo que probablemente hubiera resultado de haber roto Borges su resistencia a la novela por mor de su dogma de la brevedad.

10 De hecho yo me animaría a contraponer radicalmente la sátira risueña de la humanidad que hace Toole con la deliberada, explícita y solemne autocompasión del ser humano que escenifica Nathanael West en la citada *Miss Lonelyhearts* de manera tan torpe, y que para Bloom, inexplicablemente, es una obra maestra.

11 Si esta conclusión resultara demasiado exultante, como en realidad a mí me parece, conviene ponerla al lado de la evaluación más crítica que hace Vargas Llosa de esta extraordinaria obra en *La verdad de las mentiras* (Vargas Llosa, *La verdad de las mentiras* 139-146)

12 Teorizado, como se sabe, por Alejo Carpentier y llevado a cabo sobre todo por García Márquez.

Los escritores latinoamericanos pudieron entrar a saco y usar con libertad la utilería de poderosos recursos que las novelas de los siglos XIX y XX habían cultivado (la reaparición de los personajes en varias novelas, la recuperación de la oralidad, la fundación de ciudades inventadas, los personajes mitológicos) porque evidentemente había todo un mundo que mostrar, y había que saber hacerlo.

Tampoco se trataba, sin embargo, de una propuesta muy ingenua o meramente exótica. Tanto la antinovela de Cortazar (Rayuela) como la epigonía lúdica de Joyce más o menos feliz que hizo Cabrera Infante (*Tres tristes tigres*) eran muestras de que el hemisferio sur participaba del cansancio cultural que provocaba la cultura novelística. Incluso, y sin proponérselo, poetas devenidos en novelistas por mor de su poderío verbal y sus necesidades expresivas (Lezama Lima y Jaime Saenz, con *Paradiso* y *Felipe Delgado*, respectivamente), terminaban haciendo magnéticos y voluminosos dorsos narrativos que en sí mismos eran un desafío a la intelección de lo que es una novela. O resultaban narraciones fascinantes aunque inevitablemente informes, producto de odiseas artísticas dolorosas y casi salvajes, como *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

## 6. Ampliación

Si el carácter exótico del nuevo mundo probó que el asunto de la muerte de la novela dependía del punto de vista que se adoptaba, también probó que esa apertura temática podía ampliarse al resto del mundo. Esto puede verse en *Geografía de la novela*, escrito en 1993 por Carlos Fuentes. Este libro está decididamente dedicado a refutar por baladí la pregunta sobre el agotamiento de las posibilidades del género, augurándole a ésta más bien un fabuloso y renovado panorama presente y futuro.

La cultura novelística de Fuentes se alimenta bulímica e incesantemente de escritores de todos los puntos del planeta, siempre y cuando satisfagan cierto regusto de resistencia cultural y antiimperialismo. Para Fuentes, son los antiguos esclavos colonizados los que ahora, en esta auspiciosa nueva época, apoderándose de la lengua del dominador, escriben novelas en inglés, francés y español, desde África, Hispanoamérica y Asia, con ejemplos que van desde Ángeles Mastretta hasta Luis Rafael Sánchez, pasando por Coetzee y Salman Rushdie. Y como el entusiasmo siempre nos lleva por malos caminos, termina desbordando los ríos del tema y citando a las crónicas precolombinas y la tradición oral, para lo cual, como era previsible, tuvo que haber bebido de las

populares aguas de la academia norteamericana (alude a Walter Mignolo y su alegato contra “la tiranía del alfabeto”).

El resultado es una feria de novedades ubérrima, una especie de Tricontinental o G-77 literario donde “nadan peces de todos los colores y todas las lenguas” (Fuentes 168), es decir, escritores nigerianos, sudafricanos (negros y blancos), japoneses, indios, australianos, antillanos (tanto de las Antillas mayores como de las menores), colombianos, venezolanos<sup>13</sup>, escritoras sinoamericanas, como Amy Tan, indoamericanas, como Louise Erdrich<sup>14</sup>, canadienses nacidos en Sri Lanka pero que residen en Inglaterra, como Michael Ondaatje. En fin...

