

de los problemas de gran envergadura. Vuelvo a tejer aquí la historia literaria. Algunos de los textos que discuto son del tipo que Luis Alberto Sánchez calificó como novela «imaginativa y poética» en su conocido *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*. Son textos «secretos», generalmente pertenecientes al «superrealismo» que Goic da como fractura generacional en la segunda edición de su *Historia de la novela hispanoamericana* (1982)<sup>2</sup>. Así, lo que más se puede pretender es cambiar los horizontes de expectativa de los lectores de novela, y hacer que ya no lean las viejas y nuevas novelas como antes.

Esta lectura establece el carácter y relación histórica del género novela en cuanto historia literaria de su canon. Ello implica la recuperación de facsímiles o palimpsestos de novela marginados por la voluntad de sus autores, o por su superposición, contaminación o disolución de características genéricas en vigor cuando aparecieron. Ya que mi revisionismo implica una selectividad paradójica, que linda con la posibilidad de crear un contracanon, mi interés yace en el valor precursor de estas obras. La noción de precursor, como categoría analítica, es generalmente sospechosa, o por lo menos discutible. Lo es porque induce a los lectores a ser absolutistas, retrospectiva y unilateralmente, acerca de ciertas características específicas de una producción. Pero es una noción válida para la historia literaria como ruptura de los esquemas dominantes que han funcionado como filtros mediadores para nuevos lectores.

Como en el resto de Occidente, nuestro interés en la codificación, especificidad y definición de la modernidad novelística ha resultado en la reevaluación de la mediación crítica. Pero esas medidas correctivas no eliminan el deseo de restaurar las relaciones político-literarias. Excluir y marginar son nociones que no tienen que ser diferenciadas, porque en ambas se puede intuir una cierta voluntad, una decisión personal que se convierte en institucional. Así, un texto que yo considero «marginal» es excluido del campo cultural que construyo con un artículo como éste. Esa situación resulta de la existencia de otras normas y pactos cuya transgresión lleva a la marginalidad. Los discursos críticos desarman tu política mediante los procesos o procedimientos con que te meten en el canon. Ya no hay la llamada a las armas que define a la literatura menor.

Pero lo más problemático es averiguar la verdadera importancia y peso del marginalismo respecto a un auditorio heterogéneo. Así, antes de que la moda lo circundara, de Macedonio sólo hablaba gente como Borges. En los años cincuenta, Labrador Ruiz, autor de *Cresival* (1936), segunda de la trilogía de novelas *gaseiformes* que terminaría en 1940, muestra cómo la evolución cultural también se rige por una selección de los precursores que nada tiene que ver con la burocratización de la literariedad. Labrador

<sup>2</sup> De las historias de la novela hispanoamericana, la única ampliación del canon se encuentra en el capítulo «Los novelistas de vanguardia o de postguerra en Hispanoamérica», de Manuel A. Arango L., Origen y evolución de la novela hispanoamericana (Bogotá: Tercer Mundo, 1988), 293-328. Véanse ahora los nuevos trabajos de Schwartz, Jitrik, Verani y Yurkievich en el tercer volumen de Pizarro (1995), y Adrián Marino, «Le cycle social de l'avant-garde», *Revue de l'Institut de Sociologie*, 1980 (3-4): 631-642, para el ciclo social vis-à-vis la recuperación de la vanguardia.

Ruiz, recuperado por Arenas sólo cuando ambos se exiliaron en los Estados Unidos, explica por qué hace caso omiso de la gente letrada que le dice que se olvide de Macedonio:

Macedonio estaba a contramano del entusiasmo gratuito desde los comienzos de su vida, desde cuando fue abogado para no ejercer, políglota para no hablar, y su congruencia hacía pininos para entenderse con el humo de la ciudadela o la mucama de su cotidianidad más perentoria (122).

La búsqueda de la novelería o novedad constante y la ilusión de un progreso temporal interminable socavan la búsqueda de fundaciones estéticas edificadas sin mayorazgos u obras pías. En verdad no ha habido un esfuerzo concentrado por examinar «lo nuevo», porque esta apelación sólo se encuentra en libros y revistas que se ocupan de la narrativa de los sesenta en adelante. Estas fundaciones se pierden o se ponen en perspectiva, como en el caso de Felisberto, cuando los lectores encasillan —con lecturas comparativas— una gama de enclaves regionales. Y es peor cuando los representantes de esos enclaves profesan subjetivismo y rechazan categóricamente la idea de un conocimiento artístico factible del mundo empírico.

