

Del logos al mythos: dos casos de la narrativa hispánica del siglo XX

Gonzalo Martín de Marcos¹

Recibido: 12/07/2016 Aprobado: 26/08/2016

Resumen:

Una corriente muy importante de la narrativa del siglo XX ha realizado un camino inverso al de la Filosofía: ha retornado al *mythos* desde el *logos*. Con ello, se ha radicalizado la tensión entre la literatura mimética y la literatura *poiética*. La primera, heredera del realismo decimonónico, establece una relación directa con la realidad objetiva, que quiere ordenar a partir de principios lógicos; la segunda, surgida del simbolismo francés, se adentra en lo incierto, lo relativo, lo conjetural. Esta dialéctica, desde sus disciplinas, la han observado Mukařovský, Bourdieu, Sartre y Levinás. Casos ejemplares de ello son la ‘nueva novela’ latinoamericana, que se liberó del regionalismo realista de los años 20 y 30; y la ‘novela deshumanizada’ española (con Juan Benet a la cabeza), que rechazó el realismo social de los años 40 y 50.

Palabras clave:

Mythos, *Logos*, ‘nueva novela’ latinoamericana, ‘novela deshumanizada’ española, Benet

Abstract:

A very important narrative movement from the XXth Century traveled an inversed trajectory to that of Philosophy: it has returned to the *mythos* from the *logos*. With this, the tension between the mimetic literature and the *poieita* literature has been radicalized. The first, heir to the nineteenth century realism, establishes a direct relationship with the objective reality, which wants to organize from logical principles; the second, emerging from the French symbolism, goes in depth into the uncertain, the relative, the tentative. This dialectic, from their disciplines, has been observed by Mukařovský, Bourdieu, Sartre, and Levinas. Exemplary cases of this are the “new” Latin-American novel, which freed itself from the realist regionalism of 20s and 30s; and the “dehumanized” Spanish novel (headed by Juan Benet), which rejected the social realism of the 40s and 50s.

Keywords:

Mythos, *Logos*, “new Latin-American novel”, “dehumanized Spanish novel”, Benet

¹ El autor es profesor a tiempo completo de Español y Literaturas hispánicas y director del Departamento de Estudios Generales de la Pontificia Universidad Católica Madre y Maestra. Doctor en Literatura española de la Arizona State University, EEUU, y Doctor en Filología hispánica de la Universidad de Valladolid, España. Email g.martin@ce.pucmm.edu.do

La Literatura del siglo XX no se entiende sin la dialéctica entre el arte tutelado por la razón y fiel al referente, y aquel otro que se relaciona con el mundo por medios irracionales (sueño, inconsciente, fantasía) y prerracionales (mito). No obstante, esta oposición surgió de una relación de dominio: el segundo se liberó del primero a finales del siglo anterior. El realismo positivista creía haber culminado la Historia al hallar en la ciencia la herramienta infalible para el conocimiento. El irracionalismo del siglo XX enmarca el retorno escéptico de la narrativa contemporánea al *mythos*; aquel que la Filosofía, para nacer, hubo de abandonar por el *logos*.

La Literatura no mantiene una relación estable con la realidad. De hecho, la narrativa del siglo XX está recorrida por una tensión que, mediada la centuria, enfrentó la novela regionalista de los años veinte (Ricardo Güiraldes, José Eustasio Rivera, Rómulo Gallegos) con la ‘nueva novela’ latinoamericana de Onetti, Borges, Carpentier y otros, en el ámbito latinoamericano; y la novela social de Rafael Sánchez Ferlosio con la novela poética Juan Benet, en el ámbito español. Se trata de una pendulación histórica que, si bien nace con la misma Literatura (*mimesis-poiesis*) y se halla en la Edad Moderna (Renacimiento y Barroco, Neoclasicismo y Romanticismo), se radicaliza en los últimos ciento cincuenta años hasta el punto de confrontar, no ya dos praxis distintas, sino dos epistemes: la optimista de la modernidad y la escéptica de la posmodernidad.

Pugna tan ostensible en las artes ha sido estudiada desde la semiología, la sociología o la filosofía. Jan Mukařovský advierte de que el signo no es sólo comunicación con la realidad, sino que contiene una función autónoma que lo vuelve sobre sí mismo; Pierre Bourdieu señala que la literatura rompe con el mimetismo cuando se emancipa de las otras esferas de conocimiento; Jean Paul Sartre y Emmanuel Levinás ofrecen dos visiones antitéticas de un arte en cuyo seno, en efecto, se están bifurcando los caminos de aquellos que emplean el arte para revelar, y aquellos otros que lo conciben como una indagación en una región que siempre permanecerá ignota.

La reconquista de una autonomía menoscabada

La fe ciega en la ciencia que caracterizó al pensamiento positivista de la segunda mitad del siglo XIX en Europa afectó a la literatura de dos maneras. Por una parte, la narrativa de Realismo y el Naturalismo asumió el método científico como sistema creativo: observación, objetivismo, rigor metodológico, propósito práctico, experimentación. Por otra parte, los escritores se adhirieron a las certidumbres optimistas que ofrecía la ciencia, a cambio de la asunción de la hegemonía del *logos* en el campo del conocimiento humano.

Dice Bernard Lahire que, con el progreso de las sociedades, la economía, la ciencia, las artes, y otras esferas de la actividad social han ido cobrando autonomía al definir sus límites y su territorio (2005, p. 32). Los movimientos estéticos irracionales del último cuarto del siglo XIX—simbolismo, parnasianismo, decadentismo, modernismo—realizaron un viraje que supuso una recuperación de facto de tal autonomía, de la que habían abdicado los realismos positivistas. Señala Pierre Bourdieu que la institución de la literatura como campo autónomo estuvo determinada, en efecto, por elementos de aquellos movimientos: la bohemia (1995, p. 91), la ruptura con el burgués (1995, p. 95) y, sobre todo, la invención de la estética pura, del arte por el arte (1995, p. 63). Fueron Baudelaire y Flaubert quienes, fundamentalmente, iniciaron la emancipación cuando reaccionaron contra el realismo. Este fue el inicio del conflicto entre el arte puro y el arte comprometido. Este fue el inicio, también, de lo que Barrenechea ha llamado la “crisis del contrato mimético” (1982).

