

Historia impersonal del *boom* (o notas para leer tres novelas posteriores al *Boom*)

Juan Carlos Méndez Guédez

En el final está el principio

- I -

Dejaré mi microhistoria personal del *Boom* para el final de esta charla. No solo por su brevedad, sino porque este tiempo de la literatura, antes que anécdotas, me parece requiere lecturas que confirmen cómo aquel fantástico momento de la narrativa hispanoamericana de los sesenta tuvo expansiones, crecimientos, prolongaciones y diversificaciones que enriquecieron el panorama literario de nuestro idioma.

Nací el año que se publicó *Cien años de soledad*, la presencia de los autores del *Boom* fue continua en mi formación vital y literaria. Igual la presencia de sus títulos, de sus novedades, de sus declaraciones, de su infinito prestigio. Los autores que nacimos en la segunda mitad de la década del sesenta nacimos en la fascinación natural por la literatura latinoamericana; por Vargas Llosa; Cortázar; Fuentes, García Márquez, y por la infinita gama de autores que aquel momento colocó en una primera línea de exposición pública.

El *Boom*, con su concepción de una literatura totalizante, ambiciosa, técnicamente perturbadora y audaz, fue nuestra primera idea de lo que era la creación; todo un panorama inmerso en un tiempo inusual y pletórico donde como dice Joaquín Marcos: coincidieron la gran literatura y el mercado.

Nosotros no descubrimos tardíamente la existencia de una literatura latinoamericana como si debió ocurrirles a Skármeta; a Tomás Eloy Martínez; a José Balza; quienes en sus inicios de escritor encontraron la medida de sus ambiciones en otras literaturas. Porque para decirlo claramente, en nuestro caso Faulkner no nos llevó a García Márquez; sino que García Márquez nos llevó a un señor llamado Faulkner.

Solo que en el caso específico de la literatura venezolana, como todos saben, ninguno de nuestros autores formó parte del selecto grupo donde se colocaron los focos principales de atención. No tuvimos ni siquiera el consuelo de autor inventado como el ecuatoriano Marcelo Chiriboga, que nació de la imaginación de José Donoso y Carlos Fuentes. Aunque sí debo acotar que dos de nuestros narradores estuvieron muy próximos a ese tiempo festivo: Salvador Garmendia y Adriano González León,

promocionados como «cónsules honorarios» de la literatura venezolana ante el *Boom*; autores que fueron publicados en editoriales de peso y alcanzaron premios como el mítico Biblioteca Breve, al menos en el caso de González León con su obra *País Portátil*.

Saco este punto a colación porque más allá de las microhistorias personales del *Boom* con que cerraré mis palabras, desde la perspectiva literaria, viví aquel fenómeno como quien vislumbra el esplendor de lejanas galaxias. El *Boom* era el brillo y el genio que sucedía frente a mis ojos, pero en un lugar muy distante, en un remoto punto del espacio llamado aeropuerto, llamado Barcelona, llamado quizás París. Una situación nada trágica, por otro lado, porque el *Boom* era como puede ser ahora Salma Hayek: un estallido luminoso, una perfección, una fiesta de la vitalidad, a la que uno nunca se va a tropezar en el metro.

- II -

Quizás no me equivoque al afirmar que la narrativa hispanoamericana más reciente, se encuentra mucho más próxima a autores y novelas que se publicaron con posterioridad al gran estallido de los sesenta.

Persiste la admiración hacia algunos títulos y hacia algunos autores del *Boom*; pero la escritura de intencionalidad literaria intenta prolongar líneas diferentes a las que caracterizaron aquellos años imborrables que podríamos situar entre ese 1963 cuando aparece *La ciudad y los perros*, y ese 1971 cuando un crítico como Eduardo G. Rico decreta el fin de la aventura, probablemente por las saludables divergencias políticas que irrumpen dentro de su constitución. Y la clave para explicar esta saludable distancia de la más reciente narrativa hispanoamericana frente a aquel estallido, no reposa en los títulos que la constituyeron, sino en las etiquetas que fue consolidando a su paso.

