

LA LITERATURA LATINOAMERICANA EN LA DÉCADA DEL 80

Los experimentos del Modernismo internacional, que suponían para el texto una dimensión autorreferencial, han terminado por concluir también en la literatura latinoamericana. No porque el discurso literario cese de hablar de sí mismo, sino porque las prácticas de una vanguardia fecunda concluyeron por codificar sus repertorios, y el cambio del texto dejó de pasar por ellas y buscó, más bien, explorar su materialidad más básica, rehaciendo el camino desde sus nuevos referentes y desde su escritura cuestionada por la dimensión actual de la práctica literaria, social y política. De manera que el texto literario latinoamericano responde hoy a su propia tradición inmediata, modificando su registro y retornando a los materiales elementales de su discurso, revisándolos en tanto emisores, códigos y mensajes de una comunicación que, evidentemente, requería ser replanteada. Y responde asimismo al espacio de su propia producción, en tanto práctica que contradice las usurpaciones del sentido y las mixtificaciones del poder.

El rol que para la lectura presupone este discurso es el de una participación activa. Un rol de apelación mutua, porque el texto demanda no ya la complicidad de la lectura (como en la década del sesenta), sino directamente los trabajos de conciencia del lector; al mismo tiempo, el texto espera que el lector conecte las sucesivas series discursivas (social, histórica, política) de una escritura en la cual la lectura no se agota, sino que recomienza. Este mutuo desenlace no supone para nada el hedonismo texto-lectura de hace una década, sino, por el contrario, la alarma del sentido percibido y el drama de la comunicación que lo interroga.

Es por eso que este discurso literario, al comienzo de esta década de los ochenta, preñada de expectativas dramáticas y, sin duda, de mayores trabajos por la definición y liberación del sentido, parece abandonar los debates por una redefinición del medio (como en *Rayuela*) y también las promesas aleccionadoras de una biografía del arte (como en *Paradiso*); y, más bien, parecería esperar de la lectura un rol resolutivo.

A diferencia de la literatura anterior (la del *boom* de la novela, por ejemplo), que resolvía sistemáticamente su construcción paralelística y geométrica; este discurso se atiene a un texto más inmediato, ya no acumulativo, sino lacónico, cuya espiral es otra pregunta en la interacción que decide el lugar del lector en el lenguaje.

No es casual, por lo mismo, que el fenómeno socioliterario conocido como el *boom* de la novela latinoamericana (que, por cierto, permitió el mejor conocimiento de algunas novelas mayores: *Pedro Páramo*, *Rayuela*, *Paradiso*, *Cien años de soledad*, *Tres tristes tigres*, y la maduración de un discurso crítico que las incluía), se nos revele ahora como un movimiento que al mismo tiempo presupuso la modernización social y la socialización política de América Latina. En efecto, la postulación formal de estas novelas ponía al día las aperturas del género; y lo hacía con brillo, con renovada novedad de estrategias narrativas en un modelo simétrico y metódico. Esta actualización técnica del género resultaba por lo menos paralela a las evidencias de una modernización social en varios países latinoamericanos, en la cual cumplían un papel modelador las clases medias emergentes en los espacios de la burguesía desarrollista. Pero, al mismo tiempo, este movimiento literario (y, sobre todo, el discurso intelectual que lo acompañó) quiso también ser un anuncio polémico de la socialización política, de los signos de rebelión y de las demandas del cambio radical. La literatura, se nos dijo más de una vez, nace de la disidencia y la crítica es su signo. Bajo la inspiración de la Revolución cubana, la literatura creía adelantarse con su rebeldía a la liberación ineludible de nuestros países.

