

## Ideología de la novela (Notas para un estudio)

Jorge Enrique Adoum

La novela es burguesa. Decirlo así, más que una provocación parece un lugar común. Pero el lugar común sólo hace alusión al período histórico en que la afirmación de la novela como género literario coincide con la afirmación de la burguesía como clase en el poder, particularmente en Francia en el siglo XIX. Porque ni los primeros anuncios precoces —el *Satiricón* de Petronio en el siglo I, los balbuces de Luciano de Samosata en el II—, ni la novela de aventuras de la Edad Media y ni siquiera la picaresca española dejaron establecido el género, que sólo adquiere sus verdaderas dimensiones cuando, con los realistas europeos, llega a constituir la expresión literaria de la burguesía.

Sé que debería emplear la palabra *burguesía* cautelosamente y que en América Latina habría que redefinir también las clases sociales, pero no está entre mis atribuciones ni capacidades hacerlo, y no soy yo quien va a enmendarle la plana al viejo Marx. Empleo la palabra *burgués* sin ninguna intención despectiva, en su acepción primera y primaria de "perteneciente a la burguesía o conjunto de individuos de la clase media acomodada", aunque el adjetivo *acomodado* sea tan vago y relativo. O sea que excluyo del concepto de *clase media* a los grandes propietarios de tierras, a los que poseen los medios de producción y viven del trabajo (entre nosotros de la explotación) de los demás, a los que monopolizan, controlan y exportan el capital.

Ha habido teóricos que al analizar la realidad social latinoamericana han negado la

existencia de las clases medias, lo que nos pondría a la mayoría de nosotros en la difícil situación de preguntarnos a dónde diablos pertenecemos. Más lógico parecería negar la existencia de una *mentalidad* propia de las clases medias consideradas en su conjunto, que pudiera ser típica de quienes las integran hasta el punto de hacerla extensiva a todas las capas que las componen. Hablar de una *mentalidad pequeñoburguesa* parece también despectivo y ella es, con mucho, semejante a la mentalidad burguesa, a la que sólo le añade, en la mayoría de los casos, cierto arribismo rastacuero. Pero así como hay obreros apatronados, que no sienten ese "orgullo de clase" de que hablan ciertos líderes y que no representan de modo alguno la "ideología del proletariado", hay también escritores —en América Latina prácticamente todos— pertenecientes a la pequeña burguesía, que tienen cierta "vergüenza de clase", que no participan enteramente de la mentalidad burguesa y que adhieren a una ideología hermosamente enemiga. Por eso puede advertirse a menudo una falta de coherencia entre la ideología *política* que se propugna y la manera de pensar y actuar, y por ende de escribir: la literatura constituye a veces un "acto fallido" ideológico.

Empleo la palabra *ideología* en su acepción más global, no circunscrita a la que de manera orgánica o sistematizada figura en el programa o plan de acción de un partido político o en el manifiesto de una escuela artística. Quiero decir que la ideología política es sólo



una parte —a menudo determinante— y, siempre, una consecuencia de la ideología total de un individuo. Que en una misma persona —y, por lo mismo, en una obra— pueden coexistir elementos ideológicos no solamente diversos sino inclusive opuestos, particularmente en las sociedades en las que, de las diferentes ideologías en pugna, la ideología dominante no es aquélla a la cual el autor ha adherido. O sea que la filiación o la militancia política, si no aparece *expresamente* en la escritura, se convierte en simple dato biográfico, de registro civil o de archivo de policía, y que, como todos los criterios extraliterarios, lejos de ayudarnos a interpretar un texto nos ayuda más bien a perdernos en el camino. No se es socialista solamente por el hecho de leer y hasta de saber de memoria las "sagradas escrituras", de estar afiliado al partido o de asistir a asambleas o manifestaciones públicas: porque en la manera de considerarnos a nosotros mismos y de comportarnos con los demás —particularmente con los discriminados: subalternos, mujeres, indios...— podemos ser tan burgueses como aquéllos que ya hasta tienen vergüenza de admitirlo, como una culpa, y para tranquilizar nuestra conciencia nos desentendemos de nuestra clase con un gesto que parece significar "la burguesía son los otros".