Abordado este cambio desde un enfoque semiológico, la reconquista fue la potenciación de una de las funciones inalienables a la obra literaria, mermada en beneficio del objetivismo. Explica Jan Mukařovský que toda “obra de arte posee un significado semiológico doble: autónomo y comunicativo” (2005, p. 135). El autónomo la caracteriza por su función mediadora entre los miembros de una colectividad, y sólo alude a la realidad de una manera indirecta, implícita, e incluso invisible; el

comunicativo alude directamente a la realidad que le sirve de asunto y su naturaleza es, por tanto, existencial, determinada. En general, el tema de la obra es el “punto cristalizador del significado comunicativo” (2005, p. 135), pero esto no es estrictamente así: la forma también comunica. Las estéticas miméticas del siglo XIX potenciaron al máximo posible la función comunicativa, *notificadora*, de las novelas, en detrimento de la función autónoma, hasta el punto de aliarse con la razón documental de la sociología, la medicina, o la psicología (por cuya causa perdieron la autonomía de su campo). Sin embargo, como señala Mukařovský, “No puede exigirse una autenticidad documental al tema de una obra de arte mientras lo juzguemos como una imagen artística” (2005, p. 137). Sucede que, entendida la Literatura, y más en particular, la narrativa, como un arte temática, las “[f]unciones semiológicas, la comunicativa y la autónoma (...) originan entre sí una antinomia dialéctica fundamental en la evolución de estas artes” (2005, p. 138).

El arte como revelación; el arte como ensombrecimiento

En *¿Qué es literatura?*, Jean Paul Sartre expone una postura que ha marcado una línea teórica de gran influencia en la literatura social del siglo XX. Para Sartre, la irresponsabilidad social de los escritores burgueses, herederos del arte por el arte (crítica a Flaubert, denuncia a Proust), procede de haberse hecho la ilusión de que la sociedad es una yuxtaposición de hombres aislados. Este espíritu de análisis—originado, dice, en la ideología burguesa y el capitalismo—ha tenido la consecuencia de “[n]o ver más que hombres” (1967, p. 14), desvinculados de las determinaciones económicas, políticas, sociales, religiosas. Así, Sartre decreta de que en cada hombre, en cada obra artística por él producida, puedan hallarse elementos intemporales; cada hombre y cada obra son función exclusiva de su tiempo: “El hombre no es más que una situación” (1967, p. 21); [e]l escritor tiene una situación en su época; y cada palabra suya repercute” (1967, p. 10). Se trata de una visión sintética de la sociedad, heredera de los movimientos colectivistas y socialistas del siglo XX.² Aunque Sartre rechaza la disolución

2 Reconoce el autor—igual que Mukařovský o Bourdieu—que esta antinomia explica las tensiones en el arte durante todo el siglo XX (1967, pp. 42-61), aunque realiza su decantación por

del individuo en la masa, su preocupación por lo que llama la “[t]entación de la irresponsabilidad” (1967, p. 7) le hace cargar las tintas sobre la literatura que no tiene como fin último un cambio de la sociedad de la que debiera ser hija obediente. No existe, por tanto, trascendencia para la literatura, ni gloria para sus autores, ni inmutabilidad de las pasiones o los temas, porque las obras nacen y mueren en su época, tal como un estilo de vestir, o un estilo de decoración. De hecho, aquellos que creen en un arte trascendente, por cuya individual creación alcanzar el “[m]ito de lo universal”, se aíslan y cierran los ojos a la solidaridad (1967, p. 18). De estos presupuestos surge la idea del compromiso en literatura: “Ya que la creación no puede realizarse sin la lectura, ya que el artista debe confiar a otro el cuidado de terminar lo ya comenzado, ya que el autor puede percibirse esencial a su obra únicamente a través de la conciencia del lector, toda obra literaria es un llamamiento” (1967, pp. 70-71). Y un llamamiento en el que el escritor *sirve* al lector al asumir la responsabilidad de darle libertad. Esta servidumbre moral—el compromiso—exige del él una actitud de humilde invisibilidad: el escritor no debe turbar al lector con sus presentaciones (1967, p. 73).³ Tales presupuestos, ostensibles en el comportamiento narrativo, en la novela social estricta, acotan la Literatura a una forma subsidiaria al servicio de bienes (o males) mayores, localizados en el aquí y el ahora.

El mismo año en que Sartre publicó su trabajo, apareció *La realidad y su sombra*, un breve ensayo de Emmanuel Levinás. Son visiones opuestas porque éste parte de un escepticismo ontológico, según el cual una doble sustancia compone la realidad: el *ser* y su sombra (2005, p. 52). La sombra no es un concepto, una aprehensión intelectual del *ser*: es una imagen que le guarda semejanza. Además, es un acontecimiento ontológico independiente; es decir, existe en las mismas condiciones en que existe el *ser*, sin subrogación de aquella a éste (2001, p. 68). El arte comprometido es indubitable y militante: “Sólo hay arte por y para los demás” (1967, p. 68).

3 Un notable ejemplo es su separación sin fisuras entre la poesía y la narrativa. La narrativa designa, revela, presenta; la poesía crea un microcosmos lingüístico para el cual no hay referente (Sartre, 1967, p. 77).

