TENDENCIAS FORMALISTAS EN LA NARRATIVA HISPANOAMERICANA CONTEMPORANEA

Jorge Ruffinelli
Universidad Veracruzana

1. Resulta difícil precisar el origen de las tendencias formalistas en la narrativa contemporánea, no obstante pueda señalarse su aparición en el período de entreguerras, tal vez a resultas de una crisis, crisis de valores, crisis de lo establecido. La concepción misma de **realismo** entra en una faz crítica evidente: se busca su redefinición, se convierte en objeto de polémica entre escritores y entre teóricos y la narrativa no demora en asumir estructuras que dejan atrás —encerradas en el ámbito del realismo decimonónico— la técnica y el estilo de la **mímesis,** adoptando, en cambio, las actitudes disolventes que han caracterizado a la vanguardia. Al calor de estos movimientos en el terreno de la narrativa se da el fenómeno que podemos llamar «formalización», es decir, la transformación de la «forma» en «tema», la consideración de la forma como tema, lo cual podría definirse también inversamente como la tematización de la forma; en efecto, la forma comienza a ser registrada por el discurso novelístico e irrumpe en él como un conflicto, a menudo incluso con fuerza dramática, con la vivacidad equivalente a la representación de un personaje.

En un ensayo publicado en 1954, **El narrador en la novela contemporánea,** Theodor W. Adorno se refiere a diversas facetas de este fenómeno. Encuentra, por ejemplo, que un índice importante y significativo del cambio radical operado en la literatura europea consiste en la aceptación, por parte de la novela, de lo reflexivo dentro de su **corpus.** Hasta entonces, señala, «grave tabú pesa(ba) sobre la reflexión: la reflexión se (juzgaba) pecado cardinal contra la pureza objetiva. Hoy ese tabú pierde su fuerza al mismo tiempo que se pierde el carácter ilusorio de lo representado. Se ha subrayado muy a menudo que en la nueva novela —no sólo en Proust, sino también en el Gide de **Los monederos falsos,** en el último Thomas Mann, en el **Hombre sin cualidades,** de Musil— la reflexión rompe la pura inmanencia formal. Pero esta reflexión no tiene ya casi más que el nombre en común con la preflaubertiana. Esta era moral, una toma de partido por o contra figuras de la novela. La nueva es toma de partido contra la mentira de la representación, propiamente contra el narrador mismo, el cual, como agudo comentarista de los hechos, intenta rectificar su inevitable perspectiva» [1].

[1] Theodor W. Adorno: **La posición del narrador en la novela contemporánea.** En **Notas de literatura.** Barcelona, Ariel, 1972, pág. 49.

Centro Virtual Cervantes

La novela —y no únicamente la europea y la norteamericana, sino la que se escribe en América Latina— accede contemporáneamente a esta nueva actitud de reflexión sobre sí misma, de autocuestionamiento. Y es que la noción de realismo palmario se ha deshecho bajo el peso de la praxis literaria y de la evolución histórica del género. La novela realista tradicional, ya se considere representación de lo real o constitución de una nueva realidad, es por lógica anti-realista, dado que oculta su índole literaria y por ende ficticia; simula que sus personajes son seres reales, que sus historias tienen el espesor de la cotidianidad. Ante esta literatura, otra, en especial novelística, se plantea al margen y a veces en franco conflicto con la representación, con la apariencia de estar desarrollando el discurso de la historia, su estricta constitución de discurso literario, ficticio, de producción ideológica, de emergencia intelectual de un autor situado en el contexto de su sociedad y condicionado por él.

2. Hay por lo menos dos formas originales de este fenómeno, diferentes entre sí, pero respondiendo a una actitud similar, con una raíz común. Una es la aparición del autor en su relato; la otra es la discusión del relato dentro del relato mismo. Dos ejemplos de lo metaliterario funcionando en el interior de la literatura. El primero estaría representado, por ejemplo, en el caso de Juan Carlos Onetti y **La vida breve** (1950). No proviene de un mero espíritu lúdico el hecho de que en esa novela se presente a un personaje llamado **Onetti** de la siguiente manera:

> «Sobre el escritorio, la fotografía estaba entre el tintero y el calendario; las cabezas de los tres repugnantes sobrinos de la Queca esforzaban sus sonrisas a la espera del momento en que el hombre que me había alquilado la mitad de la oficina —se llamaba Onetti, no sonreía, usaba anteojos, dejaba adivinar que sólo podía ser simpático a mujeres fantasiosas o amigos íntimos— se abandonara alguna vez, en el hambre del mediodía o de la tarde, a la estupidez que yo le imaginaba y aceptara el deber de interesarse por ellos (...). No hubo preguntas, ningún síntoma del deseo de intimar; Onetti me saludaba con monosílabos, a los que infundía una imprecisa vibración de cariño, una burla personal. Me saludaba a las diez, pedía un café a las once, atendía visitas y el teléfono, revisaba papeles, fumaba sin ansiedad, conversaba con una voz grave, invariable y perezosa» [2].

Esta técnica del «autorretrato» hecho desde la perspectiva de un personaje —pero también podría ser desde la del narrador objetivo— no era nueva en 1950: William Faulkner la había utilizado en **Mosquitoes** (1927) y al mismo tiempo que Onetti lo haría otro «faulkneriano», José Revueltas, en **Los días terrenales** (1949), cuando, aludiéndose a una organización política, se menciona al «compañero Revueltas» [3]. La novela funciona aquí especularmente: en su escritura el novelista se da la oportunidad de verse a sí mismo, pero no se contempla largamente, al modo narcicista de la autobiografía o del relato en primera persona basado en hechos reales, una novela **de claves.** En el ejemplo de **La vida breve** el reflejo es episódico, no alcanza a constituirse en una reflexión desarrollada, ni siquiera se menciona a ese Onetti como al «autor», sino como a un simple personaje, y,

---

[2] Juan Carlos Onetti: **La vida breve.** En **Obras completas.** México, Aguilar, 1970, págs. 607-8.

[3] José Revueltas: **Los días terrenales.** En **Obra literaria.** México, Empresas Editoriales, S. A., tomo I, página 352.

Centro Virtual Cervantes

sin embargo, la novela, a un nivel homológico y a través de otro personaje, Brausen, sí analiza la función del autor-narrador, inclusive las características de su trabajo, las condiciones de producción de su relato. En efecto, compelido por necesidades económicas, Brausen comienza a elaborar un guión de cine (su tarea es semejante a la tarea de Onetti, que consiste en elaborar **La vida breve**). De hecho, se indica así que la escritura (de la novela/del guión de cine) no surge de un acto metafísico, de un acto de inspiración dionisíaca, sino de una producción textual que tiene las características globales del trabajo asalariado, aunque entendiendo la especificidad de su índole intelectual. Como este trabajo es justamente de una naturaleza en alto grado subjetiva, no sorprende luego que Brausen termine inventando una ciudad —Santa María— y a ella se escape, en determinado episodio de la novela, huyendo de sus perseguidores. Del mismo modo, para Onetti, Santa María será desde entonces un lugar de refugio: situará allí sus demás relatos, concretando de este modo —materializando podría decir— una imagen ideológica.

Este proceso es apasionante y merece una atención mucho más detenida. Aquí anoto solamente, en relación con el tema de las tendencias formalistas, que uno de los efectos de la técnica especular consiste en trasladar el relato al plano de lo especulativo (pero entendiendo este término en su acepción de pensamiento, de reflexión mental, de movilización de ideas).

Es cierto que existe aquí el riesgo de una interpretación contraria: esto es, que la inclusión de un referente real (en el caso de **La vida breve**, la inclusión de Onetti) sirva para consolidar la mistificación del «realismo» del texto. No creo, sin embargo, que ésta sea la consecuencia, dado que en otros niveles **La vida breve** está también subrayando su condición ficticia. Tal vez, en cambio, el mismo recurso en **Los días terrenales**, de Revueltas, haya tenido una intención diversa: dada su intencionalidad política, en ese caso la referencia al «compañero Revueltas» sirva para garantizar la «veracidad» del mensaje extraliterario, una suerte de superposición del discurso histórico sobre el discurso literario. Pero en uno y otro caso, de todas maneras, el procedimiento moviliza al lector; lejos de buscar su pasividad, lo enfrenta a un texto que está expresándose en distintos niveles y exigiéndole respuestas activas.