Ante todo, a diferencia de las demás formas literarias, como la poesía y el cuento, e incluso de otros géneros artísticos, como la pintura, la música, la danza y el teatro, la novela no es de origen popular sino "culto": sólo existe cuando está escrita. (En efecto, nadie hay en materia de novela comparable a los *griots* africanos que cantan cuentos ni a los poetas populares latinoamericanos —como los de la "literatura de cordel" del noreste brasileño— que cuentan poemas). Y el escritor latinoamericano en general (pero aquí se habla del novelista en particular), cualesquiera que sean sus orígenes como individuo —Juan Rulfo criado en un orfanato, Nicomedes Guzmán hijo de un tranviario, Carlos Luis Fallas trabajador él mismo en las plantaciones de banana de la *Mamita Yunai* de Centroamérica— en cuanto "ejerce" el oficio de novelista se incorpora a una clase media privilegiada (¿no le sucedió lo mismo a Jack London?): la clase

que puede realizar estudios, adquirir una cultura literaria y ocupar en las relaciones de producción de una sociedad un lugar que le permita tener tiempo para pensar, escribir, tachar, borrar, romper, volver a escribir y a copiar, a lo largo de muchos meses o años, libros de 200, 500 o 700 páginas. De ahí que, aun cuando sean cada vez mayores las oportunidades que tienen algunos indígenas de acceder a la educación superior, no tengamos todavía novelistas indios: la novela no es únicamente cuestión de educación. (Algo similar ha sucedido en Estados Unidos donde, pese al nivel de desarrollo social que ha alcanzado y aun poniendo en el mismo saco a dramaturgos como Marc Connelly y LeRoy Jones, y a poetas como James Weldon Johnson, Countee Cullen, Paul Lawrence Dunbar y Langston Hughes, junto a novelistas como Richard Wright y James Baldwin, son comparativamente pocos los escritores negros). De todos modos, el novelista, cualesquiera que sean sus condiciones materiales de vida y aun sin llegar al caso, cada vez más frecuente en América, del escritor profesional, no vive de un jornal; los círculos que frecuenta, el medio a que pertenece, la ocupación a que se dedica, la información que recibe, los hábitos que practica, no son propiamente populares, y no cambian por mucho que asista a asambleas sindicales o que pase temporadas más o menos largas en el campo. (Las semanas que Zola vivió en una estación ferroviaria antes de escribir *La bestia humana* pueden haberle servido para conocer el funcionamiento de la locomotora pero no la mentalidad del maquinista). O sea que su órgano de visión de la realidad, aunque no esté forzosamente falseado por su ideología, está o puede estar condicionado por su clase social o, dicho de otro modo, por su vida, por honestas y nobles que fueren sus intenciones "políticas".

Por ejemplo, los primeros realistas latinoamericanos "vieron" la realidad de nuestros países, el funcionamiento de un sistema feroz, semifeudal o precapitalista, particularmente en el campo, aunque no hayan atinado entonces a descubrir los mecanismos de ese funcionamiento. Y en esos novelistas se produjo algo como una "crisis de identidad": conscientes de la complicidad (aunque sólo



fuese la del silencio) de su clase en el mantenimiento de una sociedad basada en la explotación de las demás, se alejan de ella, la repudian conscientemente, políticamente, públicamente, y se solidarizan, por simpatía, con quienes iban a ser sus personajes; pero no logran, en compensación, identificarse con ellos: éstos pertenecen a otra clase, muchas veces a otros grupos étnicos, a otra mentalidad, a otra cultura cuyos símbolos no aciertan a descubrir o a interpretar: cuando más a describir. (De ahí que, incrustada en nuestro universo latinoamericano, o sea en "el reino de este mundo", la realidad negra resulte "maravillosa" en lugar de cotidiana, sólo para el novelista, blanco y cartesiano como Alejo Carpentier, y que sólo a él le parezca insólito que "coexistan el cuaternario y el siglo XX").