Quizá sea injusto pedirle a Fuentes que sea menos turístico y más evaluativo en ese epílogo de su libro<sup>15</sup>. Después de todo, solo ha querido hacer un mapa, y un mapa no es aún nada; falta ver qué obras valen realmente la pena leer y cuáles no. Falta ver cuánta mera charlatanería novelística hay detrás de semejante caleidoscopio (lo que Kundera llama novelas que se publican después de la muerte de la novela). Pero su optimismo, como queda dicho, es de hecho una muestra de una opción político-cultural. No es que la novela como tal haya muerto, sino cierto tipo de novela.

En otro lugar de su libro, en el ensayo dedicado a Juan Goytisolo, Fuentes ayuda un poco a entender la discusión poniendo las cartas sobre la mesa en este asunto: dice que las posibilidades de la novela en la segunda mitad de siglo XX se habían distribuido de alguna manera entre lo que pregonaba Mijail Bajtin, por un lado, y E.M. Forster, por el otro. Mientras éste ceñía y reafirmaba más o menos los rasgos de lo que constituye una novela bien escrita en la tradición occidental, el crítico ruso abría la novela a todas las posibilidades de la imaginación en nombre de la heteroglosia y la polifonía (Fuentes 59).

Por supuesto que en el caso de Forster la mejor manera de entender sus ideas es ver cómo sus propias novelas se desarrollan de la manera más tradicional, pero con un poder persuasivo y con una inteligencia que hacen innecesario hacer volar a ningún personaje, inventar entidades mitológicas o “polihistóricas”, ni siquiera plantearse una intriga demasiado visible. Sus temas y personajes nos serán un tanto ajenos (uno quisiera un Forster más moderno o aclimatado

13 Aquí, para pesar mío, el viaje de Fuentes lamentablemente hace un “parate”: no hay ni un solo nombre andino. En cambio, suele poner mucha atención (el nacionalismo es ubicuo) a cualquier fenómeno literario chicano.

14 Mi desconocimiento de esta dama me hizo pensar que se trataba de una hija de inmigrantes de Calcuta o Delhi en Norteamérica, pero me enteré que en realidad se trata de una descendiente de la tribu americana Chippewa y una familia alemana.

15 Por otra parte, hay que decirlo, los ensayos del contenido propiamente dicho se dedican a hacer evaluaciones monográficas de Borges, Kundera, Gyorgy Konrád, Julian Barnes, Juan Goytisolo, etc.



a la realidad actual), pero, ¿cómo se aprende al leer sus obras en qué consiste la pequeña caja de herramientas a que puede y debe recurrir un escritor para hacer una novela interesante!<sup>16</sup> En cuanto a las ideas que desarrolla en *Aspectos de la novela*, no creo que sean tan estrechas como dice Fuentes. Que yo sepa, en ese famoso tratado Forster va un poco más allá de un mero realismo decimonónico. Pero Fuentes, intentando ponerse burlón, inventa la categoría del “lector Gerber” (por la papilla premasticada) para referirse al tipo de novelas que en su opinión le interesarían al escritor inglés, las novelas que piden “la sujeción de la imaginación verbal a la estadística sociológica, a la verosimilitud psicológica y a la historia contada como hecho registrable...” (Fuentes 57). A mí me parece en cambio que lo verdaderamente infantil (no tanto como para un bebe desdentado, pero sí para un niño aficionado a los cuentos de hadas) es la convocatoria a la libertad fantástica para asombrar que pregona el autor de *La región más transparente*<sup>17</sup>.

En cuanto a Bajtin, es cuando menos extraño que se apele a un teórico literario volcado casi totalmente a la historia pasada de la novela, y que además se hacía un problema de todo<sup>18</sup>. Además, no estoy seguro si el estudioso ruso hubiera llevado tan lejos su concepto de los mundos en diálogo hasta la concepción de extravagancias transhistóricas como las que caracterizan algunas novelas de Fuentes.