El *Boom* solidificó en el lector no especializado y en los periodistas indolentes, la idea de una narrativa latinoamericana centrada tan solo en la estética del realismo mágico (el peor de los realismos, como lo llamaba Severo Sarduy), arrojando sobre un continente la sospecha de una novelística llena de calor, mujeres que se elevan envueltas entre sábanas, barcos en medio de la selva, curas que levitan al beber chocolate, y por supuesto el despliegue de paisajes exóticos y desmesurados.

Pese a que las cuatro voces del *Boom* poseían singularidades, matices diversos y hasta antagónicos en su modo de enfrentar el acto de narrar, la etiqueta reconocible es esa que les menciono y quizás sea ella quien explique el éxito más reciente de una

literatura epigonal, reiterativa y fatigosa en su encadenamiento de tópicos. Una literatura de latinoamericanos profesionales que cumplen a cabalidad el papel que la recepción internacional les ha asignado.

Como acota Gustavo Guerrero en un brillante artículo: «La encrucijada de la recepción internacional», esta lectura solidificada, exotista, de la literatura latinoamericana venía rodando desde tiempo atrás y para demostrarlo, el ensayista venezolano recupera las opiniones de Valéry Larbaud en 1907, cuando pedía a los autores de Hispanoamérica que dejaran de escribir sobre terrazas parisinas o bulevares, pues lo que debía centrar su tarea literaria era el inventario de «las visiones de villas tropicales, villas de conventos en el corazón de los Andes negros... la vida de estancieros y gauchos... el espectáculo de la naturaleza, la nota exótica, la tristeza, la melancolía...».

Puede parecer insólita esta actitud restrictiva y paternalista, pero el propio Gustavo Guerrero acota que a la literatura latinoamericana le ha correspondido un papel rígido en las expectativas de los lectores del mundo:

«Hay que rendirse a la evidencia: si a los norteamericanos les ha tocado hacer el papel del moderno futuro, a nosotros nos ha tocado, las más de las veces, hacer el papel del remoto pasado. Sobre nosotros se han proyectado indefinidamente los sueños de un viaje a los orígenes que alimenta la esperanza de que todo pueda volver a comenzar, como si nosotros mismos y nuestra cultura moderna y mestiza no fuéramos el testimonio vivo de esa imposibilidad...».

Este malentendido: magicidad de lo real, espacio adánico de lo exótico, ha derivado en algunos otros, como sería el de una narrativa latinoamericana atormentada por la necesidad de romper con ese fantasma del «realismo mágico». Eso explicaría la necesidad de una ruptura radical como la que supuestamente ocurrió a partir de la antología *McOndo*, publicación que al parecer nos liberó del peso de una incómoda tiranía. *McOndo* sería como una especie de O'Higgins literario; de Simón Bolívar de la prosa.

Pero la realidad siempre es menos épica que las historias de la literatura. La disgregación insular de nuestros países (al menos hasta los tiempos anteriores a Internet), generó particularidades que me obligan a referir que al menos en el caso de la literatura venezolana, la irrupción de una literatura urbana, cruzada por decadentes atmósferas con olor a *ketchup*, signadas por elipsis y tensiones no resueltas, es anterior a

la aparición de esta muestra antológica. No tuvimos necesidad de romper con el realismo mágico porque no era una estética dominante en el conjunto de nuestra creación literaria, ni fue necesario que una antología elaborada con más afinidades personales que rigor panorámico, revelara nuevas posibilidades expresivas que ya se encontraban presentes en la obra de autores como Israel Centeno; Ricardo Azuaje, Ángel Gustavo Infante o José Luis Palacios.