Con este trasfondo es poco arriesgado proponer que estas formas novelísticas fueron olvidadas por las clases literarias dirigentes debido a su alejamiento de la especificidad formal aceptada. Es claro que los novelistas aceptados o canónicos de la época que me ocupa (1923-1938) privilegiaban lo que Carpentier llamó en *Tientos y diferencias* «el método naturalista-tipicista vernacular». Son formas novelísticas del período en que predominan, según Juan Marinello, tres «novelas ejemplares», es decir, *La vorágine*, *Doña Bárbara* y *Don Segundo Sombra*. Pero lo más patente es el patrón mediante el cual estas formas han sido olvidadas, más por conformidad y desgano que por un examen de la elaboración y circunstancias que las encuadran.

Como ya podíamos deducir en el caso de Huidobro, algunos de los autores en mi muestra son canónicos para la poesía (Neruda y Vallejo) y el ensayo (Mariátegui, Novo). Además, como registro, son más representativos de las acostumbradas divisiones demográficas para el estudio de la novelística hispanoamericana y sus relaciones temáticas, que de relaciones más profundas como su intertextualidad. Por ejemplo, es concebible examinar la novela corta que María Luisa Carnelli publicó en 1933 con el título *¡Quiero trabajo!* como obra que más de un crítico encasillaría como feminista, proletaria y vanguardista. La breve atención que John S. Brushwood le dedica a esta novela en su cuidadoso *The Spanish American Novel: A Twentieth-Century Survey* (1975), a pesar de ser positiva, subestima las

posibilidades exegéticas que ofrecen las relaciones entre la protesta social y la orientación feminista que aquella novela textualiza<sup>3</sup>.

Un procedimiento similar al empleado con Carnelli se puede aplicar a *La novela y la vida...* Esta puede ser leída como forma novelística política, testimonial, o autoconsciente. Es más, el autor tomó los personajes y las situaciones de la crónica periodística, y sus relaciones con una obra de Giraudoux y algunas películas actuales añaden a la importancia de examinar su aporte a la hibridez genérica. No menos importante para la historia literaria es el hecho de que sólo con un artículo que le dedica Ana María Barrenechea en los años setenta aquella novelita comienza a salir del olvido.

De la misma manera, si se analizara *La amortajada* (1931) de Bombal e *Ifigenia: diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba* (1924) de De la Parra desde la perspectiva de cómo se han leído, sería óptimo ver qué «otredad» ofrece el género femenino para la construcción de un corpus (cf. Amorim). Es decir, la recepción del texto posibilita un procedimiento activo que produce significados mayores a los de una crítica concentrada exclusivamente en las pulsiones feministas. Es fructífero acercarse a estos problemas desde la perspectiva de su recepción, y las estrategias de esta metodología se harán evidentes durante el resto de este trabajo. Por otro lado, es un enfoque más abierto y abarcador para iluminar las partes en que se puede dividir el rescate, la relectura, la redistribución y refundición del incierto cuasicanon de la novela hispanoamericana.

Tomemos un par de ejemplos, primero el del salvadoreño Salarrué. Para él se han exaltado los méritos de sus *Cuentos de barro*, *Cuentos de cipote* y otras narraciones cortas, sin advertir los dones de una noveleta (como el las llamaba) como *El señor de la burbuja* (1927). Alternando lo novelístico con lo novelesco (Javier Rodríguez, el intelectual protagonista, termina siendo un «loco santo»), tanto como el habla rural salvadoreña de la década de 1920 a 1930 y los discursos teosófico y autobiográfico, la obra es el tipo de *pastiche* existencial poco descriptivo que caracteriza a otras formas novelísticas de la época. Si va en contra del canon salvadoreño de la época (aparte de tematizar el rechazo de nuevas ideas por la sociedad representada), es porque la riqueza de sus codificaciones psicoanalíticas no se supedita a cualquier idealismo de crítica social o lirismo narrativo que se encuentre. Lo que interesa allí a Salarrué es probar (hecho antonomásico para el corpus que examino) que la estética extranjera del momento no debía ser el palimpsesto sobre el cual construir valores literarios autóctonos.