Gildaro Antezana

- 16 Motivo por el cual es tanto más extraño que Fuentes lo deseché como paradigma de lo que ya está clausurado y agotado en términos estéticos.
- 17 Fuentes celebra que Salman Rushdie, en *Versos satánicos*, haya hecho caer a sus dos personajes del avión en el que viajaban, como dos angelitos, provistos de la opción de sobrevivir merced a la decisión de su creador. García Márquez, por su lado, hace elevar a Remedios la bella, y la hace perder en el cielo. Unos caen y la otra se eleva, pero en cualquiera caso hay un desajuste de verosimilitud que lleva al lector a interpretar el texto en un registro diferente del que conformó la novela moderna.
- 18 Esas ideas se pueden leer en el libro *Problemas de la poética de Dostoiévski*, y también creo en *Problemas de estética y literatura*. Éste último es una colección de ensayos publicada póstumamente, de manera que, si fueron los editores los responsables del título, se perdieron la oportunidad de no usar la palabra problema en las obras de Bajtin, que también ha escrito *El problema de los géneros discursivos* y *Problemas del texto en la lingüística, la filosofía y otras ciencias humanas*, entre otras dificultades.

## 7. Las novelas después de la novela

Esta cruzada por la novela emprendida por Fuentes ya había tenido un antecedente unos años antes, en 1987, en la *Teoría de la novela*, de su compadre Milan Kundera. Lo que para Fuentes es América Latina o el Tercer Mundo, para Kundera es Europa central. Un tanto obsesionado y machacón con la necesidad de recuperar la dignidad de la cultura centroeuropea, la opone a la tradición occidental central, sugiriendo que detrás del agotamiento de las formas de alguna manera canónicas, presas de la estandarización propiciadas por los medios de comunicación masivos, sobrevolaban las grandes potencialidades descubiertas por algunos autores fundamentales sobre los que vuelve una y otra vez: Kafka, Musil, Broch, Gombrowicz.

La novela (como toda la cultura) se encuentra cada vez más en manos de los medios de comunicación; éstos, en tanto que agentes de la unificación de la historia planetaria, amplían y canalizan el proceso de reducción; distribuyen en el mundo entero las mismas simplificaciones y clichés que pueden ser aceptados por la mayoría, por todos, por la humanidad entera (Kundera 30).

(...) La muerte de la novela no es pues una idea fantasiosa. Ya se ha producido. Y ahora ya sabemos cómo se muere la novela: no desaparece, sale fuera de su historia. Su muerte se produce pues en forma suave, desapercibida, y no escandaliza a nadie (Kundera 26).

Y ante el hecho palmario de que se sigan publicando y leyendo novelas, sostiene la atractiva idea de que son nada más que obras producidas después de la historia de la novela. Pero a diferencia de los pesimistas, Kundera ve cuatro caminos por los cuales la novela podría liberarse y explorar nuevas posibilidades:

- a) Mirando atrás, hacia los siglos pasados de formación de la novela propiamente dicha, para recuperar la herencia picaresca y aventurera olvidada de los siglos XVIII y XVII, al momento rabelesiano, al Sterne de Tristram Shandy, o a *Jacques le fataliste*, de Diderot.
- b) El camino abierto por Kafka; la liberación de la verosimilitud y el realismo por medio del sueño o la pesadilla.
- c) El tiempo colectivo. La exploración proustiana del recuerdo personal puede encontrar ampliaciones inesperadas en una suerte de tiempo colectivo o histórico. Kundera cita aquí *Terra Nostra*, de Fuentes, como ejemplo de relato “metahistórico”.
- d) La novela ensayística o intelectual, al estilo de lo que hicieron Broch y Musil. (Kundera 27-28)

Esta cuarta opción es la que practica el propio Kundera en sus novelas, como su frecuentación por cualquier lector permite ver fácilmente. “Los novelistas que son más inteligentes que sus obras deberían cambiar de oficio”, dice el escritor checo en el ensayo mencionado (Kundera 120). Inteligente frase, tanto más certera desde que amenaza todo el tiempo con volverse contra su propio autor. Pues éste tiene la tendencia a construir sus personajes para ponerlos al servicio de sus ideas, aspecto del cual además es consciente y explícito. Y que, al revés, cuando se suelta un poco de sus teorías es cuando más interesante se pone como narrador.

