

JUAN LOVELUCK

UNA REVISION DE LA NOVELA HISPANOAMERICANA

EL INTERES —la pasión, a veces— con que lectores y críticos siguen el proceso actual de la literatura de ficción en Hispanoamérica alcanza plena justificación: en su amplísimo campo, la novela y el cuento, en los últimos años, exhiben cambios dinámicos y enriquecedores. Desde 1940 a esta fecha, son tantas y diversas las alteraciones de la literatura imaginaria, que el proceso resulta complejo y sus alcances difíciles de vaticinar con acierto. Tales mutaciones hacen a esta literatura otra de la que fue hace dos o tres decenios y a la vez la inscriben —sin las acostumbradas limitaciones— en una trayectoria que desmiente la posibilidad de su extinción. Que las literaturas de ficción atraviesen en todas partes por tiempos de crisis, a nadie puede serle extraño. Viven momentos de cambios fecundos la novela de Francia, la de Italia, la de Alemania, como los viven las de México, Chile o Perú.

Por lo mismo, son necesarios los análisis que, cada cierto número de años, se proyectan sobre el fenómeno narrativo de la América hispana. Sirven a la historia literaria —la que se ha escrito; la que deberá hacerse—; sirven a los lectores y a su avidez de información certera. Recuérdese el congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana que se reunió en Albuquerque, New Mexico, hace quince años. La memoria que se publicó, con el título de *La novela iberoamericana* (1952), es un documento valioso de ese instante de indagación. El mismo Instituto proyecta una reunión en Caracas, en 1967, con un tema semejante: la novela hispanoamericana en la actualidad. En dicha reunión se rendirá un homenaje al único escritor vivo de la generación de los narradores superregiona-
listas: el maestro Rómulo Gallegos.

Cuando observamos el panorama de la crítica que en años recientes se ha ocupado de descifrar el proceso de la literatura de

ficción y las considerables mutaciones que ella exhibe, surge una inquisición que a muchos puede parecer impertinente: ¿Ha estado la función crítica y estimativa a la altura requerida por lo que deja ver ese proceso, vario y complejo? Valga aquí la mención de lo que apuntó Fernando Alegría en su ensayo "Novelas que hablan, novelas que cantan", aparecido en *Atenea*: en muchas oportunidades se ha dado el caso de que la exégesis revela métodos anticuados o de considerable limitación para un buen entendimiento de corrientes actuales. Muchos intérpretes —y esto no afecta a su buena voluntad— se acercan a los novelistas formados entre 1930 y 1950 con sistemas de evaluación que mejor convienen a la literatura que se creaba hace medio siglo, antes de que Joyce, Gide, Faulkner, Mann, Virginia Woolf, Hesse y otros ejercieran su influencia fecunda y renovadora. Con otras palabras, en no escasas oportunidades la crítica ha revelado sistemas obsoletos y por lo tanto ineficaces o infecundos para la explicación de la novela iberoamericana contemporánea. Y este caso reviste gravedad, porque la literatura narrativa ha avanzado sin las iluminaciones u orientaciones a que está llamada una crítica eficaz y oportuna en sus métodos. Es decir, para que sea una fuerza aclaradora y no un lastre rico de inutilidad.

Tal retraso de la exégesis literaria de Hispanoamérica —honra a las excepciones— tiene como correlato un beneficio evidente. La novela ha empezado a ser explicada por los propios novelistas, con gran ventaja para su iluminación certera. En estos años por lo menos tres creadores de dimensión internacional han suplido las limitaciones de una crítica negativa y obstinada en defender el antiguo régimen de una ficción pretendidamente "psicológica" y de certificado "realismo", tradicional en exceso y a todas luces anacrónica. Ellos son Carlos Fuentes, Miguel Angel Asturias y Alejo Carpentier¹.



¹Carlos Fuentes, "La nueva novela latinoamericana". *¡Siempre!*, 29 de julio, 1964, págs. II-VII y XIV-XVI. Miguel Angel Asturias, "Originalità e caratteristiche del romanzo latino-americano". *Terzo Programma* (Roma), 1964, núm. 4, págs. 51-74. Alejo Carpentier, "Problemática de la actual novela latinoamericana". *Tientos y diferencias* (Ensayos). México: U.N.A.M., 1964, págs. 5-46. Conviene anotar que, desde un pun-

to de vista general de la teoría novelesca, el narrador argentino Ernesto Sábato, en su libro *El escritor y sus fantasmas*, Madrid: M. Aguilar, segunda edición, 1964, se refiere a varios aspectos de importancia del destino de la novela iberoamericana. Véanse, en el libro citado, los capítulos "Características de la novela contemporánea" y "Oscuridad de la novela", págs. 85-89 y 197, respectivamente.