Sin embargo, las contradicciones empezaban revelando una situación más prosaica. En su confianza en el rol «ilustrado» del escritor y la literatura, estos novelistas, o al menos los más visibles de entre ellos, no lograron percibir que el movimiento literario que los había convertido en figuras públicas suponía, fatalmente, un mecanismo complejo de producción que era, en primer lugar, una modernización del circuito de la comunicación y de las interrelaciones del mercado del arte y la cultura. Es así que el *boom* se produjo y se reprodujo sobre la base de la expansión de la red editorial y la red de los medios de comunicación, que crearon un objeto prestigiado de consumo, reforzado por los premios literarios y la autoridad supuesta de los escritores en los debates de una opinión internacionalizada.

Un marxista vulgar tal vez concluiría que todo ello ilustra una suerte de culpable manipulación del mercado. Pero más interesante es observar que los mecanismos económicos, culturales e ideológicos, tan transparentes en este fenómeno literario, ilustran más bien la trivialización moderna

de la obra de arte como producto; y no en vano la clientela de lectores de esta novela fue reclutándose cada vez más entre las clases medias urbanas, desarrollistas y neocapitalistas. No es menos interesante comprobar que, al mismo tiempo, esos mecanismos de producción y consumo terminarían ilustrando la conversión del escritor, quien de su función marginada e independientemente crítica pasó a una función profesionalizada, convertido en vocero de opinión, como un especialista calificado precisamente en la «opinión pública», o sea, en el pacto social controlado por las burguesías nacionales. Ello sólo señalaría la pacificación de los roles sociales en el espacio nivelador de la comunicación controlada por el sector moderno de nuestros países; si no delatará, además, otra conversión más seria: el escritor perdía su relación artesanal con la escritura, ese ámbito donde todavía creemos se decide una relación genuina con el lenguaje, y pasaba a asumir una relación funcional con su instrumento, que inevitablemente se fue empobreciendo de novela en novela, trivializando los mecanismos formales en una mera mecánica y extraviando el sentido mismo del acto literario en un subproducto social de fácil consumo. En este proceso de autodisolución, no extraña que este escritor paradigmático de la modernización relativa haya finalmente cedido ante un público que había asimilado y pacificado su mensaje, que fuera inicialmente crítico, hasta el punto de modular con su demanda una verdadera tipología de la novela del *boom* (los componentes de «violencia», «injusticia», «pasiones extremas» cambiaron ostensiblemente a «comedia», «intriga», «pasiones banales»). Cediendo a semejante demanda de una novela no conflictiva, este escritor cedió también a un cambio radical: de vocero de la disidencia se convirtió, no sin nuevos premios y honores, en vocero del *statu quo*. La historia no es nueva: sistemáticamente las burguesías nacionales han buscado asimilar al artista disidente para incautar su mensaje.

Este es probablemente un buen caso documental para la sociología de la literatura (hoy sabemos incluso los ingresos de Balzac y de Dumas padre), pero es, al mismo tiempo, un caso político: algunos escritores conversos a la derecha se han visto envueltos en una penosa exhibición autodestructiva, con sus poderes creativos en deterioro y sus opciones políticas convertidas en mera violencia polémica. Lo cual, tratándose de América Latina, es un derroche, porque nunca como ahora se hace necesaria una crítica de los modelos tradicionales del cambio político y una revisión profunda de las alternativas dadas para intentar la construcción de otras vías de emancipación. Pero, sobre todo, éste es un caso revelador de las contradicciones y regresiones al interior de nuestra práctica intelectual: los últimos veinte años, entre el triunfo de la Revolución

cubana y el triunfo de la Revolución sandinista, han probado, justamente, que los procesos de la modernización estaban seriamente en conflicto con las alternativas de la justicia social y política. El modelo que creyendo optar por el cambio siguió la praxis modernizadora desarrollista se demostró como una contradicción fatal.