46). La sombra es, por definición, “[u]na categoría irreductible al conocimiento” (2015, p. 46), lo cual significa que el arte no la revela—al contrario de lo que afirma Sartre—porque es incognoscible. La función del arte es adentrarse en esta zona de ininteligibilidad sin desvirtuarla; la filosofía, por el contrario, se esfuerza por desvelarla, por hacerla transparente.⁴ En consecuencia, la crítica que traduce el arte moderno a lo inteligible está suprimiéndolo. El Renacimiento, que creía en una mimesis engendra-

rrativa, cuyos personajes viven un instante eternamente incoado hacia el futuro, al que nunca llega. Se trata de un destino trágico, porque los seres, al ser representados, entran en este tiempo suspendido, en la zona de sombra que es tal precisamente porque los hemos extraído del fluir del tiempo para oscurecerlos. Ahora bien, adviértase que la metafísica del arte que elabora Levinás es un artificio intelectual que trata de sacar a la luz un *no-ser* en el que se fija la Literatura, cuando en realidad es al revés:

"La revolución intelectual que sustituyó al *mythos* por el *logos* fue consecuencia de transformaciones políticas, sociales y religiosas ocurridas en la transición de la cultura micénica a la cultura griega."

es la Literatura la que crea este *no-ser* que, en efecto, no es un reflejo del ser, sino otra cosa que se le adjunta, o que se le desprende. Es la Literatura la que está ampliando la realidad,

dora de un reflejo hermoso de la naturaleza, incurría en la idolatría de la imagen, pero desde Cervantes, Shakespeare y, sobre todo, el siglo XX, el arte mantiene “[u]n comercio *ambiguo* con la realidad” [cursivas mías] (2015, p. 53). La figuración (alegoría, metáfora, símbolo) no representa a la cosa, sino a su sombra. La consecuencia mayor de todo esto es que para comprender la Literatura nos equivocaríamos acudiendo al objeto. Pero más sugerente aún es el hecho de preguntarse—si no qué cosa es esta sombra⁵—dónde hallarla. A este respecto, Levinás emplea el ejemplo de la estatua: “Un porvenir eternamente suspendido flota en torno a la postura fija de la estatua como un porvenir para siempre porvenir” (2015, p. 57). Este momento es lo que el autor denomina *entretiem*po,⁶ también presente en la na-

constituyéndola en una sustancia doble: “Dos posibilidades contemporáneas del *ser*” (2015, p. 54). Por ello—Levinás mismo lo afirma—, no nos hallamos ante un hidalgo empobrecido, sino ante Don Quijote; no ante capital del Imperio Austro-húngaro de principios del siglo XX, sino ante la inquietante ciudad de Kafka; no ante el modelo de la estatua, sino únicamente ante la estatua.

Del *logos* al *mythos*

La Filosofía, es consabido, nació de la racionalización de la naturaleza que hicieron los presocráticos, desde Tales, Anaximandro y Anaxímenes. La era pre-racional entendía el mundo mediante los mitos, narraciones tradicionales que explicaban lo real (un rayo) mediante lo fantástico (Júpiter tonante). La revolución intelectual que sustituyó al *mythos* por el *logos* fue consecuencia de transformaciones políticas, sociales y religiosas ocurridas en la transición de la cultura micénica a la cultura griega (entre los siglos XII y VIII a. c.). Dilthey señala que la experiencia (procedente del arte y del comercio) “[f]ue sometiendo al conocimiento causal, a la predicción (...) un ámbito espacial cada vez mayor y una cantidad creciente de hechos” (1949, p. 21). En efecto, la razón no se generó en la mente de manera espontánea, sino que surgió de una nueva *experiencia* en las relaciones de la colectividad. El centro del cosmos social pasó del palacio al ágora, donde los misterios se democratizaban. La esencia de una situación cósmica” (Echeverría, 1961, p. 10).

4 “La Filosofía había conseguido hasta ahora algo que ha sido su suprema generosidad (...): ha hecho visibles todas las cosas” (Zambrano, 2004, p. 51).

5 La sombra es una sustancia desconceptualizada, de modo que no hay respuesta a esta pregunta. De todas formas, Levinás no se resiste a definirla como “[l]a caricatura, la alegoría o lo pintoresco que la realidad lleva sobre su propia cara” (2015, p. 56); una definición tan vaga que reafirma la sospecha inicial.

6 El cuestionamiento del tiempo, tan característico de la novela contemporánea, está ya en el *mythos*: “[e]l mito ha de expresar en forma sucesiva y anecdótica lo que es supratemporal y permanente, lo que jamás deja de ocurrir y que, como paradigma, vale para todos los tiempos. Mediante el mito queda fijada

racionalización geométrica de la *polis* se proyectó en el pensamiento, de modo que la naturaleza había de regirse, como aquella—en cuyo centro, el ágora, se intercambiaban la palabra ciudadanos iguales—, por relaciones de reciprocidad, simetría, *isonomía* (Vernant, 1992, pp. 62-63 y 106). Por otra parte, la transformación fue gradual (Sócrates no es ajeno al mito), en especial porque *mythos* y *logos* compartían la naturaleza verbal: el *mythos* eran relatos, y el *logos* era “«palabra», «expresión», «pensamiento», «concepto», «discurso», «habla», «verbo»” (Ferrater Mora, 2009, p. 2202); es más, la razón es el resultado de la reunión de todas las palabras en un todo significativo, *inteligible*, ordenado (Ferrater Mora, 2009, p. 2202). Se trató, por tanto, de la sustitución de un discurso por otro.⁷

Esta mutación—más o menos clara, a pesar de todo, para la Filosofía—acarrea unas consecuencias más complejas para la Literatura. Si aceptamos, con Levinás, que el arte no se aviene con la racionalidad reveladora del *ser*, sino que indaga (o incluso crea) una nueva magnitud anexa—la sombra—, la imposición del *logos* produce una desustanciación de la cosa. Tratar de que los mundos ficcionales de la Literatura se rijan por la razón supone la reducción de su universo a sólo una dimensión de la existencia. Pero en el último siglo y medio, el *logos* ha intentado imponerse como un dogma que combate lo fantástico, lo inverosímil, lo onírico, lo mágico, lo ficticio per se, lo mítico. Sartre es un ejemplo conspicuo de ello. Al mismo tiempo, otra parte de la narrativa del siglo XX se ha levantado contra la hegemonía racionalista del positivismo decimonónico. Para el Realismo y el Naturalismo no había duda acerca de su función: revelar el *ser* único. Para la Literatura que surge del simbolismo, la realidad encierra un misterio cuya *aproximación* compete al arte. La narrativa decimonónica que quería—y creía tener la facultad de hacerlo—ordenar el mundo, no es la narrativa contemporánea que acata y se complace en la inextricabilidad del misterio.