Varios profesores de literatura hispanoamericana hemos concurrido a un simposio sobre la novela, que planeó y dirigió un activo hispanista, el Dr. Iván A. Schulman, Director del Departamento de Lenguas Romances de Washington University (St. Louis, Missouri), vastamente conocido por sus investigaciones sobre Martí y los escritores del modernismo. Fernando Alegría (Universidad de California, Berkeley), Manuel Pedro González (Universidad de California, Los Angeles) y quien esto escribe (The Ohio State University), teníamos la misión de presentar nuestros puntos de vista sobre la novela hispanoamericana de hoy y discutirlos, en una segunda sesión, con profesores y estudiantes universitarios. (Washington University mantiene una excelente Sección de Estudios Latinoamericanos).

Las comunicaciones presentadas —que aparecerán en un volumen que se edita en México— se atuvieron a los siguientes temas: “El realismo mágico en la novela hispanoamericana” (Fernando Alegría); “Las influencias extranjeras en la novela de Hispanoamérica” (Manuel Pedro González) y “Crisis y renovación de la novela en Hispanoamérica” (Juan Loveluck). Nos llamó la atención a los asistentes al simposio la vigorosa y creadora participación del público, que formuló inquisiciones inteligentes y agudas, lo que es infrecuente en esta clase de reuniones.



Fernando Alegría presentó una visión muy dinámica del “realismo mágico” en la literatura imaginaria de Iberoamérica. Tras glosar un conocido texto de Alejo Carpentier —el prólogo de *El reino de este mundo*²— definió lo que caracteriza al novelador de nuestros países: la apetencia por descifrar, desde dentro, la angustia existencial frente a lo que le corresponde ver y vivir en el siglo xx. La novela que explora y presenta la condición humana, que descifra la angustia vital del ser hispanoamericano alcanza un imborrable sello propio y original. Original es, por tanto, el texto que revela estos torturados mundos interiores. El modo de realidad con que se enfrenta el escritor hispanoamericano queda fuera o lejos del sistema de realidades que son comunes al europeo, aunque, por alguna vía, logren una forma de identificación, propia de la común base espiritual. Se trata del cuño, del sello único que logran problemas, inquietudes y necesidades

²Prólogo, ahora aumentado, que Carpentier publicó en su libro *Tientos y diferencias*, con el título de

“De lo real maravillosamente americano”.

también únicos y no intercambiables. Así, de la profundidad de su drama y de la dimensión intransferible de éste, le viene al creador un acento de originalidad interior que no necesita crear con artificios tipificantes ni con acumulaciones de escenografía folklórica o populista al modo de lo que pretendían los narradores del decenio 1920-1930, quienes hallaron lo que buscaban, dentro de un esquema de apetencias estéticas hoy superado. Lo europeo difiere radicalmente de lo hispanoamericano —distingo que viene de dentro—, explicaba Alegría, tanto cuanto pueden diferenciarse una flauta clásica y una *quena* india. En materia, elaboración y en la música que producen, jamás confundibles. Luego, el caos que quiere ordenar y descifrar el escritor hispanoamericano y la razón de fondo de su arte —la reorganización del mundo y la sustitución de mitos que permita instalar los que le son propios— serían, para el europeo, improductivos, porque el ámbito de las vibraciones profundas requiere lenguas expresivas absolutamente diferenciadas.