Pero no nos detengamos más en los malentendidos, ni en las presiones que genera (de nuevo debo citar a Guerrero cuando habla de la tensión en la que nos movemos los autores hispanoamericanos del siglo XXI; preservar el reconocimiento internacional de nuestras letras que generó el *Boom*; y soslayar las expectativas de su etiqueta realmágica), y subrayemos un punto esencial y positivo: los autores del *Boom* nos confirmaron que la literatura no era un asunto de inventarios, buenas intenciones, periodismo encubierto o proyectos moralizantes; sino un trabajo ambicioso y enloquecido sobre la forma artística; sobre la manera en que lo real debe pasar a la palabra, siendo sometido a deliciosas, torturadoras, espeluznantes intervenciones técnicas; y a pesar de que, como bien subraya Eduardo Becerra: «La recepción de los nuevos relatos se encuentra con la dificultad de encontrar un grupo extenso de lectores capaces de asumir otras visiones de lo «latinoamericano», allí seguimos nosotros, los autores del siglo XXI: insistiendo, insistiendo, perpetrando quizás una «literatura literaria» que le es infiel a la Latinoamérica tópica, repleta de colorines y susurros de cantautor que aparece en las obras de Laura Esquivel o Luis Sepúlveda.

La narrativa hispanoamericana actual, no se siente obligada a justificar su singularidad, sus características actuales, en el cuerpo de sus libros. Solo debe hacerlo, y quizás no es poco, cuando llega el momento de las conferencias, de las entrevistas, o de los cursos de verano.

- III -

En todo caso, hoy deseo hablarles de tres novelas publicadas entre 1979 y 1982, novelas que a mi modo de ver, mantienen su excelencia y su devastadora profundidad, y que al diversificar los registros que el *Boom* ofreció en años anteriores, representaron la prueba de una narrativa que fue capaz de exhibir su madurez, de prolongar su esplendor literario. Gracias a libros como estos de los que deseo hablar ahora, aquel estallido, aquel *Boom*, no fue solo el relámpago que alumbró una noche llena de sombras; sino

que fue el inicio de la visibilidad de una literatura que tenía y tiene todavía mucho por decir.

Quiero compartir con ustedes mis lecturas de *La Habana para un Infante difunto*, novela de Guillermo Cabrera Infante publicada en 1979; *La vida exagerada de Martín Romaña*, de Alfredo Bryce Echenique, publicada en 1981, y finalmente, *Percusión*, de José Balza, título publicado en 1982.

Notas para leer tres novelas o una historia impersonal de lo que vino después del boom:

La Habana para un infante difunto

En el principio fue la escalera.

Puedo verla. Su ascenso caluroso, su resoplido, su aire espeso y cargado de innumbrables olores. Cabrera Infante inició su largo relato con la nitidez de ese esfuerzo: subir desde la infancia hacia el territorio de la adolescencia. Una escalera que aprieta el corazón, que tensa los músculos y nos lleva a un lugar ignorado. Una escalera que se alza hacia lo que para algunos es el territorio del esplendor: la proximidad con un cuerpo de mujer que nos hace sudar, resoplar, elevarnos.

La Habana para un infante difunto nos dibuja así la doble dirección trazada por sus páginas: un niño que asciende a su habitación en la Calle Zulueta 408, pero que en realidad se está aproximando al vuelo del cuerpo femenino. Gesto duplicado en el que se une la memoria biográfica y la novela posible que es toda desnudez, todo deseo, toda crepitación de lo erótico. Y es que afirma Cirlot que la escalera para los antiguos egipcios se bifurcaba en un «sentido material y en otro espiritual y evolutivo», y la escalera de Cabrera Infante es la escalera material, concreta, de un niño que en el año 1941 llega a vivir a La Habana, y es también la escalera de quien se apresta a la evolución y al crecimiento del ser a partir del cuerpo negado, disfrutado o compartido de infinidad de mujeres.