Esto ha sido visto agudamente por Macedonio Fernández en un ensayo breve titulado **Para una teoría de la novela** [4]. Macedonio se refiere a la aparición del Quijote en el texto, cuestionando la versión de Avellaneda; esta vez, entonces, no se trata de la inclusión del autor en el nivel ficticio, sino del comentario del personaje sobre un aspecto metaliterario. Dice Macedonio Fernández: «Leed nuevamente el pasaje en que el Quijote se lamenta de que Avellaneda publique una inexacta historia de él; pensad esto: un "personaje" con "historia". Sentiréis un mareo; creeréis que Quijote vive al ver a este personaje quejarse de que se hable de él, de su vida. Aún un mareo más profundo: hecho vuestro espíritu por mil páginas de lectura a creer lo fantástico, tendréis el escalofrío de si no seréis vosotros, que os creéis al contrario vivientes, un "personaje" sin realidad.»

Lo que me interesa destacar aquí es que el recurso narrativo puede ser contemplado, como lo hace Macedonio Fernández, en su función sobre el lector. Jorge Luis Borges ha empleado varias veces esta técnica, en especial en su cuento **Las ruinas circulares**, cuan-

[4] Macedonio Fernández: **Para una teoría de la novela.** En **Teorías.** Buenos Aires, Corregidor, 1974, págs. 257-8.

Centro Virtual Cervantes

do el soñador descubre de pronto que él mismo es un personaje soñado por otro. Juego de espejos, como vemos, es decir, reflexión.

3. La segunda manera original de la inversión formalista es declaradamente reflexiva y en apariencia antidiegética: se trata de poner en discusión la novela dentro de la novela misma. Y el ejemplo más sobresaliente lo proporciona el ya citado Macedonio Fernández. Noé Jitrik lo observó con precisión a propósito de Macedonio y su **Museo de la Novela de la Eterna:** «Creo que se puede anticipar que su "Estética de la novela" se tradujo en una "novela" que, como resultado de una estética reformulada, debía ser "nueva" novela, entendida, y en esto consiste la novedad, como práctica de una teoría, y ambas —teoría y práctica— desarrolladas simultáneamente de modo que la forma de la teoría no fuera sólo un conjunto de principios ni productores ni emergentes de la forma de la novela, sino una unidad de dos términos, la teoría junto a la novela, entrando y saliendo de ella, acompañándola» [5]. Esta actitud, obviamente, conspira contra el realismo tradicional, y más que conspirar atenta contra él. Por eso Macedonio Fernández señala: «Todo realismo en arte parece nacido de la casualidad de que en el mundo hay materias espejeantes; entonces, a los dependientes de tienda se les ocurrió la literatura, es decir, confeccionar copias. Y lo que se llama arte parece la obra de un vendedor de espejos llegado a la obsesión, que se introduce a las casas presionando a todos para que pongan su visión en espejos, no en cosas (...). La obra de arte-espejo se dice realista, pero en cambio intercepta nuestra mirada a la realidad interponiendo una copia» [6]. Respecto a los personajes, añade: «Lo que no quiero y veinte veces he acudido a evitarlo en mis páginas es que el personaje parezca vivir, y esto ocurre cada vez que en el ánimo del lector hay alucinación de realidad del suceso: la verdad de vida, la copia de vida, es mi abominación y, ciertamente, ¿no es lo genuino del fracaso del arte la mayor, quizá la única frustración, abortación, que un personaje **parezca** vivir?» [7]. Se trata, pues, de evitar que la novela, merced a las técnicas realistas, pretenda convencernos de la «realidad» que hay en ella, en su discurso; hay que impugnar esta trampa para postular la naturaleza literaria e ilusoria de la narrativa; más que una identificación del lector con la materia de la novela, con su remedo de vida, se quiere establecer una distancia crítica y lúcida. Contra la lectura ingenua, la lectura crítica; contra la falsedad y la impostura, la verdad. De esta manera surge la novela programática de Macedonio Fernández y se originan muchas formas contemporáneas de la estructura novelesca. «Yo quiero que el lector sepa siempre que está leyendo una novela y no viendo un vivir, no presenciando "vida"» [8], dice Macedonio, y lo dice **dentro** de la novela, no como un exordio de la misma. Es lo que describía Jitrik como una novela en que la práctica (aquello que entendemos por **novela** exclusivamente) y la teoría (aquello que entendemos por metaliteratura) se unen; una «literatura que se pregunta por sí misma» [9].