Pero son estas últimas las que en realidad nos interesan. Pues Kundera ha organizado en sus ensayos una suerte de historiografía revisionista de la evolución de la novela, bordeando permanentemente la frontera del dogmatismo. De otra manera, cae en la misma tentación y aplica a las novelas un lecho de Procusto, esta vez un esquema presuntamente de liberación, pero en realidad programático. No extraña que le interese escasamente, quizá por no haberlos leído, a la extraordinaria línea anglosajona que va de James y Conrad a Greene y Waugh, en Inglaterra, y la que va de Hemingway, Faulkner y Fitzgerald a Salinger y el mencionado Kennedy Toole<sup>19</sup>, en Norteamérica. Y que, llevado por sus convicciones, haya puesto por los cielos o sobrevalorado a gentes como Gombrowicz o Sábato.

Puestos ahora a compulsar las opiniones de Kundera y Fuentes a la luz de lo que podemos ver en el panorama literario actual, subsiste el desconcierto. De hecho, muchos de los autores que pondera Fuentes caerían sin duda en la categoría kunderiana de la charlatanería novelística actual. Y lo que vino después, lo podemos ver, es incluso más abigarrado. Subculturas otrora sumergidas parecen querer asomar en el horizonte. Recientemente el Ministerio de Educación de mi país<sup>20</sup> ha decidido impulsar la escritura de novelas en aymara, quechua y guaraní<sup>21</sup>, y si fuera posible, hacerlo en el futuro en los otros 33 idiomas que absurdamente se han decretado como oficiales en la Nueva Constitución Política del Estado<sup>22</sup>.

19 E incluso la no tan fácilmente subestimable fórmula de la novela policiaca o negra, en sus puntos más altos (Chandler y Hammett, como se sabe), que igualmente es ignorada en sus escritos por el escritor checo.

20 Se observará que escribo con la conciencia de que una vez enviado al ciberespacio, si es que es publicado, este texto podría eventualmente ser leído por algún estudiante de estudios superiores de la flamante República de Sudán del Sur. Éste es también, naturalmente, otro aspecto no desdeñable de la tarea actual de escribir.

21 Mientras escribía este ensayo, la decisión sobre el concurso de novelas en guaraní fue postergada porque solo se había presentado una, y claro, no hubiera quedado bien que se premiara a una novela por el solo hecho de estar escrita en guaraní.

22 Si el mencionado estudiante eventual espera más información de parte mía acerca de estas lenguas, no debe hacerlo. Salvo un tímido “cómo te llamas” en aymara, carezco totalmente de competencia en ninguna de ellas.



Un estudioso cultural descubre contenido que hay novelas escritas en nahuatl<sup>23</sup> (Arias 153-177); otro celebra el campeonato de miniaturización de la narrativa (es decir, el torneo de quién dice más con menos palabras), como un triunfo de las culturas alternativas, elevando la ocurrencia de “El dinosaurio”, de Augusto Monterroso, a la condición de gran arte<sup>24</sup>. Y así en adelante; el relativismo cultural permite desplegarse ad infinitum por las posibilidades que ofrecen nuevos rincones, y descolonizarlos también haciendo o descubriendo relatos. En ese orden se puede seguir yendo hacia atrás o hacia adelante, como hace con evidente talento Alison Spedding en *Manuel y Fortunato* y *De cuando en cuando Saturnina*, respectivamente. Pero el hecho es que la novela ha muerto en el sentido que da Kundera: transformándose químicamente y por falta de continuidad con el pasado.