En el siglo XX, se ha invertido el sentido de la revolución de la que nació la Filosofía. La Li-

7 Ello no puede conducirnos a la equivalencia entre *mythos* y *logos*, como afirma Rorty en su impugnación de la metafísica (1982).

teratura ha vuelto al *mythos*. Y este retorno se ha operado tanto entre los creadores como entre los críticos. Los primeros se percataron (al modo intuitivo del arte) de que el realismo (burgués decimo-

"En el siglo XX, se ha invertido el sentido de la revolución de la que nació la Filosofía. La Literatura ha vuelto al *mythos*."

nónico; social y socialista contemporáneo) no era el único camino para relacionarse con la realidad; los segundos han reconocido que una exégesis racionalizadora de obras contemporáneas sólo lleva a su disolución.^{8 9} Por obra del mito, la realidad ha experimentado una *recreación*, de la cual surgirá el no-objeto, la cara oculta, el envés. Paradoja implícita, hay que insistir, en el pensamiento de Levinás, porque el arte crea un segundo *ser* que ella misma dice descubrir. La vuelta al mito es en parte un acto de rebelión estética contra aquel dogmatismo del *logos*, y en parte una sincera asunción de que aquel es incapaz de permear la sustancia *oscura* del ser. Es fruto, también, de la episteme posmoderna que—a partir de Einstein, Plank y Heisenberg—no pueden ordenar artificialmente lo que por naturaleza es relativo, atomizado, incierto (como en el mito del caos primigenio). De ahí que diga Echeverría, acerca de la relación entre el tiempo y el mito:

[e]l mito ha de expresar en forma sucesiva y anecdótica lo que es supratemporal y permanente, lo que jamás deja de ocurrir y que, como paradigma, vale para todos los tiempos. Mediante el mito queda fijada la esencia de una situación cósmica o de una estructura de lo real. Pero como el modo de fijarla es un relato, hay que encontrar un modo de indicar al auditor o al lector más lúcido que el tiempo en que se

8 “Interpretar a Mallarmé, ¿no es traicionarlo? Interpretarlo fielmente, ¿no es destruirlo?” (Levinás, 2005, p. 44).

9 Cuando Sartre invoca la labor del lector como compleción de una obra únicamente comunicativa, está reduciendo la lectura a la intelección (1961, pp. 70-71). Pero la contaminación entre los géneros ha modificado también la lectura. Esta nueva narrativa se ha enriquecido con las prerrogativas de la lírica: connotación, ritmo, subjetivismo, infidelidad a lo real, y, sobre todo, exploración de la sombra. El lector de la nueva narrativa ha de tener en cuenta todo ello.

desenvuelven los hechos es un falso tiempo, hay que saber incitarlo a que busque, más allá de ese tiempo en que lo relatado parece transcurrir, lo arquetípico, lo siempre presente, lo que no transcurre (1961, p. 10).

Lo cíclico vuelve sobre sí en un movimiento que no es progresión. Este paradójico avance caracteriza la “estatua” de Levinás, confinada en el *entretiempo*. Son, en todo caso, formas de atemporalizar o negar el tiempo (Lyon, 1971, p. 447), que vinculan el universo de esta renovación narrativa con la cosmovisión del *mythos* pre-racional. Lo que el logos no puede hacer de manera directa, por revelación (pese a Sartre), puede hacerlo la literatura de manera indirecta, por figuración, siempre con la aceptación previa del fracaso seguro. La condición literaria del mito lo convierte en una herramienta de sondeo para aquellos novelistas que no se angustian—desengañados, a diferencia de sus ingenuos colegas positivistas—ante lo incognoscible.

El caso de la ‘nueva novela latinoamericana’

Las décadas de 1920 y 1930 fueron, pese a puntuales narraciones modernistas,¹⁰ tiempo del regionalismo realista. Con posterioridad al ensayismo de José Martí, José Enrique Rodó y José Vasconcelos, caracterizó a los narradores de estas décadas una misma preocupación por la búsqueda de la identidad latinoamericana. El sustrato de esta búsqueda, que tuvo tres direcciones, fue lo autóctono. La atención al indígena, que dio lugar a la novela indigenista,¹¹ como *Raza de bronce* (1919), de Alcides Arguedas. El impacto de la Revolución Mexicana, en la que se inspiraron toda una pléyade de novelas de la revolución, la mejor de las cuales fue *Los de abajo* (1916), de Mariano Azuela. Y la novela telúrica o novela de la tierra, la corriente más importante de las tres, por su influencia posterior y por la calidad de las obras que alumbró: *Don Segundo Sombra*

10 Y otras no modernistas, como el caso de Roberto Arlt, de insoslayable consideración para la ‘nueva novela’, que publicó *El juguete rabioso* en 1926 y *Los siete locos* en 1929.

11 Es preciso no confundir la novela indigenista, del siglo XX, de mayor hondura significativa y preocupación social, con la novela indianista, que convierte al indio en protagonista en el siglo XIX, desde un enfoque costumbrista y pintoresco.