Es así cómo Macedonio Fernández cumple paradigmáticamente la tendencia de formalización novelística: la novela —función, naturaleza, técnicas, recursos de estilo— se revierte para formalizar su contenido (o tematizar su forma); es un caso bastante sin-

---

[5] Noé Jitrik: **La novela futura de Macedonio Fernández.** Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1973, página 40.

[6] Macedonio Fernández: **Museo de la Novela de la Eterna.** Buenos Aires, Corregidor, 1975, pág. 126.

[7] **Id., ibid,** págs. 42-3.

[8] **Id., ibid,** pág. 39.

[9] Jitrik, **op. cit.,** pág. 43.

BOLETÍN AEPE Nº19, OCTUBRE 1978. Jorge RUFFINELLI. TENDENCIAS FORMALISTAS EN LA
Centro Virtual Cervantes

gular de la continuidad que existe entre los conceptos tradicionales de fondo y forma, forma y contenido. Y al hacerlo así es posible advertir, con Jitrik, que la novela descubre su productividad como texto, se coloca ante los ojos del lector como un producto y comparte con él todo lo que hasta entonces parecía pertenecer al reducto sagrado, oculto e intocable del autor. Desde ahora la productividad se incorpora expresamente al texto, deja de ser una actividad anterior o soterrada en él: «todo texto, de toda época (dice Jitrik), de una u otra forma tiene incorporada (esa productividad), ya sea tratando de ocultarla (arte clásico), ya de ponerla en evidencia (vanguardismo)» [10]. Lo que hacía entonces la novela tradicional era esconder celosamente su condición literaria, y lo que hará la novela contemporánea posvanguardista será manifestarla abiertamente.

Era interesante referir sucintamente, como ha sido hecho hasta aquí, algunas ideas de Macedonio Fernández sobre la novela, así como ejemplos de la práctica de esas ideas llevadas a la concreción de la obra narrativa. Pero más que el examen particular de este caso, más que las motivaciones ideológicas o del fondo teórico que animó a esta empresa, cosa que habría que analizar tomando en cuenta las relaciones de Macedonio Fernández con su momento histórico, lo definitivo es el que haya existido, que su obra se plantee tempranamente en el contexto de la literatura hispanoamericana con las características que le son inherentes.

Toda propuesta tiene un límite histórico y si Macedonio no fue más allá de él, si incluso muchas veces mediatizó la seriedad de su empresa con el vuelo del humor y la ironía, ello no le quita el valor de una novedad audaz que otros escritores retomarían más tarde y empujarían hacia otros límites de audacia.

4. Onetti y Macedonio se ubican en los orígenes de las tendencias formalistas de la novela, situándose así, históricamente, entre los pioneros de un movimiento lento, pero inflexible, que abarcaría casi por entero, con el tiempo, la expresión literaria hispanoamericana. En este devenir, una de las novelas de más amplia difusión y que más influencia han ejercido sobre la nueva escritura es **Rayuela** (1963), de Julio Cortázar: podría decirse que **Rayuela** es para la década del sesenta lo que **La vida breve** para la anterior; esto es, un momento clave y a la vez cumbre de la novelística del continente, una piedra de toque, una fundación de nuevas estructuras para un género que vive —o pervive— gracias a su proteica facultad de adaptación. En este sentido la obra de Cortázar ha sido exhaustivamente estudiada y no es nada nuevo subrayar su carácter radical.