El realismo mágico empieza a definirse —en el sentido que le atribuye Alejo Carpentier— cuando los creadores de mitos individuales cuyo valor residía en el reino de la palabra y su elaboración estética o preciosista —los modernistas, por ejemplo—, vienen a ser sustituidos por los autores que novelan actos de magia que suceden en la prodigiosa realidad de todos los días, sin necesidad de agotadora elaboración imaginativa o “producción” de magia en complicadas probetas mentales. Esto es lo que quiere expresar el autor de *Los pasos perdidos* cuando afirma que el mundo americano es el continente de lo real maravilloso generado por el laboratorio incesante de la realidad —inagotable baúl de sorpresas— y no por un malabarismo preparado que, al fin, no hace sino torturar a la propia realidad. Tal realismo maravilloso —nueva fórmula americanista apenas explorada— se puede estimar con claridad en novelas muy recientes. Un sólo ejemplo: *La casa verde*³, de Mario Vargas Llosa. En sus páginas son ‘vidas reales maravillosas’ las de Anselmo el arpista, Fushía, las heroicas monjas metidas en la selva, etc. Y real maravilloso es el telón de fondo: selva, río, bosque amenazantes. Por otra parte, esta reciente novela muestra la “vuelta a la naturaleza”, que busca ahora, más que presentación fotográfica y “realista” en sentido cortical, una indagación honda y trascendental de su manera de estar presente en el mundo hispanoamericano. Decía —y decía bien— el novelista colombiano Eduardo Caballero Calderón que la naturaleza es asunto

³Mario Vargas Llosa, *La casa verde*, S. A., 1966.
verde. Barcelona: Editorial Seix Ba-

eterno y no pasajero de la literatura nuestra: "no una moda que pasa de moda"⁴, porque sigue estando ahí y desde ahí está llamando y aguarda, no ya como suma deidad anuladora —*Páginas bárbaras, La vorágine, Cuatro años a bordo de mí mismo, Canaima*, etc.—, sino como vigorosa presencia junto al drama del hombre que la puebla o quiere hacerla suya.

La retórica literaria que caracterizó a nuestros narradores empezó a disolverse, de acuerdo con lo expresado por Alegría, en el instante en que el pensamiento hispanoamericano se encuentra con el trascendentalismo norteamericano de base hindú. En tal oportunidad —recuérdese la influencia de Tagore, traducido por los Jiménez— comienza a figurar en el panorama de nuestra ficción un nuevo sistema de símbolos y mitos.

Conviene anotar, asimismo, que la novela "tradicional" vernacular generó su propio agotamiento. Y no sólo por caer y recaer en esquemas repetidos. En un tiempo dado, hacia 1940, los noveladores y cuentistas asumen conciencia del "primitivismo" problemático y del pauperismo técnico con que lo expresan: estructura plana, lineal de las ficciones, quebradizas psicologías que constituyen "casos" y no existencias en plenitud. Y como ello ocurre cuando la novela norteamericana y europea avanza prodigiosamente aventajando a la decimonónica hacia derroteros insospechados, los escritores toman conciencia de una crisis innegable. De ella les salvará sólo el conocimiento de dechados

‘Eduardo Caballero Calderón, "Literatura y paisaje". *El Tiempo*, Bogotá, agosto 17, 1965. En este artículo leemos: "Desde cuando comenzaron a escribir como los europeos —cuyo llano es la soledad de asfalto de la ciudad y cuya selva es la muchedumbre triste y silenciosa— muchos autores dieron en considerar el paisaje como una hojarasca literaria. Pero yo les diría que el paisaje es una realidad americana, y no una moda que pasa de moda dentro de nuestro panorama intelectual. El llano y la selva no son escenarios que puedan anticuarse como un salón Luis xv o una galería *art nouveau*". Lo anterior puede tenerse en cuenta al leer una obra reciente de Caballe-

ro Calderón, *Manuel Pacho*, por ejemplo, y compararse, a su vez, con la anotación del "novelista interior", protagonista-narrador de *El buen salvaje* (Barcelona: Ediciones Destino, 1966, pág. 84): "No olvidar que el paisaje es un devorador de escritores hispanoamericanos, cuyos personajes van achicándose cada vez más a lo largo del libro hasta convertirse en hormigas que han perdido su hormiguero, aplastado por el tronco de un árbol". La tarea del novelista hispanoamericano de hoy es, pues, si sale del escenario citadino, restablecer el equilibrio hombre-paisaje, haciendo que sea éste el escenario y no el protagonista abrumador y aniquilante.

que les orientan y les sacan de la parálisis nativista-vernacular o de lo que, en otras páginas, hemos llamado la "novela impura": un modo de ficción que se caracteriza por la sobrecarga de elementos de protesta o de denuncia social que conducen a la pérdida del equilibrio estético y la caída en el documento, de noble inspiración, sin duda, pero épicamente ineficaz. Empieza, por entonces, el "naufragio" de los clásicos: nada hacen por salvarlos los autores que surgen hacia 1950.