Los realistas se quedaron, pues, a medio camino, en una suerte de "tierra de nadie" ideológica que, sin embargo, resultó pertenecer a alguien: a la mentalidad de la propia clase, ésa que condenaban y pretendían abandonar. Así, durante mucho tiempo se venía considerando que *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes, *La vorágine* de José Eustasio Rivera y *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos eran las obras maestras de un realismo de denuncia, que proponían una "lectura de la realidad" social aun antes que una lectura de la literatura. Novelas "ejemplares" las llamó en su época Juan Marinello, quien unos treinta años más tarde les hizo serios reparos. Y ha habido que esperar hasta hace relativamente poco para advertir cómo la ideología mostraba las uñas en esas obras que pretendían y parecían ser alegatos en favor de grandes porciones adoloridas de pueblos (como sucedió también con las obras de la señora Beecher-Stowe). No tardaron mucho los argentinos en ver que Güiraldes "llevaba el smoking debajo del poncho" y que su obra dejaba ver la nostalgia de un propietario de estancias, que idealizaba literariamente la figura de un hombre de la pampa que conoció en su infancia y que ya no existía. De ahí que alguien (casi me atrevería a afirmar que David Viñas) haya afirmado que en lugar de la célebre dedicatoria de la obra: "Al gaucho que llevo en mí, sacramento, como la custodia lleva la hostia", habría debido decir: "Al hijo de patrón que llevo en mí". El in-

fierno de los caucheros colombianos le sirve a Rivera únicamente como decorado (¿de ópera?) para que sus personajes principales —encarnación, como sucede con frecuencia, del propio autor, puesto que pertenecen a su misma clase y son ideológicamente iguales a él— vivan una historia de amor, demasiado romántica para la estética del realismo, como simples espectadores ajenos a los trabajos de la selva. Y sólo una ideología burguesa y oficial, de apoyo al poder político y económico, puede explicar la pintura que hace Gallegos de peones agradecidos y orgullosos de su patrón, aquél que va a llevar la "civilización" de la ciudad al llano venezolano habitado por "salvajes": en todo nuestro continente, la verdadera "barbarie", la del dinero y las armas, la han llevado siempre al campo los "blancos" procedentes de la capital o de otras metrópolis del poder.

(En una de las últimas mesas redondas sobre literatura latinoamericana a que asistí en París, alguien sostuvo que la grandeza de *Pedro Páramo*, de Rulfo, residía en su universalidad, entendiéndola en el sentido de que esa novela "habría podido ser escrita en Suecia o en Noruega", como si en aquellos países el hombre mantuviera con la muerte esa relación pasional que tiene el mexicano, o como si en ellos pudiera encontrarse un cacique capaz de condenar a morir de hambre a toda una población. En el mismo acto, Alfredo Bryce Echenique se mostró enfadado porque un profesor de literatura de Lima había hecho un "análisis de las clases sociales" en *Un mundo para Julius*, puesto que él, dijo, "no había pensado en ningún momento en ellas". No importa: la verdad es que si Bryce hubiera sido un niño indio ese libro no se habría escrito jamás y si hubiera sido un niño cholo el mundo de Julius habría sido diferente, y el personaje ni siquiera se habría llamado Julius).

El caso de Jorge Icaza fue distinto. Al denunciar, sobre todo en *Huasipungo*, lo real espantoso del campo ecuatoriano, escogió como "punto de vista" el de abajo: desde allí vio, supuestamente con ojos de indio, a la burguesía terrateniente y sólo nos dio de ella el perfil monstruoso. No se identificaba, como escritor, con la clase social a que pertenecía, pero tampoco pudo identificarse con el indio



y, a diferencia de los otros realistas, ni siquiera solidarizarse con él. Se ha dicho de Icaza que no quiso crear personajes sino describir situaciones. Limitó las relaciones humanas a las relaciones de producción y redujo la inmensidad de la realidad a la apariencia exterior sin transformarla en signos: Icaza propone datos, verídicos pero incompletos, con un distanciamiento de antropólogo. Y así resulta injusta e injustificada la acusación de maniqueísmo a una obra cuyos protagonistas no cuentan ni siquiera con la adhesión del autor.