Rayuela se postula como una obra abierta, nunca acabada, en permanente construcción; exige la participación del lector, su transformación en lector-macho, es decir, activo y colaborador, y su estructura combinatoria y reflexiva resulta enormemente móvil, por no decir informe. **Rayuela** destruye de modo definitivo la noción de literatura inmanente y clausurada, dándose, al contrario, como una aglutinación de contenidos que pueden adoptar distintas formas de acuerdo con su circunstancia de lectura. Esta estructura es obvio que pone en discusión —así sea implícitamente, aunque también lo haga expreso— a la forma establecida, a la vieja noción de novela tradicional y realista; su éxito, el hecho de haberlo logrado, explica la presencia de sus muchos seguidores en esta última década y media.

En **Rayuela** nos encontramos con la novela que no tiene fin o conclusión y cuya «for-

[10] **Id., Ibid.**

Centro Virtual Cervantes

ma» es el proceso que niega consecuentemente toda forma. En este sentido, otros escritores han retomado la tendencia hacia una literatura cuyos valores contenidistas no son otros que el proceso de realización narrativa. Salvador Elizondo irá aún más allá: en el ciclo de una aventura muy personal e irrepetible, ilustra el caso del escritor que marcha hasta el fondo de esta experiencia, aunque ese fondo marque fatalmente la extinción de la narrativa. En **Farabeuf** (1965) Elizondo se propone la «crónica de un instante» —como dice su subtítulo—, precisamente el instante en que el orgasmo, la muerte y el suplicio se dan cita. Si el relato por definición se encarga de dar cuenta de hechos desarrollados en el tiempo (según la célebre definición de E. M. Forster: «Es la narración de acontecimientos dispuestos en su orden temporal» [11]), vemos que **Farabeuf**, por el contrario, intenta anular esa condición novelística, pues el instante es la negación de lo histórico, el instante es la congelación del devenir en el ahora eterno. Y **Farabeuf** enfatiza continuamente esa anulación desde la implícita contradicción del subtítulo: «crónica de un instante». Tres años después de **Farabeuf**, y decididamente fiel a sí mismo, Elizondo dio a conocer **El Hipogeo secreto** (1968), novela que se disuelve en su puro ser novela, descripción de su propia escritura y de un personaje ficticio llamado Salvador Elizondo, que escribe una novela titulada **El Hipogeo secreto.**

> «He imaginado una escena: un hombre que escribe un libro. Hay alguien cerca de la ventana, frente al cuadro. Un teléfono suena y a partir de ahí ¿qué? Yo sólo sé que ese hombre está escribiendo **El Hipogeo secreto.** Es un libro en el que la paradoja tiene un papel dominante. Pero yo, Salvador Elizondo, tal vez también soy un personaje apócrifo del dios de la literatura» [12],

escribe Elizondo **en** su novela, aunque parezca un texto **sobre** su novela.

La empresa textual de Elizondo resulta paulatinamente, de libro a libro, cada vez más arriesgada; busca una quintaesencia de la escritura y acaba incluso en el intento de dar cuenta ya no de la escritura, sino del espacio mental que guiará la mano hacia la escritura. Elizondo ha expresado esto en varias entrevistas, lo cual nos permite advertir la lucidez del autor sobre la índole de su empresa, así como el dominio que hasta cierto punto posee sobre ella. Pero también lo ha expresado en forma «literaria» con el breve texto que da título a su último libro: **El grafógrafo** (1972); aquí la literatura ha adelgazado tanto que ni siquiera hay ya forma y contenido, expresión y materia expresada: una es la otra en el hecho puro de la escritura:

> «Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo. Me recuerdo escribiendo ya y también viéndome que escribía. Y me veo recordando que me veo escribir y me recuerdo viéndome recordar que escribía y escribo viéndome escribir que recuerdo haberme visto escribir que me veía escribir que recordaba haberme visto escribir que escribía y que escribía que escribo que escribía. También puedo imaginarme escribiendo que ya había escrito que me imaginaba escribiendo que me veo escribir que escribo» [13].

---

[11] E. M. Forster: **Aspectos de la novela.** México, Universidad Veracruzana, 1961, pág. 43.

[12] Salvador Elizondo: **El Hipogeo Secreto.** México, Joaquín Mortiz, 1968, págs. 49-50.

[13] Salvador Elizondo: **El grafógrafo.** México, Joaquín Mortiz, 1972, pág. 9.