Nunca deja de sorprenderme la audacia de Cabrera Infante al iniciar su libro con esta escena. Cabrera Infante inició *La Habana...* con una imagen extenuante que desde su principio se erguía hacia la altura y lanzaba un reto a los lectores al subrayarles que este es un libro de escaleras, un libro físico, corporal, un libro de esfuerzo, de sudor, de músculos, un libro que fatigará a los amantes de los atajos, de las fáciles victorias.

Ya lo sabemos: toda escalera es un enigma. Nunca sabemos cuándo concluye. Las escaleras, incluso las rutinarias, las reconocidas escaleras que nos conducen a nuestra casa, nuestra oficina, jamás tienen la misma longitud. Depende del día, de la hora, la escalera se expande o se acorta. Solo nuestras rodillas y nuestra respiración pueden dar fe de ello. La escalera es una aventura de los pulmones y de las rótulas. Una aventura del cuerpo. Y Cabrera Infante esbozó desde el inicio el motivo central de su narración, un cuerpo entregado al esfuerzo de sentir.

Como explica Cirlot la escalera es una forma emparentada con la montaña, y ¿no son los senos, o las tetas, para invocar la fuerza caribeña de la prosa de Cabrera Infante, una dulce montaña a la que una y otra vez algunos intentan aproximarse? Así que ya en sus páginas iniciales *La Habana para un infante difunto* revela sus claves esenciales: el ascenso fatigoso, intrigante, feroz, a la feminidad de una ciudad en la que un adolescente verá crecer la fuerza devastadora y divertida de su deseo. Y como todo discurso sobre el deseo, y como toda entrañable novela, este camino de ascenso se sostiene sobre todo en sus caídas: «Bajé en el elevador hasta la calle solitaria. Solo», afirma el personaje en una de sus tantos desencuentros. El antihéroe quiere ascender, lo intenta, lo procura, pero logra nuestra complicidad cada vez que lo vemos rodar por el piso.

No cuesta imaginar el rechazo que nos habría producido un libro de hazañas eróticas, de triunfos encadenados, de repetitivas conquistas amorosas y sensuales. A nadie le gusta ver cómo el sexo es un triunfo ajeno, una historia feliz ocurriendo en la piel de los otros. No soportamos, ni en la vida, ni en los libros, la fuerza explosiva de quien todo lo consigue, de quien sacia la infinidad de lo que anhela.

Así Cabrera Infante logra en nosotros la complicidad con su personaje. Los fracasos, los acercamientos que no concluyen, los desencuentros, las pasiones ridículas y no correspondidas se van acumulando hasta que en alguna ocasión por fin irrumpe la victoria, salta el chispazo de una aventura erótica que alcanza la plenitud.

Quien fracasa una y otra vez tiene en su futuro la posibilidad de un triunfo inesperado, inaudito. Los buenos amantes son quienes conocen con naturalidad la gelidez de la derrota. Bien lo dice Fernando Iwasaki en *El libro del mal amor*: «Si me hubieran besado más a menudo quizá no me habría enamorado tanto».

La prosa de *La Habana para un infante difunto* se solaza una y otra vez sobre esta posibilidad de la existencia. Volver, volver, volver sin descanso sobre la búsqueda de esa piel femenina, estrellarse en la imposibilidad, recibir la huella del castigo, como

sucede en esa escena en la que una chica hunde un alfiler en el codo del protagonista, o ese otro momento de plenitud triste, cuando el personaje descubre las quemaduras de aceite en la piel de la mujer que acaba de masturbarlo.

Porque la piel de esas mujeres es también en cierto modo la piel adolorida de la ciudad: mundo único, mundo mitificado del personaje protagonista que en un pasaje de la obra le afirma a una de sus amantes: «Yo no vivo en Cuba, yo vivo en La Habana... No voy a ir contigo a Venezuela, sea a una isla o a tierra firme. No pienso dejar La Habana nunca». Y aquí un soplo melancólico avanza sobre esta obra, una vez que reconocemos el juego de espejos desarrollado por Cabrera Infante al protagonizar de manera no del todo explícita sus diversos relatos. El autor crea un personaje que se le asemeja y lo coloca en la dolorosa postura del que ignora que toda ciudad amada puede ser también el paisaje de una separación interminable. Leemos a un personaje que se declara enraizado en La Habana, pero también leemos a un escritor que se sentía enraizado en una ciudad de la que fue expulsado y a la que nunca pudo regresar.