También el lenguaje de la novela es un lenguaje de clase y comparte con ésta su destino. Cuando manejaba de preferencia personajes campesinos —para cuyos diálogos recogía el habla coloquial y hasta dialectal—, el novelista daba muestras, en sus descripciones y narraciones, de que él sí “sabía escribir” con un lenguaje “culto”. Otras veces, alejados del realismo pero también de la realidad objetiva del lenguaje, todos los personajes (aunque se trate del rey y el palafrenero, de la infanta y sus servidoras, como sucede en *Terranostra*, de Carlos Fuentes) hablan ni siquiera como el autor habla sino como el autor *escribe*. Esa tendencia a un lirismo que, ignorando los consejos de Hemingway, quien sabía mucho de eso, de tanto adjetivar se volvió en sí mismo adjetivo, se desenfrena a veces en la novela (*Al filo del agua*, de Agustín Yáñez; algunas obras, particularmente las últimas, de Jorge Amado) y es mucho más inoportuna cuando se trata de una declaración de amor. Yo he señalado ya\* cuán ajenas al personaje —un abogado ecuatoriano, negociante de arroz, hijo de un militar de montonera, criado en el campo, y político tropical por añadidura— resultan las siguientes palabras: “...Quiero las mariposas de nácar de tus manos. Ni la seda de la piña iguala tu jugosa desnudez... Tú hueles con el adormecedor olor de las maravillas... Tú eres ágil y de seda como los pasos del puma. Aquí estoy muriéndome y

siento que sobre mis párpados está nevando, fría, la eternidad”. Y que “ese arrebatado poético denota la persistencia de la misma ideología estética que se pretendía combatir, e induce al autor a ser inconsecuente con sus protagonistas, / olvidando / su clase, su cultura y sus posibilidades de ‘poetizar’ como en los cursos de una preceptiva literaria ya anticuada”.

Y así el lenguaje, revelador de la “ideología” más profunda o más oculta del autor, puede incluso llegar a contradecir la intención “política” más honesta y consciente. Tal es el caso de *Plata y bronce*, del ecuatoriano Fernando Chávez. La adhesión franca a la causa de sus personajes le lleva, por el despeñadero de la adjetivación fácil, primero a la ambigüedad, luego a la contradicción. Mientras, por una parte, el autor habla de una “pobre raza vencida”, “arrastrándose materialmente” por el suelo, “hasta cuando regida por el alcohol adquiría un transitorio dominio sobre su inopia moral”, tomados aisladamente los protagonistas, miembros de esa misma raza y “moralmente abyectos”, son varones “apolíneos” y mujeres “venusinas”, lo cual no corresponde a las condiciones infrahumanas en que se alimentan y trabajan, tanto en la realidad como en la novela, ni a la estética del relato indigenista. La india de Chávez, por ejemplo, tiene “formas venustas”, el “talle mórbido”, y “el busto erguido, poderoso, ostentaba el florecer pujante de las ocres magnolias de los senos”. Mas no se trata de un simple problema de retórica formal sino que hay algo como una “traición ideológica” del lenguaje: el propio título de *Plata y bronce*, con esa fácil metáfora de las dos razas, delata, por su oposición, una mentalidad bien definida: la india no podrá resistir al “embrujo” del “blanco hermoso y subyugante” cuya superioridad racial dominadora reconoce y acata.

Pero la novela ha sido siempre un género en libertad, sin definición que la limite ni reglas que la aprisionen y es particularmente a nivel del lenguaje donde ha hecho uso de su “libertad de expresión”. Se ha llegado incluso a decir, con cierta exageración, que el lenguaje es el verdadero personaje de la novela latinoamericana contemporánea. Antes, el autor pa-

\* En *La gran literatura ecuatoriana del 30*, Quito, Editorial El Conejo, 1984 (que sirvió inicialmente de prólogo a *Narradores ecuatorianos del 30*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1980), p. 41.