Centro Virtual Cervantes

5. En las últimas décadas, las tendencias formalistas se han diversificado, creando nuevas estructuras que hacen imposible, por inadecuado y anacrónico, el regreso al realismo tradicional, a la vez que proponen verdaderos dilemas al análisis literario. Sin ánimo exhaustivo, mencionaré finalmente algunos ejemplos de tres modalidades que demuestran por sí solas la constante actualidad de esta orientación literaria.

Una primera modalidad tiene que ver con el «relato enmarcado», recurso al que se refiere Kayser en su conocido manual **Análisis e interpretación de la obra literaria;** Kayser subraya la función de soporte a la verosimilitud que tiene este recurso. Y justamente sobre el juego de espejos entre ficción y verosimilitud es que gira en buena parte el fenómeno que venimos viendo. Vicente Leñero presenta en **El garabato** (1967) una novela desdoblada al modo de las muñecas rusas. **El garabato** se titula la novela de un tal Pablo Mejía H., quien a su vez intenta que Fabián Mendizábal escriba una novela del mismo título. Posteriormente (según la cronología falsa de la novela) Mejía la remite a Vicente Leñero y éste la publica. De modo que no hay una, sino tres novelas con el título **El garabato:** la de Mendizábal, la de Mejía (que incluye a la primera) y la de Leñero (que incluye a las otras dos). ¿Quién es el narrador en este caso? No Leñero, por ejemplo, porque no es **su** estilo: la novela está narrada con deliberada torpeza. Pero tampoco Mendizábal ni Mejía, que son personajes.

Un ejemplo similar se da en «La fiesta brava», cuento de José Emilio Pacheco perteneciente al libro **El principio del placer** (1972). «La fiesta brava» es un cuento escindido entre su primera parte, titulada «La fiesta brava», cuyo autor es Andrés Quintana, y una segunda parte en la que el narrador da cuenta de la escritura de ese relato por el personaje. Igual pregunta habría que hacer aquí: ¿quién es el narrador?

Diferente a la modalidad señalada, aunque igualmente problemática, es la que manifiesta «La barca o nueva visita a Venecia», de Julio Cortázar, incluida en **Alguien que anda por ahí** (1977). En este relato, el autor nos presenta su cuento enmarcado en una circunstancia: se ha decidido a exhumar un viejo texto de 1954, releído y anotado diez años después, pero concediéndole la oportunidad a uno de los personajes, Dora, a que dé su versión de los hechos y desnude así la verdad. «Lo que sigue es una tentativa de mostrarme a mí mismo que el texto de **La barca** está mal escrito porque es falso, porque pasa al lado de una verdad que entonces no fui capaz de aprehender y que ahora me resulta evidente. Reescribirlo me resultaría fatigoso y, de alguna manera poco clara, desleal, casi como si fuese el relato de otro autor y yo cayera en la pedantería (de corregirlo). Puedo, en cambio, dejarlo tal como nació y mostrar al mismo tiempo lo que ahora alcanzo a ver en él. Es entonces que Dora entra en escena» [14]. Dos hipótesis son posibles: a) que de verdad Cortázar hubiera escrito un relato ahora recogido y «puesto al día»; b) que la escritura antigua sea una creación tan ficticia como las advertencias del comienzo (que, dicho sea de paso, vienen **después** del título del cuento, esto es, formando parte del mismo). De uno u otro modo, y más allá de ejemplificar nuevamente un tipo de obra abierta como era **Rayuela** en 1950, lo seguro es que «La barca o nueva visita a Venecia», considerado en su globalidad o en su unidad, es un cuento **actual** de Cortázar y que la sucesión de mediaciones —temporales o de personajes— nos están mos-

[14] Julio Cortázar: **La barca, o nueva visita a Venecia.** En **Alguien que anda por ahí.** México, Hermes, 1977, páginas 91-2.

Centro Virtual Cervantes

trando precisamente la «composición» literaria, el hecho de cómo se escribe un cuento y cómo se intenta aprehender su «verdad».