Cuando el dominio de la dirección telurista en la narrativa empezó a dar señales de agotamiento y anquilosis, hízose claro para los nuevos narradores que la presentación de la dicotomía sarmientina "civilización-barbarie" era insuficiente si se afrontaba sólo desde fuera. Había que plantear el dilema dentro de nosotros mismos, más que en el juego abstracto de tales fuerzas. Frente a *la* civilización y *la* barbarie, el asunto encarnado en conciencias individuales atormentadas: *mi* civilización y *mi* barbarie, con su secuela conflictual. Por tal camino, la mitología de adhesión y ornato puede ser sustituida, en proceso salvador de la narrativa, por otra que es intestina, afincada y reveladora de estados profundos, más allá de toda permanencia en reflejos aparentes y corticales. De ese rango es la problemática estremecedora que mueve y orienta —o desorienta— a los personajes de Fuentes, Carpentier, Cortázar, Vargas Llosa y tantos más de la hora que vivimos.



La intervención de Manuel Pedro González en el simposio que comentamos, fue polémica y de signo negativo para enjuiciar el presente de la novelística iberoamericana. Al glosar ideas propias, divulgadas hace cuatro años en un artículo que vio la luz en la *Revista Nacional de Cultura*⁵, el crítico cubano se expresó con dureza —para algunos excesiva— de los novelistas de hoy. Se salvaron muy pocos, y éstos no salieron libres de acusaciones. "Frivolidad", "lacayismo literario", "calcomanías trasnochadas", "malabarismos formales" —fueron algunas de las expresiones que anotamos.

Manuel Pedro González —hábil y vigilante conocedor de la literatura de Iberoamérica, a la que ha dedicado valiosos libros— asoció el

⁵Manuel Pedro González, "Crisis de la novela en América", *Revista Nacional de Cultura* (Caracas), pág. 150, 1962, págs. 50-67. Incluido en el volumen del mismo autor,

Ensayos críticos. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1963, págs. 93-108.

desarrollo de la prosa de ficción, en los últimos decenios, con causas económicas, sociales y políticas que lo explican y determinan. Su visión de la hora actual hispanoamericana está ensombrecida de pesimismo. Las fuentes ideológicas a que principalmente acude origináronse en un marco de meditaciones que no es, precisamente, el que opera hoy con mayor vigencia. Sus apoyos en Martí —él es uno de los más destacados “martianos” de nuestra América— y en Blanco Fombona —la idea del “feminismo” mimético de nuestras literaturas— no logran un calce efectivo con sucesos de 1950 a 1960, por lo mismo que tales aseveraciones fueron formuladas frente a situaciones cuyo acento era otro y distinto. Por ejemplo, el problema candente de las relaciones de los Estados Unidos y la América hispánica. No es que la situación sea hoy del color de las rosas; se trata de que el sistema de relaciones, que a nadie entusiasma, ha variado, aunque no para nuestro bien. El mismo cambio ha ocurrido con los mitos galos. Martí podía quejarse, con razón, entre 1880 y 1895, del culto “parisista” y de quienes tenían a París por una verdadera Jerusalén. Darío pudo acuñar, valiéndose de su facundia neologista, no siempre triunfal, el verbo “parisianizar” ante formas de culto literario y vital que ya quedaron atrás. Hacia 1900, ¡ay del que no había dormido una noche por lo menos en la Ciudad Luz: ése no moriría en paz! Por esos tiempos, el desvelo de nuestros escritores era el de crear, en París, literatura a la francesa. Hoy, desde París —Cortázar, por ejemplo—, o desde Madrid —Vargas Llosa—, o desde Constantinopla, si se quiere, escriben una literatura densamente americana, original y universalista.

En su extensa exposición —unas 40 páginas—, Manuel Pedro González destacó el relieve no superado de la ficción producida desde 1910 a 1930 ó 40 —el superregionalismo—, su incesante búsqueda de nuestra originalidad, y condenó, en cambio, la narrativa posterior por lo que él considera manía mimética, incapacidad de voz propia o simple servilismo intelectual. Nos hemos acostumbrado al modelo ajeno y no se puede avanzar una página si falta esa luz venida desde lejos. Si bien el profesor González busca con legitimidad una forma de aseo mental que indague lo específicamente hispanoamericano, fue sin duda poco justo con los esfuerzos universalistas en que se encuentran empeñados nuestros autores en los últimos decenios. Según M. P. González, éstos se caracterizan por un sometimiento a las últimas modas, por una entrega ancilar a modelos que los noveladores no logran emular ni superar: Proust, Joyce, Faulkner, etc. Autores, no lo olvidemos, a los que han sucedido, en el panorama universal de la novela, muchos otros que han contribuido con fórmulas originales y renovadoras. ¿Qué novedades, qué secretos puede encerrar hoy el monólogo interior, con

ochenta años de ejercicio, desde que lo empleara Edouard Dujardin en una novela de 1888?