(1926), de Ricardo Güiraldes, *La vorágine* (1924), de José Eustasio Rivera, y *Doña Bárbara* (1929), de Rómulo Gallegos.¹²

En los años cuarenta comenzó una etapa radicalmente distinta conocida como la ‘nueva novela’. En los primeros años se publicaron importantes narraciones renovadoras: *La invención de Morel* (1940), de Adolfo Bioy Casares, *Ficciones* (1944), de Jorge Luis Borges, *El túnel* (1948), de Ernesto Sábato, *Adán Buenos Aires* (1948), de Leopoldo Marechal, *El reino de este mundo* (1949), de Alejo Carpentier, *La vida breve* (1950), de Juan Carlos Onetti, *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo. Una generación después, el *boom* de Cortázar—protagonizado por Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez—fue un episodio literariamente brillante, pero no cualitativamente distinto a los pioneros; crucial, eso sí, en la difusión de la Literatura latinoamericana hasta haberla colocado en el primer plano de la cultura occidental.¹³ Se verificó, desde el inicio de este período, una abrupta ruptura con la narración tradicional. Fue lo que Donald Shaw llamó una “liberación de la fantasía” (1999, p. 17). La irrupción de la ciencia ficción, el irrealismo metafísico, lo fantástico, el realismo mágico, lo real maravilloso, la locura y el sueño y la erección de mundos paralelos fueron procedimientos mediante los cuales la narración se alejó del *logos* que pesaba sobre la estética realista. Se volvió al *mythos*. Este viraje obedeció tanto a presupuestos estéticos como a un principio de escepticismo gnoseológico: lo real no es directamente accesible o, más radical aún, no real es incognoscible. La técnica cooperó con un

12 En general, estas novelas fueron leídas con gusto por sus contemporáneos, pero acerbamente desdenadas por los exponentes del *boom*, que las consideraron un estadio rudimentario de una evolución que culminaría para ellos en los años sesenta: “Novelas primitivas”, las llamó Vargas Llosa (1969, pp. 29 y sigs.).

13 La internacionalización que alcanza la Literatura latinoamericana en este momento (semejante a la del Modernismo hispánico del inicio de finales del siglo XIX y principios del XX) se debe, en parte, al mito, por la condición universal de éste: “Por este lado de la totalización mítica y de las grandes proyecciones simbólico-míticas, el realismo mágico participa del grandioso proyecto moderno de novela «totalizadora»” (Volek, 1990, p.13).

cambio de episteme: “La tendencia a abandonar la estructura lineal, ordenada y lógica, típica de la novela tradicional (y que reflejaban un mundo como más o menos ordenado y comprensible), reemplazándola con otra estructura basada en la evolución espiritual del protagonista, o bien con estructuras experimentales que reflejan la multiplicidad de lo real” (Shaw, 1999, p. 250). Ted E. Lyon explica muy bien el paso de la *observación ordenada a la imaginación simbólica*:

From orderly observation, straight-forward narrative presentation, logical temporal and spatial sequence, relatively standard concepts of love and death, the Latin American novel has gravitated toward a new type of artistic creation, an inner reality as opposed to objective matter, time in human dimension rather than clock fashion, space as ethereal and non-important, and has found new solutions for terminating the novel's action. Regionalism has given way to broader more encompassing space. The particular is valid only insofar as it represents or symbolizes the universal (1971, p. 450).¹⁴

Entre los aspectos que señala Lyon, es el tratamiento del tiempo uno de los indicios del retorno al *mythos* de la ‘nueva novela’: “The linear dimension of the twenties [las novelas regionalistas] is supplanted by a cyclical pattern more akin to native myth than dogmatic Christianity” (1971, p. 450). El mito, de hecho, alude, como señalaba Echevarría, “[a] lo siempre presente, a lo que no transcurre” (1961, p. 10); o a lo que transcurre en un *entretiem*po.

Sin embargo, el retorno al mito no es uniforme en todo el período de la nueva novela. Pollman señala que los primeros narradores (Carpentier, Rulfo, Asturias) tenían la ilusión de poder instalarse en un universo mitopoético ajeno por com-

14 Es crucial subrayar que la imaginación a la que se tiende es simbólica (no estéril); es decir, una creación de imágenes cuya función es *figurar* la realidad. No se trata, por tanto, de una actitud descomprometida con el objeto, porque el símbolo se vincula con él. De aquí procede, en parte, la incompreensión del compromiso de la novela mítica (no mimética), que no se compromete directamente con hechos concretos, sino que refracta su compromiso hacia lo que Salvador Elizondo llama una “subversión interior” (1968).

pleto al referente histórico, pero los autores de la fase de los sesenta (Cortázar, Sábato), emplean un mito transido de escepticismo¹⁵ que quiere alcanzar el alma de la identidad local (1989, p. 83). Pollman describe una trayectoria para la nueva novela desde la mitopoesis inicial a una desmitificación creciente que concluye con la misma disolución del ciclo narrativo (1989, 92-93). A continuación, tres sucintos análisis de sendas novelas de este primer período concretarán la reflexión.

El túnel (1948), de Ernesto Sábato, es una novela técnicamente poco ambiciosa. Es la racionalidad demente del mundo del protagonista lo que la caracteriza. Julio Castel, un pintor de aguda misantropía, conoce casualmente a una joven con la que obsesiona. La historia es el agravamiento de su obsesión hasta el asesinato final de ella. Todos los hechos son narrados por la voz distorsionadora de su protagonista, lo que impide al lector adoptar una perspectiva distanciada y verificadora. Pero es que la realidad de los hechos—que la joven le fuera realmente infiel, por ejemplo—no importa; es más, no existe. El narrador no presenta el relato para su constatación, sino que lo estatuye como una realidad alternativa al *ser* racional en el que no cabrían los delirios oníricos del pintor. Novela urbana, no hay como en Onetti la renovación mítica de corte indigenista, pero sí una proyección simbólico-mítica, universalizante y europeísta, que hace pensar de inmediato en el Ulises perdido (al modo joyceano) en el piélagos urbano de Buenos Aires.