Otro ejemplo del problema de dar límites temporales a este corpus es el del costarricense Marín Cañas, cuyo *Tú, la imposible* (1931) trata de combinar, sin éxito, el sentimentalismo con las técnicas vanguardistas que

<sup>3</sup> El extremo contrario de sobrevalorizar el aporte de los aparatos ideológicos de Estado a un género como la novela, a expensas de cualquier valor estético, queda ejemplificado en Arturo Arias, «La novela social: entre la autenticidad del subdesarrollo y la falacia de la racionalidad conceptual» (Pizarro 1994: 757-786). Tal reducción a fórmulas fáciles y triunfalistas revela brechas teóricas y un atraso respecto al estado de la erudición en el campo. Es de notar que la orientación feminista hispanoamericana, casi a la altura teórica de la crítica actual, no presenta todavía un estudio que concentre sus reclamos en el género novela. Para una polémica cronológicamente pertinente y ya muy analizada, véase Esther Acosta et al., «Boedo y Florida: ¿nacionalismo o lucha de clases?», Universidad de la Habana, 203/204 (1976): 41-54.

adquirió del ultraísmo español. El problema es que Marín Cañas, reconocido como ensayista y novelista regionalista, en verdad produce su mejor obra en 1942, con *Pedro Arnáez*. La crítica la considera su mejor novela, porque presenta las crisis existenciales y sociopolíticas de entreguerras. Pero la realidad es que los fragmentos ensayísticos que quiere hacer pasar por novela ayudan a formular un espacio interpretativo diferente para esa obra, especialmente cuando se habla mucho del ensayismo en la novela actual. La inclinación revisionista de las formas de estos autores implica una búsqueda de un enclave literario que a un nivel mundial, por ejemplo, es paralela a los decisivos debates de los años treinta respecto al marxismo y el modernismo: entre Lukács y Brecht sobre el realismo en la literatura; y entre Benjamin y Adorno acerca de la vanguardia y la cultura de masas en sociedades avanzadas.

Más que como un proyecto estrictamente recuperativo, la transformación del canon y la historia literaria debe empezar con una empresa bibliográfica de base. Sólo entonces se puede pasar a delimitar un corpus, establecer prolegómenos, criterios interpretativos, y una colección de fuentes heterogéneas. De este procedimiento, cuya factibilidad quiero mostrar en estas páginas, podríamos obtener un entendimiento renovado y más justo de lo que se conoce como *historia* de la novela de nuestro continente. ¿Es esto lo mismo que crear una poética, si por ella se entiende un término que denota una «teoría de la literatura», es decir, una teoría del discurso literario? Ya se ha tratado de hacerlo para la novela hispanoamericana del siglo diecinueve (Corral), y falta mucho por hacer para el veinte. Pero vayamos a algo más patente. Los problemas que he explicitado, tanto como los que aludo, se entrecruzan, adquieren mayoría o minoría de importancia en el acto de leer.

<sup>4</sup> Como se sabe, y a riesgo de pleonasmos, estos términos llegan a la estética de la recepción desde la fenomenología de Husserl, vía la explicación que da Gadamer en *Verdad y Método de la situación hermenéutica*. Es el punto de vista que limita la posibilidad de visión, lo que nos sitúa en el mundo —pero que no debe concebirse como algo fijo y cerrado— y en lo cual nos movemos. Es lo que se mueve con nosotros, en fin, nuestros prejuicios, el «horizonte» sobre el cual no podemos ver.

## La loca(lización) novelística

Según Jauss (1982), hay tres aspectos que hay que tomar en cuenta para la viabilidad de la recepción de un texto. El primero es el de la recepción y acción, el segundo es el de la tradición y selección, y el último es el del horizonte de expectativa y función comunicativa. O sea, si leemos formas olvidadas que no son «novelas» en el sentido estricto del vocablo, nos encontramos con que nuestro patrón corriente de recepción se forma por la convergencia de dos horizontes: la predeterminación receptiva de esas formas, y el horizonte de expectativa, o prejuicios, del sujeto activo<sup>4</sup>. Vale calcar la lectura pedagógica que a veces ofrecen estas formas, y poner en práctica los aspectos que menciona Jauss con una novela más, que no es necesariamente la última de las olvidadas.