Pero el optimismo de los escritores de la década del sesenta, y su ideología liberal, no han sido sólo revocados por las limitaciones del desarrollismo capitalista, sino también por la misma destrucción de los proyectos del cambio, lo que es más grave. La sucesiva destrucción de los proyectos independentistas en Sudamérica —en 1973 la Unidad Popular en Chile, en 1975 la revolución nacional en Perú— y la guerra civil no declarada, de franco exterminio ideológico, son el nuevo horizonte político social donde aquella práctica literaria e ideológica dejó de tener sentido. En esa crisis múltiple de los años setenta, el rol intelectual creativo no podía sino retornar a su más cierta dimensión crítica. La persecución, el exilio, la desmoralización política, son la dura experiencia social del escritor otra vez prohibido y nuevamente enemigo activo del poder regresivo que se recomponía. La participación —generalmente dramática y zozobante— del intelectual en esos proyectos de cambio frustrados es una lección no menos ilustrativa.

El trabajo literario reencontraba su poder exacto: su inteligencia que denuncia, su energía que demanda. Reencontraba también el centro amenazado por la regresión múltiple: el cuerpo y su existencia misma, desde donde el lenguaje poético volvía a partir haciendo de sus enunciados primarios una enunciación material y fundamental. Porque en el centro del exterminio ideológico y de la regresión desencadenada, el cuerpo aparecía como un acto político más cierto y sus imágenes reales anunciaban su estado de alarma.

La búsqueda de lo nuevo (típica del arte modernista) cedía su lugar al reencuentro elemental de lo existente puesto a prueba. Y esa existencia no era sino zozobante: en primer lugar, se revelaba como «cuerpo negado» (preso, torturado, desaparecido, muerto y quemado); y esa violencia descubría también la existencia del «cuerpo sobreviviente» (la otra violencia, la estructural, decidía la baja duración promedio de su vida latinoamericana); pero al mismo tiempo otra violencia, la institucional, mostraba su huella en el «cuerpo reprimido» (la represión como socialización reforzada por los aparatos ideológicos de Estado); imágenes, por tanto, que señalan un territorio naturalizado por la violencia de todo orden. ¿Cómo trabajar y producir el espacio de contradicción donde el cuerpo se enuncie como territorio libre? La existencia social misma se evidenciaba como dominación y distorsión, y los modelos de la política

del cambio se desmoronaban en el espacio armado de la represión. A esa violencia, frente a ella, la escritura oponía su propia materialidad desde la presencia elemental del cuerpo como tránsito restituido.

Sobre este horizonte se levanta el drama actual de la literatura hispanoamericana y su desarrollo probablemente responderá a la evolución política de estos países en crisis orgánica y estructural, en una década que comienza volviendo a revisar los modelos inculcados y probados; y que deberá todavía vertebrar un nuevo discurso político de la transición y el cambio, siendo evidente el agotamiento de las perspectivas ensayadas hasta ahora. No en vano el mismo discurso literario recommienza retornando a sus registros constitutivos, al circuito de su comunicación, en el cual aguarda al lector al centro de las nuevas preguntas: en la apelación del texto a una conciencia del reconocimiento y en las resoluciones de una resistencia y demanda intransigentes. De este modo se renueva también la tradición crítica de este discurso, aquella que a comienzos de la década del sesenta había logrado una persuasión aguda y que ahora reconduce un debate sobre y desde la disidencia.

En un mundo dominado por la burocracia y la represión de todo signo, esta escritura, que desde el desgarramiento de la derrota rehace el habla del sentido, se propone una empresa más radical: el nuevo discurso de una sensibilidad política crítica y de una imaginación recusadora de todo sistema represor. El desamparo, el malestar, la agonía, la zozobra, subrayan su trabajo; pero, al mismo tiempo, la plenitud de los sentidos, la lucidez, el habla popular festiva, el humor carnavalesco, se inscriben con su energía en ese lugar del drama. Así retornan las palabras elementales, el cuerpo como centro, el amor como reafirmación, la muerte como ámbito y el texto como un primer espacio liberado por la comunicación genuina. De ese modo, este discurso busca restituir la dimensión plena de los hablantes en el diálogo. En la década que ahora empieza, las articulaciones de ese diálogo decidirán también el rol del texto y la lectura, la dimensión de su nuevo sentido.

JULIO ORTEGA

*University of Texas,
Austin, Texas.*