El libro entra de este modo en un ámbito doloroso, nostálgico, pero signado por una indolegable ternura. Como afirmó el propio Cabrera Infante en una entrevista que le realizó Antonio Lucas, *La Habana para un infante difunto* es un mecanismo poético desprovisto de rencor. La ciudad es recuperada a partir de la memoria sensual de un grupo de mujeres que caminan en la ciudad y que son la ciudad misma: de allí la precisión de las referencias espaciales, el minucioso inventario de cada esquina, de cada cine, de cada edificio, casa o solar (incluyendo alguna referencia donde al parecer la ficción vence la exactitud de los mapas). El libro revive, rescata y salva esa ciudad que el horror autoritario ha sepultado. La Habana se salva, sostiene el peso de una memoria. La ciudad no ha podido ser raptada por la rigidez hueca de quienes en ella solo cantan a la muerte y al inútil heroísmo. La ciudad es piel que vive, que suda, que se entrega, que se frota. Piel que no es multitud enfebrecida, sino un yo ardido por el deseo, por la dulce lujuria. Y la lujuria, como es obvio, es un arte cuya plenitud se alcanza al compartirse. Por eso esta narración se despliega con la belleza de un secreto revelado, tal y como lo afirma el narrador al describirnos el cuerpo desnudo de una mujer entrevisto en el azar de una ventana abierta: «Esa visión única es sin embargo un tesoro, la guardo conmigo todos estos años y es solamente ahora, generosamente súbito, que la comparto».

Esa es la cualidad esencial de este relato. Ciudad secreta que se nos revela en su vertiente más humana, más íntima. Ciudad a la que debemos ascender para atisbar la solidez de sus carnes, la tersura de sus músculos, la ambigüedad de sus olores más

remotos. Ciudad que nos vincula y nos une. Porque este libro es un acto de generosidad. La voz que nos lo cuenta, subraya sus derrotas más sangrantes y sus victorias más tristes, para que sean un poco nuestras. Después de leer estas páginas, La Habana nunca será una ciudad ajena. La Habana es de este modo una ciudad reencontrada en la escritura. Es piel y es mujer, pero piel de mujer construida por el espesor de la palabra escrita.

Admitamos de este modo que la escritura desemboca en una experiencia que potencia la vida y consigue materializar el recuerdo, hacerlo palpable. Cómo olvidar esos momentos de *La Habana para un infante difunto* en el que el narrador mantiene una relación que llama de «sexo oral», con una chica a la que solamente lee escenas de un libro erótico sin que se escenifique entre ellos otra cosa que no sea el temblor de las palabras dichas, murmuradas. O ese otro fragmento en que ante la proximidad de una prima, el personaje detiene el avance que intentan sus manos, e inicia la escritura de un cuento en el que un beisbolista se lanza a una carrera frenética y cae fulminado por un ataque al corazón. En ambos casos, el amor y el sexo escrito son más potentes y duraderos que el amor y el sexo real. Ambos trozos son el resumen de la esencia de esta narración. El amor y el erotismo solo perduran en tanto son palabra, palabra que se lee, palabra que se escribe. Y recordemos que amor y erotismo son en estas páginas sinónimo de ciudad. La Habana es el lugar que las palabras construyen para que los cuerpos se amen y copulen, para que la destrucción y la muerte nunca lleguen, para que nada sea más importante que dos figuras desnudas, envueltas en calor de sí mismas, ascendiendo poco a poco hacia su plenitud o su fracaso.