recia preocuparse —¿secuela del realismo socialista?— sólo por lo que tenía que decir; ahora pone mayor atención en cómo lo dice. Pese a los casos de excepción, como el citado más arriba, los relatistas ecuatorianos fueron los primeros en *escribir* como los personajes *hablan*: primer grito de independencia contra el colonialismo idiomático y del lenguaje. Muchos años después, Guimarães Rosa iba a escribir *Gran sertón*: veredas con la sintaxis y la pronunciación de los campesinos brasileños del estado de Minas Gerais; José María Arguedas, criado por una familia indígena del Perú, descubrió no sólo el mito atávico, la explicación de los orígenes y la cosmogonía de esa otra parte de la realidad india, sino que también aprendió el quichua, lo que le sirvió para una recreación originalísima del lenguaje literario: lengua y mito están, inseparables, en *Todas las sangres* y *Los ríos profundos*. En otro nivel, las obras de Manuel Puig son, más que escritas, habladas por una burguesía provinciana y pobre, alienada por el cine: quizás lo malo de ello sea que al leer *La traición de Rita Hayworth* o *Boquitas pintadas*, la empleadita argentina o latinoamericana crea que "así es la literatura" —puesto que no hay clave alguna para que el lector no avisado comprenda que se trata de un recurso novelístico, ahora equivocadamente llamado neomodernismo— y no entienda por qué se critica entonces a Corín Tellado, por ejemplo.

Burguesa por definición, la novela es terriblemente individualista. Le arrebató a la epopeya la narración de aventuras, pero éstas se fueron empequeñeciendo en la misma proporción que sus protagonistas: "los miserables" y "los endemoniados", Babitt y el Doctor Faustus, los homosexuales de Purdy, las adolescentes dormidas de Kawabata y los Bundren de Faulkner, Don Quijote y Leopoldo Bloom son todos "héroes": para serlo, basta, en la novela, simplemente ser personajes (se me ocurre que, en la realidad, tampoco hay héroes burgueses). De ahí que el tema no sea ya la hazaña sino el dato minúsculo de la vida cotidiana, las "realidades pequeñas" de que habla Pablo Palacio. Y esos personajes completan o sustituyen al autor, le son útiles para que éste dé su versión de la realidad, no sometida a consenso ni a comprobación esta-

distica: no interesa saber si la organización social del mundo se retrata bien en *El proceso*: Kafka no era fotógrafo, ni le pidió a nadie que corroborara su opinión.

Porque si la novela es un mundo, al novelista, su autor, le corresponde ser omnipotente, como Dios. Es, en primer lugar, omnipresente, testigo o actor de algo que se supone que sucedió antes de que se pusiera a escribir (de ahí la frecuencia de la narración en tiempo pasado, avalada a veces por la presencia de personajes históricos, como los reyes y ministros en las novelas de Alejandro Dumas). Omnisciente, como Dios, el autor sabe todo cuanto sucede e incluso todo cuanto piensan y sienten sus personajes, aun los de varias generaciones como en las novelas-río de Jules Romains y Roger Martin du Gard (recuerdo, como colmo, y sin recordar al autor, una obra en la que el personaje "soñó que volvía al hogar de su infancia. Pero al despertar no recordaba nada de su sueño"). Pero el autor no sólo expresa o describe la realidad, no se conforma con ser cronista de hechos pasados sino que, en la novela narrada en tiempo presente, llega al extremo de decidir, también como Dios, lo que va a suceder, aun antes de que suceda. Y pronto descubre que los seres por él creados se le escapan de las manos y actúan por su cuenta. (En eso se parecen, más bien, a la criatura de laboratorio del Dr. Frankenstein). Tal como los humanos, los personajes tienen la facultad de obrar por reflexión y decisión, llamada libre albedrío, pero no hay Juicio Final en que deban dar cuenta de sus actos (aunque suele ocurrir —en la novela erótica de Occidente, por ejemplo— que los castiga una suerte de justicia divina o inmanente). Y crea así una especie de "autobiografía imaginada" en la vida real o en el pensamiento. El famoso "Madame Bovary soy yo", de Flaubert, resume bien el papel del novelista: él es todos los personajes a la vez, dictatorial, tentacular; o, a la inversa, entre todos ellos componen la imagen del autor. Y la culminación del individualismo es la narración en primera persona: se trate del autor o del personaje, aporta el valor de una declaración: "yo" es, forzosamente, testigo y da un testimonio auténtico; "él", en cambio, sólo existe gracias al autor, que puede falsear la verdad o mentir. Sucede tam-



bién que personaje y autor se confunden: Holden Caulfield es el nombre que Sallinger se puso para volver a ser adolescente en *The Catcher in the Rye*, el Doctor Francia hace en *Yo el Supremo* juegos de palabras que son verdaderos juegos de ideas inconcebibles en su época, porque son más bien los de Roa Bastos; y las reflexiones y notas de Morelli, en *Rayuela*, son las del propio Cortázar novelista.