El autor de *Trayectoria de la novela en México* hizo hincapié en que la ficción actual de Iberoamérica cae y recae en los temas de alcoba, la manía del sexo, las malas palabras y la escenografía escabrosa, sólo como respuesta imitadora a lo que puso en circulación la narrativa norteamericana de hacia 1930, con Henry Miller como abanderado. No le falta razón en este punto. Pero no hay por qué pensar que hasta en la pornografía se requiere un modelo venido desde lejos. Habría, eso sí, que deslindar cuidadosamente entre las buenas y logradas novelas y aquéllas que pugnan por comercializar la sexomanía como culto. (Paradoja: es un tipo de novela al que son muy aficionadas las plumas que manejan respetadas matronas de capital.) De esta clase de libros se viene plagando, es cierto, la novelística actual. Ayudan los editores: no se sabe que éstos prefieran la calidad en vez del éxito seguro.

Arremetió también Manuel P. González —con el calor que sabe poner en la presentación de sus ideas— contra lo que considera el excesivo desvelo por la técnica de contar o el prurito de acomodar, sin un previo proceso de sedimentación, las modalidades formales más recientes. Según los juicios expresados por el ensayista, el narrador hispanoamericano sólo se preocupa de cierta espectacularidad técnica y todo lo demás lo sacrifica a ella: su entrega a un "formalismo" vacío e inoperante le inclina a una bancarrota de contenidos y a un vaciamiento de reales valores novelescos y humanos. Es, el escritor de esta estirpe, una máquina de combinar ajenos logros. Deslindemos, es claro, el pastiche o la imitación muerta de la creación verdadera y original. Pensamos, por nuestra parte, que la renovación de la técnica, junto con la asunción de contenidos hispanoamericanos inéditos, es lo que caracteriza positiva y felizmente al relato posterior a 1940 y al desarrollo de tales ideas dedicamos la mitad del trabajo presentado al simposio.

Piedra de toque fue *Rayuela*, cuya reciente versión al inglés⁶ ha suscitado y suscita críticas tan diversas en Europa y en los Estados Unidos: registro que va desde el reconocimiento de una obra genial, expresiva del estado actual de la ficción de Occidente —las críticas de *The Times Literary Supplement*, de Londres, y de *The New Republic*, Washington— hasta la negación entusiasta —comentario del *Time*, de

⁶Julio Cortázar, *Hopscotch*, traducción de Gregory Rabassa. Nueva York: Pantheon Books, 1966. La novela, con el título de *Marelle* aparecerá pronto en francés, en edición de Gallimard.

Nueva York, en que el reseñador habló de "truco" literario y voluntaria obscuridad o tendencia críptica⁷.

Lo cierto es que obra tan compleja como *Rayuela* requiere de exégesis que se sitúen a su altura. Dicha ficción, que participa bastante de la modalidad que se ha dado en llamar 'novela para novelistas' —en la línea de *Point Counterpoint* o *Les Faux-Monnayeurs*—, y que es libro para minorías, puede insertarse en una forma de arte que al menos en Europa tiene una trayectoria discernible: la llamada por Umberto Eco "poética de la obra abierta"⁸, que en las letras españolas posee antecedentes tan remotos como el exultante *Libro del Arcipreste*. El lector de una obra de esta laya ha de ser el intérprete y ordenador de una verdadera "partitura" ficticia, que nos llega plena de libertad al teatro de nuestras operaciones como lectores. Lo opuesto, pues, de la 'forma cerrada', que exige absoluta tradicionalidad en la postura del lector, conducido por quien creó el texto. Ecco estudia este fenómeno muy especialmente en la música de hoy, pero sus indagaciones en el terreno literario son sagaces e iluminadoras del carácter oscuro que asume la novela de nuestro tiempo, rasgo que anotó muy bien Ernesto Sábato en un ensayo de *El escritor y sus fantasmas*. Estos libros, por otra parte, se tornan exigentes y nos envuelven, solicitan un estado singular de alerta y mucha apertura de ojos, como el *Pedro Páramo*. Conviene, ante ellos, tener presente el viejo ruego del Arcipreste: "entiende bien mi libro...".