El reino de este mundo (1949), de Alejo Carpentier, es un caso paradigmático del esfuerzo mitopoético de la primera generación de la ‘nueva novela’, al decir de Pollman. Novela-manifiesto de lo real-maravilloso, propugna y ejecuta una selección de lo legendario para configurar una imagen emblemática de América. El argumento, sobre la historia de Haití entre el siglo XVIII y el siglo XIX, se refleja en una trama episódica de distintos personajes.¹⁶ Los elementos míticos, es preciso subrayarlo, descuellan sobre los históricos por efecto la fuerza

15 Porque incurrir en la aporía cultural de constatar que “[s]us aspiraciones culturales (...) terminan en la imposibilidad de realizarlas” (Pollman, 1989, p. 84).

16 “La renovación mítica sólo es posible a condición de abandonar la escena de la historia” (Pollman, 1989, p. 82).

antropológica que el autor ejerce sobre la realidad de la cultura. Se produce entonces un efecto paradójico: “Su esfuerzo en demostrar lo extraordinario de la realidad cotidiana de América revela, paradójicamente, el origen eurocéntrico de su visión. Para el habitante de la selva la dimensión mágica de la naturaleza no tiene nada de sorprendente” (Navascués, 2006, p. 33).

Pedro Páramo (1955), de Juan Rulfo, influyó en muchos y relevantes narradores latinoamericanos posteriores. Se trata de una novela que aúna experimentalismo formal con el tema del caudillismo violento del México rural en la época de las revoluciones de los Cristeros. Entre las numerosas interpretaciones que ha suscitado están las de tipo mítico: el viaje Juan Preciado en busca de su padre, Pedro Páramo, es una *telemaquia*, es decir, una búsqueda del padre al modo de la *Odisea*; el lugar, Comala, pueblo desierto, habitado por almas en pena, devastado por el tiempo, la violencia y la venganza, es un infierno; todo el desplazamiento de Juan Preciado, ya sea al infierno, ya sea al origen (Comala como útero materno), es un viaje iniciático, que supone una transformación por medio de unas fases y unas pruebas (Campbell, 1965; Barrio Marco, 2004).

El caso de la ‘novela deshumanizada’

En el contexto de la narrativa española contemporánea se dio un caso semejante. Los primeros años de la Dictadura de Franco habían sido de una dureza especial por causa, primero, del empleo de una represión muy dura que tenía como fin la estabilización del régimen (quedaban inextintos los últimos focos de resistencia del bando contrario); y, también, por causa del estado de devastación en que había quedado el país tras tres años de guerra fratricida. En este contexto, había motivos suficientes para legitimar una novela comprometida ideológica y políticamente contra el franquismo. La llamada ‘novela social’, al modo en que lo entiende Sartre, dominó el panorama literario de la década del cincuenta. *El Jarama* (1955), de Rafael Sánchez Ferlosio, *La colmena* (1950), de Camilo José Cela, y *Réquiem por un campesino español* (1960), de Ramón Gómez de la Serna son ejemplos de una corriente cuyas características Pablo Gil Casado fijó en su célebre trabajo *La novela social española*:

1. Trata del estado de la sociedad o de ciertas desigualdades e injusticias que existen en ella. 2. Se refiere a todo un sector o grupo, a varios o a la totalidad de una sociedad, pero, en cualquier caso, los incidentes y personajes son de carácter colectivo. 3. No se limita a temas proletaristas. 4. Sigue patrones realistas, críticos, socialistas y dialécticos. 5. Se ajusta a tres moldes diferentes: el de György Lukács (realismo crítico), el de Bertol Brech (nuevo realismo), y el del romanticismo revolucionario (nuevo romanticismo). 6. La realidad vulgar y cotidiana se transforma en una realidad aparente o artística. 7. El estado de cosas se hace patente por medio de un testimonio. 8. Para mostrar la situación se crea un personaje representativo. 9. Realidad aparente, personaje representativo y testimonio, sirven de base a una denuncia o crítica. 10. Exige una perspectiva correcta (1973, p. 66).

En los años sesenta, ya fuera porque las condiciones reales de la vida mejoraran, ya porque el venero creativo del realismo social se agotara, se abrió un nuevo camino de estética radicalmente distinta. *Tiempo de silencio* (1960), de Luis Martín Santos, fue el hito de esta inflexión. Es una novela comprometida con las miserias de una España intolerante, moral y económicamente desmedrada; obra asimismo muy alejada de sus predecesoras por su insólito experimentalismo renovador.

No fue este autor, sin embargo, el icono de la novela que habría de contender con la corriente social. En 1967, Juan Benet publicó *Volverás a Región*, una obra crucial en la recuperación de la autonomía del campo literario, perdida desde el primer tercio de siglo, tal como lo entendía Bourdieu. Toda la obra de Benet, desde la inicial incompreensión de aquella novela,¹⁷ se erigió en una ficción sin par en la historia de la literatura española contemporánea que, de un lado, despertó enconados rechazos, y de otro, ejerció una enorme influencia (Sarrión, 2007, p. 115). Sus deliberadas dificultad y oscuridad, su abominación del realismo tradicional (en especial

17 Además de los sucesivos rechazos editoriales y de su fracaso en premios literarios, al propio autor le quedó grabada el siguiente comentario: “Su novela (...) carece de diálogos. No olvide que el público lee casi exclusivamente los diálogos que suelen ser además los mejores exponentes del arte de un novelista” (Benet, 2009. p. 14).

de Galdós), el intelectualismo y la trascendencia de sus temas y el alejamiento de la corriente crítica y comprometida imperante le atrajeron la animadversión, no sólo de sus colegas, sino de cierta parte de la crítica.¹⁸ De hecho, el marbete de ‘novela des-humanizada’, de intención peyorativa, lo acuñó Gil Casado, para quien se trataba de “Una novelística con estética, pero sin ética” (1990, p. 70). El crítico había de reconocer que las nuevas circunstancias políticas y sociales [f]avorecen una temática des-humanizada, alejada de los compromisos sociopolíticos. Tanto en el caso del asunto como en el de la forma, se pasa de lo directo a lo indirecto, de lo cierto, a lo posible, de lo claro a lo oscuro... por el procedimiento de someter la narración a una sistemática deformación. En cuanto a la visión del mundo, se impone *la solipsista, muy a tono con el elevado coeficiente de egoísmo* [el subrayado es mío] (1990, p. 24).