No sé si sigue siendo válida la afirmación de Arnold Bennet de que "la tarea de la novela es la creación de personajes, y nada más", a la que añadió el terrible vaticinio de que estará condenada al olvido si ellos no son reales. Desde ese punto de vista, la contradicción principal de los personajes de la novela latinoamericana de hace más de medio siglo —tan vapuleada hoy día, a la que se denigra llamándola "verista", "naturalista", "documental", "antropológica"— es que no nacen en la literatura sino que entran en ella, y a veces de perfil, desde la realidad: por eso, por paradójico que parezca, son poco reales. Porque el novelista no los conoce a fondo, porque no los hizo de punta a cabo, les falta esa densidad de protagonista, esa cantidad de abstracción que vuelve más auténticos, literariamente, a los personajes, en la medida en que son creados y no retratados. Coincidiendo con esa formulación de Bennet, Ciro Alegria señalaba la ausencia de personajes en la novela latinoamericana: sólo encontraba la presencia de Cantaclaro, de Rómulo Gallegos, y la de su propio Rosendo Maqui diciendo de éste que "tenía la originalidad de ser un indio con alma". Falsa o verdadera, esta apreciación del autor de *El mundo es ancho y ajeno* nos lleva a pensar que, si por "alma" se entiende esa otra dimensión, la de pensar y pensarse, que al parecer debe tener todo protagonista de novela, se explica que no haya prosperado la tentativa heroica de crear lo que se ha llamado el "personaje colectivo" o "personaje-masa".

Asumiendo su condición burguesa, la novela abandonó la selva, el llano, la pampa, el campo, y se instaló en el "burgo". Pronto la ciudad dejó de ser sólo escenario y se convirtió en personaje: el Nueva York de Dos Passos, el Buenos Aires de Leopoldo Marechal, el Guayaquil de Joaquín Gallegos Lara. Y, al igual

que los otros personajes, ya no fue sólo "reflejo de la realidad" sino realidad inventada: el novelista como fundador de ciudades más que como cronista. Así nacieron Santa María (no sé bien si en Uruguay o Argentina, pero en cualquier caso junto al Río de la Plata), Comala en México, Macondo en Colombia y Latinoamérica toda. En los centros urbanos, reales o inventados, a diferencia del campo, viven esos protagonistas que el novelista conoce porque se cruza con ellos y los frecuenta y a los que se parece, más o menos, según el caso y la franqueza: funcionarios públicos, hombres de Estado y de negocios, empleadas, dirigentes políticos, periodistas e intelectuales, maridos engañados o con amantes, empuñadores de sirvientas, respetables señoras adúlteras: pequeños o pequeñísimos burgueses cuya descomposición moral es casi física en las novelas de Juan Carlos Onetti, y cuya ridiculez y mediocridad repugnan, porque eso quería su autor —"invitar al asco de nuestras realidades presentes"— en las obras de Pablo Palacio.

Rara vez, llevado por una honesta visión de la realidad social total o por las exigencias del argumento, el novelista hace intervenir a algunos obreros. Generalmente le sucede lo mismo que le acontecía con los campesinos: los ve de fuera y de lejos, cuando más nos los muestra en su trabajo, pero les hace pensar, reaccionar, actuar y hablar como él mismo: puro disfraz exterior, en el fondo. (El propio Flaubert, tan cuidadoso de los detalles, escribía en una carta a un corresponsal suyo: "Describeme en unos pocos renglones el interior de un hogar obrero de Lyon". Pero a nadie le pidió que le describiera su moral, su mentalidad, su comportamiento. Y nada parece indicar que los hubiera conocido). O, por aquella "mala conciencia de clase" de que hablaba, echa a perder a sus personajes humildes al idealizarlos —vale decir, al deshumanizarlos— como contrapartida del "burgués execrable".