Esa es la memoria que construyen estas páginas. Memoria insular; recuerdo enfrentado a la certeza de que una isla es territorio rodeado en todas las direcciones posibles por el olvido. La Habana, aquellos años, aquellas mujeres, son isla, la isla que fuimos y la isla que seremos.

La vida exagerada de Martín Romaña

Un par de años después de esta novela de Cabrera Infante, aparece otra de las grandes novelas de aquellos años prodigiosos y posteriores al *Boom*. *La vida exagerada de Martín Romaña*. Novela en la que la relación íntima proviene de su inmensa ternura, y no de sus despliegues eróticos.

Resulta natural adscribir esta novela a la «nueva novela sentimental», denominada así por el crítico Aníbal González. Miremos el panorama que el propio

González nos dibuja para situarnos en este contexto. Dice González: «Salta a la vista que gran parte de la narrativa del *Boom* de los años sesenta dejó de lado la exploración y evocación de los sentimientos humanos a favor de un proyecto novelístico más vasto, que algunos críticos han identificado con la creación de una metáfora totalizadora de Hispanoamérica». Frente a esta tentativa, se desarrolló una mirada novelística centrada en el ámbito de lo sentimental y de esos preciosos, gastados, y opacos materiales de lo que se llama cultura popular.

La vida exagerada de Martín Romaña configura una brillante ficción en la que los lectores vivimos entre los estertores de la risa extrema, el llanto, la comprensión, el delirio, la perplejidad.

Recuerdo la primera vez que tuve este libro frente a mis ojos: quedé sorprendido de que en una novela del siglo XX pudiesen aproximarse a los temas allí tocados, que en ella pudiese hablarse (porque es una novela que al leerla se escucha como una voz candorosa, amigable, cómplice) del modo en que se hablaba. Pensaba yo hasta ese momento que un escritor contemporáneo no debía navegar en esas efusiones sentimentales y describir de tal manera el amor, la amistad, el desengaño, la esperanza. Sobre todo porque suponía que si por algún motivo inevitable se acercaba a ellos, debía revestirlos con un lenguaje intelectualizado, oscuramente poético, rodeado de oportunos monólogos joyceanos que le permitiesen alejarse de cualquier posibilidad de confusión con los mundos «bastardos» de la canción o del cine popular, esos espacios donde sí se permitía el exceso, dónde sí llorábamos a gusto y en secreto, rodeados de palabras intensas, desgarradoras como las de una madrugada sin sueño o las de una borrachera eufórica que se vuelve triste.

No sé si desde ese momento o poco después, quise leer esta novela dentro de las claves que generan las conversaciones éticas entre amigos. El caso es que sigo sintiendo que en *La vida exagerada de Martín Romaña* se exhibe de algún modo esa especie de diálogo en el que una persona va desgranando frente a otra, acompañado por la tibieza del alcohol, el inventario de sus fracasos, de sus pequeñas victorias, de sus descubrimientos, de sus alegrías. Existe allí una relación terapéutica, porque quien se confiesa en esas condiciones desea curarse, desea aliviarse de todo lo que lo atormenta, de aquellas vidas que no ha podido vivir, de las propias vidas que está viviendo, de los errores, de las omisiones, de las palabras; desea curarse y también desea celebrar el brillo que también acompaña su existencia.

La vida exagerada... es una novela que consigue a plenitud la complicidad de sus lectores. La voz que estructura, que construye y subraya la historia no intenta impresionarnos, no intenta conquistarnos desde la elevación de un discurso o una técnica explícitamente impresionante; por el contrario, nos seduce, nos atrae, nos hace sentir próximos y llega un instante en que nos produce la impresión absoluta de que protagonizamos cada hecho, cada situación, pero de una manera particular y casi insólita que se desarrolla desde la identificación. Afirma el escritor colombiano Darío Jaramillo: «...lo mejor de mi persona aparece cuando escucho. Lo peor, cuando hablo». Pues bien, esta novela de verbo profuso y lúdico, logra por ese mecanismo de la complicidad, que en algún momento tengamos la impresión de que está ocurriendo lo mejor de nosotros, que somos seres esplendorosos y especiales porque estamos escuchando una historia que podría ser la nuestra, que termina siendo la nuestra, pero no desde nuestra verbalidad desatada, sino desde el hermoso ejercicio de oír lo que otro tiene que decirnos. *La vida exagerada de Martín Romaña* nos descubre que también protagonizamos aquello que somos capaces de aprehender en las palabras del otro.