No obstante, oscuridad no implica ausencia, sino *ensombrecimiento* de lo presente. Benet, por ejemplo, es el escritor “[w]hose «politics» were not made clear in his writing” (Epps, 2004, p. 710). Es decir, que la comunicación es indirecta, porque se le ha otorgado prevalencia a la función autónoma del signo artístico de Mukařovský, lo cual no significa que no se hallen tematizados asuntos como la Guerra Civil, la degradación moral, la violencia, entre otros de hondo calado político y ético. Ya sea tras la broza de su *gravis stylus*,¹⁹ ya sea en la misma factura formal de la novela, Benet tiene muy presente el referente histórico de la Dictadura.

Benet, ingeniero de profesión, desconfía de la ciencia. En *La inspiración y el estilo* propugna—

18 Epicteto Díaz Navarro señalaba en 1992 que la atención crítica sobre Benet era muy escasa en relación con la gran influencia que había ejercido su obra en los narradores del último tercio del siglo XX, y que, además, los monográficos a él dedicados pertenecían a académicos americanos y estaban escritos en inglés (pp. 13-14).

19 Se lo ha relacionado con la teoría de los tres estilos de la *Retórica a Herenio*: “Un discurso tendrá un estilo elevado si se aplica a cada concepto el vocabulario propio o figurado de mayor ornato que se pueda encontrar; si seleccionamos pensamientos nobles (...), y si utilizamos figuras de pensamiento o de dicción que tengan gravedad” (*Retórica*, 1997, p. 230).

como Levinás desde la Filosofía—la existencia de una *zona de sombra* inaccesible para la razón (1999), asunto del que se han ocupado numerosos críticos (Benson, 1989, 2004; Herzberger, 1979; Lascoux, 2008, 2006).²⁰ Como señala Carrera, Benet cree en el saber narrativo de las sociedades tradicionales (2009, p. 44), aquellas cuyo conocimiento se vehiculaba por el mito: “No sólo se vale Benet de la mitología clásica para construir sus ficciones (...), sino que elabora todo un sistema de creencias y tradiciones propio, a través del cual vehicula su concepción del mundo y del ser humano” (Carrera, 2009, p. 33). Hay así, una asociación entre el mito y la sombra, pues aquel conduce a una limitada intuición de ésta.

Hay un mito central en Benet: ‘Numa’, “[e]l guardia de una finca, una suerte de vicario en nuestras tierras del guardián del bosque sagrado de Nemi” (Benet, 2009, 11). Numa es el custodio implacable del bosque de Mantua, centro simbólico del territorio de Región. El autor, admirador ferviente de *La rama dorada* de James Frazer, trasunta la figura del sacerdote prerromano que cuidaba del bosque sagrado de la diosa Diana, en Nemi:

Alrededor de cierto árbol de este bosque rondaba una figura siniestra todo el día y probablemente hasta altas horas de la noche: en la mano blandía una espada desnuda y vigilaba cautelosamente en torno, cual si esperase a cada instante ser atacado por un enemigo. El vigilante era sacerdote y enemigo a la vez; tarde o temprano había de llegar quien le matara, para reemplazarle en el puesto sacerdotal. Tal era la regla del santuario: el puesto sólo podía ocuparse matando al sacerdote y substituyéndole en su lugar hasta ser a su vez muerto por otro más fuerte o más hábil (Frazer, 1944, p. 23).

Numa es, por tanto, un mito, custodio de un bosque asimismo mítico. Es decir, que tanto uno como otro aluden a una realidad *en sombra* inaccesible al logos. En clave jungiana, Numa bloquea el

20 Esta actitud lo une con Ernesto Sábato, cuyo rechazo de la ciencia, por insatisfactoria, fue más crudo aún, puesto que él era físico teórico: “Pero, en el momento mismo en que las ciencias físico-matemáticas de acababan de salvar, empecé a comprender que no me servían: eran un refugio en medio de la tormenta, pero nada más (aunque nada menos) que eso” (1974, p. 17). Ambos son conscientes, *desde dentro*, de que el logos no basta.

acceso a Mantua—espacio de nuestra inconsciencia—a todas las posibles intrusiones de la razón,

"Tanto la 'nueva novela' en Latinoamérica como la 'novela deshumanizada' en España potenciaron, en el tercio central del siglo, la función autónoma que no se le puede enajenar al signo artístico, es decir, a la capacidad de designar oblicuamente la realidad, una realidad cuya existencia no creen tener el deber de constatar. "

encarnadas en los viajeros incautos que asesina en cuanto huellan el terreno sagrado. Sea atinada o no esta interpretación, sirve de ejemplo para comprender que Numa es el centro de la incertidumbre, lo conjetural, el enigma (Herzberger, 1979). El misterio de este personaje queda en parte iluminado en *Numa (Una leyenda)* (1978), novela corta intensamente focalizada en el canchero,²¹ a través del cual se indaga en asuntos como el destino, el deber, la providencia, la trascendencia, el eterno retorno, la arcadía intocada, el *ánima* de la naturaleza, agente en retroceso ante el progreso material. Todos los temas para cuya comprensión Benet prefiere, a la razón lógica, la razón narrativa: aquella que no demanda ni impone orden; aquella que es francamente antimimética, porque en lo poético encuentra medios más eficaces para la exploración de lo inefable.