En otro punto de su comunicación, tocó Manuel P. González el tema del violento "parricidio" intelectual, la negación que las nuevas promo-

⁷Carlos Fuentes es uno de los escritores que con mayor acierto ha comentado los valores de *Rayuela*. Primero en el artículo de *¡Siempre!* citado en la nota 1. En forma más reciente, en su artículo "Rayuela y la máscara de Buster Keaton". *¡Siempre!*, núm. 674, México, 25 de mayo, 1966. Véanse los estudios de Ana María Barrenechea, "Rayuela, una búsqueda a paritr de cero", *Sur*, Buenos Aires, núm. 228, mayo-junio de 1964, págs. 69-73, y de C.D.B. Bryan, "Cortázar's Masterpiece", *The New Republic*, Washington, abril 23 de 1966, págs. 19-23. La nota de Donald Keene,

en *The New York Times Book Review*, abril 10 de 1966, fue, asimismo, comprensiva y encomiástica. (La propaganda de la versión norteamericana de *Rayuela* aprovechó una frase del *Times Literary Supplement*, de Londres: *This is the first great novel of Spanish America*. Podándole la hipérbole, traduce el entusiasmo que el libro causó en la crítica inglesa).

⁸Umberto Eco, "La poética de la obra abierta". *Obra abierta. Forma e indeterminación en el arte contemporáneo*. Barcelona: Editorial Seix Barral, S. A., 1965, págs. 25-55.

ciones hacen de sus predecesores, precisamente porque quieren renovar por entero su arte y abrigan la vieja y sabida ilusión de comenzar en sí mismos. Alegría apostilló en el debate subsiguiente, con su lúcida esgrima verbal, que así como los jóvenes actúan en función de *terroristas* con voluntad parricida, es frecuente que quienes están dejando de serlo se coloquen en el bando opuesto: el de los "infanticidas", lo que es, dicho con cierto humor, el choque insoslayable de las generaciones que inician la instalación de su sistema estético con los que empiezan a sentirse desplazados del escenario. El viejo cañamazo dramático de la historia viva y latiente.



A pesar de que fue la de Saint Louis una reunión sin estridencias, en que los participantes nos esforzamos por expresar con alguna objetividad nuestros puntos de vista, logró el simposio una conquista definida: mostrar que la novela de Iberoamérica vive un proceso de fundamental definición. Ello justifica con plenitud todo esfuerzo por comprenderla en su real y compleja dimensión. A su vez, la novela exige hoy los mayores esfuerzos estimativos de la crítica y de la historia literarias. No puede aplicarse a su trayectoria reciente el mismo sistema de análisis que se empleó con la de hace dos o tres decenios. Muchas cosas han cambiado. Muchas de ellas para un bien evidente. Y el cambio es radical, vario y difícil de encerrar en la palma de la mano.

Es significativo que nuestros novelistas hayan ascendido a un plano de verdadera competencia universal —Asturias, Carpentier, Cortázar, Donoso, Fuentes, Rojas, Sábato, Vargas Llosa y otros—, cuando empezaron a situarse —sin repetirlas— en las líneas generales del relato contemporáneo europeo y norteamericano, sin sacrificar en el ara de las influencias foráneas lo fundamental de su mensaje y sus contenidos; sin dejar de ser uno de los modos expresivos que intentan el desciframiento de nuestra manera de estar en el mundo y de encararlo. Para ello debieron insertarse más en lo humano que en lo geográfico y apartarse en definitiva de la "costumbre del costumbrismo".

La literatura imaginaria que hoy crean los relatistas no se margina ni esquiva la averiguación o traducción de *nuestra* condición y problemática de hispanoamericanos. La afronta con decisión. Explora y se hunde en ella con densidad no conocida. Y definitivamente ha dejado atrás —pero sabiendo los pasos necesarios— el poncho y el chiripá retratados con estatismo de museo folklórico, la llanura interminable de las depredaciones de una cincuentona, o el embrujo coaginoso de la selva temida como deidad sacrificial.