Una tercera modalidad es la de Julieta Campos en su novela **Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina** (1974), novela que se une a la empresa de Elizondo a través de una peculiar estética productiva de la **mirada.** Es tal vez uno de los ejemplos límite en que la disolución de las antiguas formas narrativas está mostrando la necesidad de transformar radicalmente el género. En **Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina** la historia que cuenta la novela es, como sucedía en **Farabeuf,** la recuperación de un instante. Y en realidad logra, con pasmosa habilidad, fundir en ese instante (convertido finalmente en novela, en **esta** novela) pensamiento y escritura, el pensamiento que se dirige a la escritura y el resultado concreto de dicha operación. Aquí no hay fronteras entre lo literario y lo metaliterario, entre el autor y su obra, entre lo autobiográfico verdadero y lo ficticio novelesco: el texto corre sobre un solo riel, que es el de «esa memoria literaria, tan entrelazada con la personal» [15]. «Empiezo a sospechar que en esta novela», dice la narradora, «que no sé si existe o no existe, o si es únicamente el reflejo impreciso de un sueño o el resultado de una alteración febril de la memoria provocada por una insolación que borra los puntos de referencia del tiempo y del espacio, o apenas la reiteración enfermiza de una pasión maniática por el mar (...); empiezo a sospechar que en esta novela, de tan ambigua condición que es y no es al mismo tiempo, se trata precisamente de **no contar** algo que sí ha ocurrido, pero que, de ser contado, daría lugar sin remedio a un relato del género de **A sangre fría,** perdiéndose así su íntima esencia que, como la de todo lo que sucede, es inabordable» [16].

6. Sean cuales fueren las modalidades de esta tendencia, puede concluirse en su gran rechazo de la noción tradicional de realismo novelístico, al mismo tiempo que se asumen extremadamente formas herederas de la vanguardia. Hay una negativa a **narrar como antes** (y el texto recientemente citado de Campos lo dice con claridad: se rechaza narrar como un documento o como un testimonio de un hecho real), negativa que no debe confundirse con un rechazo a la narración misma. De hecho estas novelas y cuentos están **narrando** la imposibilidad de «narrar», la experiencia de rebelión frente a la vieja retórica.

Puestas en el contexto ideológico, puede advertirse que las tendencias formalistas vienen a dar un nuevo enfoque a la literatura, pero no a destruirla. Si la novela es el género correspondiente a la ideología burguesa, tal como lo fue en su origen histórico, es claro que la evolución de esa ideología habría de ser correspondida por la evolución de los géneros. La narrativa se pone en crisis a sí misma, dinamita la mentira de la representación y del narrador, pone en cuestión a la verosimilitud: así está saneando su índole gastada y vieja, de perdida vigencia. El ocultamiento de la productividad del texto era una consecuencia real de la mistificación ideológica; en el siglo XIX la necesidad de establecer un campo crítico de la realidad dio origen a una literatura que, porque aparentaba sustituir a la realidad o representarla fielmente, se constituía en el ámbito propicio para la discusión ideológica. Las tendencias formalistas señaladas atentan contra el engaño de la literatura burguesa, pero defienden apasionadamente el género novelesco, aun cuando éste pertenezca, por origen y evolución, a la ideología burguesa. Por esa

[15] Julieta Campos: **Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina.** México, Joaquín Mortiz, 1974, pág. 110.

[16] **Id., ibid,** pág. 174.

BOLETÍN AEPE Nº19, OCTUBRE 1978. Jorge RUFFINELLI. TENDENCIAS FORMALISTAS EN L
Centro Virtual Cervantes

razón es que contienen una de las fecundas contradicciones de la cultura contemporánea, puesta de manifiesto muy claramente en la novela programática de Macedonio Fernández, que no por casualidad era novela **futura.** La novela **nueva** y **futura** de Macedonio seguirá siendo nueva y futura, es decir, utópica, hasta que las condiciones culturales, económicas y políticas no cambien y sean ellas también nuevas, aunque sí presentes y no futuras. En esas condiciones no es difícil el advenimiento de una narrativa verdaderamente nueva, lo cual es actualmente, para el narrador hispanoamericano, motivo de nostalgia. Pero no nostalgia del pasado, sino nostalgia de un futuro.

BOLETÍN AEPE Nº19, OCTUBRE 1978. Jorge RUFFINELLI. TENDENCIAS FORMALISTAS EN LA N
Centro Virtual Cervantes

Centro Virtual Cervantes