Incluso la benévola claudicación de recurrir a material fotográfico o a dibujos para seguir jugando a mantener en vilo la atención del lector, como hace inteligentemente Marías en *Negra espalda del tiempo* y torpemente Bolaño, respectivamente, puede todavía pasar por gesto narrativo. Asumir la posición del novelista como héroe aunque sea ligeramente cómico y desdenoso, como hace Marías en la novela mencionada, también (actitud que comparten Kundera o Julian Barnes al declarar abiertamente en sus novelas que están procediendo a construir un personaje). O que en el caso de *El loro de Flaubert*, se disimule casi con vergüenza que se está haciendo una novela, tratando además de aferrarse a la tradición al convertir a Flaubert en personaje. Aceptemos que esta y otras cosas forman parte de la condición posmoderna del arte de narrar.

Queda también la posibilidad de aludir humorísticamente a la tragicomedia humana de siempre, pero ahora en medio del entorno electrónico y decadente en el que está situada (ya se sabe, ex mujeres que lo vuelven a ser por nueve meses para usar su vientre y parir para una amiga muy querida que quiere ser

23 Es también digno de observarse que el autor de este trabajo recurra a las posibilidades de la novela en nombre de la heteroglosia lingüística de Bajtín y Mignolo.

24 Esta moda que permite hacer pasar por literatura ocurrencias pergeñadas en un taxi (algo parecido a lo que ha sucedido en la poesía con el haikú) también se conoce como cuento súbito, nombre usado por Homero Carvalho para difundirla en Bolivia.

mamá; ex hombres con cuadros depresivos porque tienen que vestirse como hombres para ir a trabajar y en la oficina solo le dejan ver porno soft; animales con dignidad humana, como los delfines; romances con sistemas operativos, etc.), aunque a la larga se tiende a la repetición. Si leemos *Plataforma*, del Michel Houellebecq, por ejemplo, se trata en principio de lo mismo: el soliloquio cínico y de humor amargo de un donnadie absurdo, del ciudadano “no demasiado descontento” de Rimbaud, solo que puesto a punto en un entorno audiovisual y tecnológico posmoderno soportablemente vano pero caracterizado por envejecer en cuanto nace. Esa novela está bien hecha, es divertida, hace pensar, es cómicamente triste, pero cavilando en cuál es su secreto atractivo, he concluido en que se trata del mismo humor amargo que ya explotara Beckett, hasta aburrir<sup>25</sup>. Y es ingenua, porque cree que nos está descubriendo lo tonto que es la humanidad y el sinsentido irreparable y tragicómico que es la experiencia existencial.

En 1984, el crítico Ronald Daus anunciaba festivamente la novísima literatura latinoamericana, superadora del boom. De todas las promesas de escritores que se comentaban en ese artículo, solo conozco al mexicano José Agustín, pero dudo que alguien se acuerde de qué es lo que escribió; todos los demás han sido olvidados. (Daus 305-320). Luego, ya en los años noventa, se intentó fundar MacOndo, y por ahí siguen sus fundadores tratando de escribir algo memorable. ¿Alguien recordará a Bolaño cuando algún “argentino insufrible” o un nuevo crack narrativo se pongan de moda y lo sustituyan?

## 8. Una opción generacional: la relectura

La principal corriente de la novela occidental es prosaica, en el sentido literal más bien que en el peyorativo; en ella, ni el Satán de Milton volando a través de las inmensidades del caos, ni las tres brujas de Macbeth surcando los aires hacia Aleppo, se hallan realmente en su elemento (Steiner 29)

Si Steiner precisa aclarar cualquier malentendido al calificar a la novela europea de tendencial o preferentemente realista, es porque la palabra realismo entretanto ha sido desacreditada y restringida en sus alcances. La novela no solo podía y debía ser prima hermana de la sociología y la historia, sino de la psicología, pero en un sentido que solo conoció el siglo XX. Joyce entendió esto y decidió internarse en los meandros del funcionamiento de la cabeza del ser