Porque la burguesía gobierna, controla y deforma la realidad; el novelista trata entonces de desmontarla, combatirla, recrearla, transformarla, desprestigiarla, sustituirla. Tal es, para él, su manera de "arreglar cuentas" con ella. Al sentido lógico y terrible-



mente práctico de la burguesía, opone la imaginación. A su sentido de "lo que debe ser", del orden, de las normas, de lo establecido, el novelista opone la libertad creadora, la descomposición del tiempo, la invención de lenguajes. A su deformación u ocultamiento de la historia, una rectificación de la historia o, si se prefiere, una historia paralela. La verdadera imagen de Colón está en *El Quijote del océano* de Wassermann, en *El arpa y la sombra* de Carpentier o en las Memorias que el Almirante escribió en 1987 con la ayuda de Stephen Marlowe, más que en las biografías de Salvador de Madariaga o de Yákov Svet; el balance de la revolución mexicana deberá buscarse en las novelas de D. H. Lawrence, Ambrose Bierce, Malcolm Lawry y Carlos Fuentes, o en esa ficción real de John Reed, más que en las historias de México. Y quien quiera saber la historia que los dictadores de América trataron de borrar o de ocultar, deberá remitirse a las obras que los novelistas uruguayos, chilenos y argentinos escribieron en el exilio: citados al azar son Mario Benedetti y Eduardo Galeano, Antonio Skármeta y Polí Délano, Osvaldo Soriano y Daniel Moyano, entre otros.

Poco importa, para estas reflexiones, saber si "la forma es ahora el territorio autónomo de la novela", ni si actualmente ella es "instrumento de prospección y descubrimiento más que instrumento de demostración", ni si está experimentando con "las tensiones internas de los núcleos temáticos y verbales": también la crítica, como cualquier otra ciencia y cualquier otro género literario, tiene derecho a crear su propio léxico. Tampoco interesa saber si los novelistas latinoamericanos están pasando de la novela como "crítica de la vida", según pedía Mathew Arnold, a la novela como "crítica de la cultura", según la fórmula de Joyce. Lo que resulta innegable, aunque parezca paradójico después de lo dicho anteriormente, es que en América Latina toda gran novela es fundamentalmente, inevitable-

mente antiburguesa. En su gran mayoría, los intelectuales más lúcidos de la clase media jamás han defendido políticamente los valores de la burguesía, por razones de higiene han tratado de deshacerse conscientemente de la mentalidad de esa clase (aunque conservemos algunos de sus hábitos por la fuerza de la costumbre o por pereza) y por honestidad se han puesto, de una manera u otra, junto a sus pueblos. Los casos de excepción —Borges, Paz, Vargas Llosa...— son más bien raros.

"Alterar el orden" parece haber sido siempre la consigna del arte y la novela, más aun en Latinoamérica, donde rechaza el orden, o sea la realidad, y no la deja tranquila, la asalta desde diversos frentes. Sin embargo, los críticos encuentran siempre que la novela es realista: realismo mágico, realismo fantástico, realismo subjetivo, realismo mítico, realismo imaginario, son algunos de los adjetivos con que han calificado la obra de nuestros mejores autores posteriores a lo que me veo obligado a llamar el "realismo realista". Jamás, en ningún continente el realismo habría sido, si de realismo se tratara, tan tenaz como en el nuestro, donde constituye al parecer una identificación geográfica y una justificación histórica.

Todos esos escritores se impusieron la consigna de alterar la realidad, consigna que la novela transmite a los lectores, ellos también de clase media. Así se cierra el ciclo: escrita por "burgueses" (entre comillas), generalmente sobre personajes burgueses (con o sin comillas), la novela va a parar en las manos de otros burgueses (también entre muchas comillas). La diferencia está en que el novelista cumple su tarea de dinamitar nuestra sociedad burguesa limitándose a escribir sus bombas de tiempo, y son los lectores los que, con mucha frecuencia, las colocan en los ciimientos mismos del régimen. Y allí han estallado y seguirán estallando mientras exista la escritura.