Conclusiones

Estos dos casos representan lo que Mukařovský, Bourdieu o Levinás advierten para la literatura del siglo XX. Tanto la 'nueva novela' en Latinoamérica como la 'novela deshumanizada' en España potenciaron, en el tercio central del siglo, la función autónoma que no se le puede enajenar al signo artístico, es decir, a la capacidad de designar oblicuamente la realidad, una realidad cuya existencia no creen tener el deber de constatar. Al mismo tiempo,

21 Martínez Sarrión asocia Numa con otras figuras de las letras universales, como el ángel que custodiaba el Edén de Adán y Eva o el Minotauro del laberinto (2007, p. 121).

la imaginación simbólica que caracteriza a estos renovadores consolida la autonomización del campo que habían iniciado Baudelaire y Flaubert a finales del siglo XIX; la literatura, con la fuerte personalidad literaria de Borges, Sábato o Benet, abjura de su subordinación a otras disciplinas. Además, hay un resuelto esfuerzo por crear realidades alternativas, emancipadas de la *cosa*. Comala, Macondo, Santa María, Región, por dar ejemplos muy Faulknerianos, son mundos que se distancian, *como una segunda piel*, de las realidades históricas, y crean, al hacerlo, una doble dimensión para el ser. La novela no mimética no pretende revelar una realidad—a la que no necesita más que como germen— sino aunar un *ser de imaginación*, que no por carecer de raíces tangibles ostenta una existencia insustancial.

Referencias

- Barrenechea, A. M. (1982). "La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos". *Revista iberoamericana*, 118-119. 337-371.
- Barrio Marco, J. M. (2004) "El viaje arquetípico-iniciático". *El viaje en la literatura occidental*. Coords. Francisco Manuel Mariño y María de la O Oliva Herrer. Valladolid: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Valladolid. 179-209.
- Benet, J. (1997). *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara.
- Benet, J. (2009). *Volverás a Región*. Madrid: Debolsillo.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte: génesis campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Campbell, J. (1959). *El héroe de las mil caras*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Carpentier, A. (2010). *El reino de este mundo*. Madrid: Booket.
- Carrera, M. (2009). "La imagen del laberinto en las novelas regionatas de Juan Benet". *Amaltea. Revista de mitocrítica* 1, 23-41.
- Díaz Navarro, E. (1992). *Del pasado incierto. La narrativa breve de Juan Benet*. Madrid:

- Complutense.
- Dilthey, W. (1951). *Historia de la filosofía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Echeverría, J. (1961). "Eritis sicut dii". *Asonante*, 17 (3). 7-36.
- Elizondo, Salvador. (1968). *El hipogeo secreto*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Epps, B. (2004). "Spanish Prose, 1975-2002". *The Cambridge History of Spanish Literature*. Ed. David. T. Gies. Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press. 705-23.
- Ferrater Mora, J. (2009). *Diccionario de filosofía*. Barcelona: Ariel Filosofía.
- Frazer, J. (1944). *La rama dorada*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gil Casado, P. (1973). *La novela social española (1920-1971)*. Madrid: Seix-Barral.
- Gil Casado, P. (1990). *La novela deshumanizada española (1958-1988)*. Madrid: Anthropos.
- Herzberger, D. K. (1976). *The Novelistic World of Juan Benet*. Clear Creek, Indiana: The American Hispanist.
- Herzberger, D. K. (1979). "Enigma as a Narrative Determinant in the Novels of Juan Benet". *Hispanic Review*, 47 (2). 149-157
- Lahire, B, ed. (2005). *El trabajo sociológico de Pierre Bourdieu*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lascaux, S. (2008). "Au-delà de la Raison: Juan Benet, images et dynamiques de la zone d'ombre". *L'autre dans ses oeuvres: de l'en-deçà à l'au-delà*. Marielle Dubois-Lacoste, coord. 188-204.
- Lascaux, S. (2006). "Juan Benet. La crise de la raison". *Pandora. Revue d'études hispaniques*, 6. 99-120.
- Levinas, E. (2001). *La realidad y su sombra. Realidad y mandato. Trascendencia y altura*. Madrid: Trotta.
- Lyon, T. F. (1971). "Orderly Observation to Symbolic Imagination: The Latin American Novel from 1920 to 1960". *Hispania*, 54(3). 445-451.
- Martínez Sarrión, A. (2007). "Juan Benet: el Numa, mito de Región". *Cuadernos hispanoamericanos*, 634. 115-122.
- Mukařovský, J. (2005). "El arte como hecho semiológico". *Teorías literarias del siglo XX*. Madrid: Akal. 131-138.
- Nacascués, J. (2006). *Manual de Literatura hispanoamericana*. VI. La época contemporánea: prosa. Pamplona: Cénlit.
- Pollman, L. (1989). "La nueva novela hispanoamericana. Un balance definitorio". *Revista Chilena de Literatura*, 34. 77-93.
- Retórica a Herenio*. (1997). Madrid: Gredos.
- Rorty, R. (1982). *Consequences of Pragmatism*. Minneapolis. University of Minnesota Press.
- Rulfo, J. (2003). *Pedro Páramo*. Madrid: Cátedra.
- Sábato, E. (2012). *El túnel*. Madrid: Cátedra.
- Sábato, E. (1974). *Páginas vivas*. Buenos Aires: Kapelusz.
- Sarrión, A. (2007). "Juan Benet: el Numa, mito de Región". *Cuadernos hispanoamericanos*, 684. 115-122.
- Sartre, J. P. (1967). *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Editorial Losada.
- Shaw, D. (1999). *Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid: Cátedra.
- Suñén, L. (2001). "La zona de sombra". *Cuadernos hispanoamericanos*, 609, 15-18.
- Vargas Llosa, M. (1969). "Novela primitiva y novela de creación en América latina". *Revista de la Universidad de México*, XXIII, 10. 29-36.
- Vernant, J.-P. (1992). *Los orígenes del pensamiento griego*. Barcelona: Paidós.
- Volek, E. (1990). "Realismo mágico entre la modernidad y la posmodernidad: hacia una remodelización cultural y discursiva de la nueva narrativa hispanoamericana". *Revista de Literatura hispánica*, 31. 3-20.
- Zambrano, M. (2004). *Hacia un saber sobre el alma*. Madrid: Alianza editorial.