25 Me parece que entre *Molloy* y *El innumerable*, en la trilogía de Beckett, se produce este tránsito entre el logro artístico y la rutina monotemática. Si en la primera novela de esa trilogía el humor amargo consigue mantener el interés del lector en el previsible absurdo de la aventura humana, en la tercera la imposibilidad de dar una historia al personaje deviene en sátira verbal pura, casi despojada ya de cualquier argumento.

humano, para mostrar cómo piensa o desbarra al conversar cualquier persona al tiempo que vive cualquier día en cualquier ciudad del mundo. Proust, por su parte, enriqueció la percepción de la realidad al ralentizarla o darle sentido en función de la nostalgia que desencadena, para mostrar que incluso en una cotidianidad altamente prosaica había intersticios posibles de escape a la chatura de la vida moderna, aunque sea como producto de una experiencia artificial. Y en cuanto a Kafka, el intento de dar categoría de novela al guión de un sueño pesado para alegorizar una meditación religiosa se presenta por fuerza también como una forma de realismo más profundo, aunque más no sea porque pasamos la tercera parte de la vida durmiendo.

Quiero decir que, a la luz del realismo alcanzado en la novela del siglo XX (y no he hablado además de la importante ayuda que ha significado el psicoanálisis en la elaboración del comportamiento de los personajes), los ataques al realismo social o histórico (“secular por su perspectiva, racional por su método y social por su contexto” (Steiner 31) y la impaciencia cultural que provoca en escritores como Fuentes o Kundera se muestran sorprendentemente decimonónicos en cuanto al blanco al cual se dirigen. Además, sus esfuerzos por resucitar un arte supuestamente en peligro de muerte por su asimilación al periodismo o al mero entretenimiento olvidan que las obras verdaderamente importantes son indelebles, y por lo tanto deben ser leídas y releídas permanentemente. Por ello, antes de terminar voy a dedicar unos párrafos al planteamiento de una opción menos personal que producto de un cambio secular que ha puesto al aficionado a las novelas en un momento de aparente desesperación por la estandarización cuantitativa de la producción novelística.

Como muchas cosas en la vida, las novelas son como platos especiales que se nos antoja comer; no podemos hacerlo indiscriminada y permanentemente sin saturarnos. Tan humana como cualquier otra actividad, en cierto momento de su historia como lector cada persona se detiene en sus fijaciones y sus gustos, como con las canciones, el fútbol, etc. Y entonces comienza a tomarle el gusto a releer, según señala Cernuda en uno de sus poemas:

Tomas un libro. Mas piensas  
Que has leído demasiado  
Con los ojos,  
Y a tus años la lectura  
Mejor es recuerdo de unos  
Libros viejos,  
Pero con nuevo sentido<sup>26</sup>

26 Fragmento del poema “Nocturno yanqui” (Cernuda 292-296).



Si esto se parece demasiado a una solicitud de jubilación, prefiero no hacerme cargo del tono elegíaco y quizá por demás senecto de estos versos, y concentrarme en la idea de maduración del lector que trasuntan. Mi propósito es elevar la relectura a la condición de categoría privilegiada del consumo de novelas. Propongo dejar a los jóvenes que hagan la minuciosa y pesada tarea de leer las infinitas nuevas novelas que salen diariamente, y hacer de cuenta que verdaderamente la novela ha muerto y solo nos queda leer las muchas, las demasiadas que ya se han escrito. Algo parecido a lo que hace Nabokov en *Curso de literatura europea* con algunas obras maestras suficientemente puestas a prueba por el tiempo y el trajín de la crítica.

Allá Nabokov propone la segunda lectura como categoría superior a la lectura inicial de una obra maestra, porque es entonces que ya tenemos una visión de conjunto y podemos manejar los muchísimos detalles que componen el derrotero de los personajes y de la historia general del libro. Es en ese contexto, me parece, cuando el trabajo de la interpretación cobra verdadero vuelo e interés, pues ya estamos más o menos seguros de que estamos frente a una obra importante y desarrollamos una relación permanente con los personajes y sus comportamientos. De otra manera, ante la avalancha cuantitativa de productos, se pierde la perspectiva, y la tarea crítica y lectora se convierte en un rutinario acoso de recibo con algunas conexiones respecto de corrientes narrativas o géneros u autores similares o contrapuestos, y nada más.

Finalmente, mi experiencia personal me dice que la televisión y el internet me proporcionan apacibles momentos de entretenimiento que me hacen descansar de mi lidia con los libros, pero en éstos encuentro más profundidad cognoscitiva y verdadero gozo estético, a condición de que lo haga en las primeras horas de la madrugada, cuando el mundo todavía duerme. Si esta reducción de la experiencia de la literatura a los escondidos minutos del día en los cuales aún no truena el mundo, es también una prueba de que las novelas ya no importan, lo acepto con virilidad. Lo acepto hasta con la sensación de estar ejerciendo una suerte de ludismo pacífico.

Pues en cuanto a un plazo un poco más largo, es harto presumible que deba ser evaluado necesariamente en el marco del destino del ser humano en la Tierra. Uno de los padres de la cibernética, Norbert Wiener, señaló en un libro de divulgación hace ya casi medio siglo que “hemos modificado tan radicalmente nuestro ambiente que ahora debemos cambiar nosotros mismos para poder existir en ese nuevo medio. Es imposible vivir en el antiguo” (Wiener 44). Parece cierto, sobre todo si ponemos esas palabras a la luz de la tecnología que

se nos ofrece estos últimos años. En este contexto, imagino figuradamente la actividad literaria del mismo modo que, en una fiesta, poco antes de decidir irnos, aprovechamos esos últimos minutos para tomar un traguito más, antes de emprender la retirada definitiva.

*Recibido: abril de 2014*

*Aceptado: noviembre de 2014*

## Referencias

1. Aldama, Frederick "Flash fiction of the latin/o americas. Another approach". *Ciencia y Cultura*. 17.31.2013:229-254
2. Arias, Arturo: "Nahuahtlizando la novelística: de infiernos, paraísos y rupturas de estereotipos en las prácticas discursivas decoloniales". *Ciencia y Cultura*. 17.31.2013:153-177.
3. Barthes, Roland. *Ensayos críticos*. Seix Barral. Barcelona-Caracas- México, (1964) 1977.
4. Bloom, Harold. *Cómo leer y por qué*. Bogotá: Norma, 2000.
5. Cernuda, Luis. *La realidad y el deseo. 1924-1962*, México: FCE, 1980.
6. Daus, Ronald. "La literatura novísima de América Latina". *Eco*. 267, Bogotá, enero de 1984:305-320.
7. Fiedler, Leslie. *Esperando el fin. La crisis racial, sexual y cultural en los Estados Unidos*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores, 1964 versión española, 1970.
8. Fuentes, Carlos. *Geografía de la novela*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
9. Kundera, Milan. *El arte de la novela*. Madrid: Tusquets, 2000
10. Lukacs, George. "¿Narrar o describir?" En *Problemas del realismo*. México: FCE, 1966: 171-216.
11. ----- *Significación actual del realismo crítico*. México: Biblioteca Era, (1958) 1984.
12. Malraux, André. *El hombre precario y la literatura*. Buenos Aires: Sur, 1975.
13. Maugham, Somerset. *Diez novelas y sus autores*. Colombia: Norma, 1992.
14. Silbermann, Alphons. "Sobre los efectos de la literatura como medio de comunicación de masas". En Rene Konig y Alphons Silbermann. *Los artistas y la sociedad*. Barcelona: Editorial Alfa, 1983.
15. Steiner, George. *Tolstoi o Dostoievski*. Madrid: Ediciones Siruela, 2002.
16. Vargas Llosa, Mario. *La orgía perpetua. Flaubert y Madame Bovary*. Barcelona: Seix Barral, Biblioteca Breve, 1975.
17. ----- *La verdad de las mentiras. Ensayos sobre la novela moderna*. Lima: Peisa, 1996,
18. Wiener Norbert. *Cibernética y sociedad*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969.