Aquí se produce una de las claves más entrañables del personaje protagonista de esta narración. Un hombre que no intenta impresionarnos con sus éxitos, con la manera en que gracias a su fuerza o su poder supera las dificultades de la existencia, sino que nos exhibe el camino de fragilidades, ternuras, debilidades, auxilios y consuelos, que lo llevan a recuperar la cordura. Martín Romaña es un personaje roto; fragmentado por la historia personal de sus desencuentros amorosos; por las contradicciones de la realidad peruana; por la historia colectiva de la Francia de 1968; y es en los territorios del amor, en los territorios de la amistad y las carcajadas compartidas que logra recomponerse. Martín se salva en la medida en que otros lo escuchan y le expresan su afecto; nosotros los lectores salvamos a este personaje y somos mejores en la medida en que lo oímos y asistimos a su recuperación. Es ese el camino que trazan estas páginas que irrumpen desde la relación que al principio de la historia realiza Romaña sobre su melancolía profunda, hasta ese cierre: «Pero Octavia continuaba riéndose conmigo y eso ya era mucho, era algo muy divertido, en realidad, y he vuelto a amar». La larga ruta de una recuperación de la que somos privilegiados testigos.

En conferencias escuchadas años atrás, escuché afirmar que tal vez un personaje como el de La Maga en *Rayuela* había envejecido mal, pues las mujeres actuales no se identificaban con ella o difícilmente podían comprender las razones de su comportamiento. Con *La vida exagerada de Martín Romaña* ocurre exactamente lo

contrario. Es un libro celebrado por mujeres, comentado por ellas, cuidado, abrigado, subrayado. ¿Qué ocurre para que así sea? No lo sé. Me encantaría conocer a plenitud este secreto (y los novelistas nos acercamos a los secretos desde la ficción misma, porque rara vez sabemos hacerlo desde las ideas). Margarita Krakusin y Patricia Vining Lunn acotan que son las mujeres quienes mejor han comprendido el lenguaje brycecheniquiano, su manera peculiar de armar las frases, su soltura, sus digresiones. Afirman ellas incluso que en una novela como *La última mudanza de Felipe Carrillo* el lenguaje se impregna de una feminidad extrema, con lo que la prosa de esta obra ya es una ruptura, una invitación a comprender un personaje que no teme exhibir la ausencia de poderío que socialmente se la ha asignado a los hombres. Es posible que así sea, y el estilo de este autor genere un clima particular de identificación. Pero por otro lado, una novela como *La vida exagerada...* implica una larga confesión de un hombre atormentado que desconoce las herramientas de la fuerza, del pensamiento en estado puro, de la certeza de sus acciones. Es, si se quiere, la escenificación de una intimidad que antiguamente los hombres no compartían. Quizás radica allí parte del encanto de esta obra. La irrupción de un personaje que se niega a ejercer los solidificados roles que su entorno le asigna. A eso podemos sumarle la delicia de los personajes femeninos de esta novela: mujeres brillantes, lúcidas, independientes. Mujeres que no son una «musa» a quien ofrendarle el regalo de algunas palabras, sino protagonistas de sus existencias a quienes se observa con ternura, amor y admiración. La mujer en esta novela de Bryce no es un ser a quien se le canta, es un ser que exige ser contado.

Tal vez eso explique el silencioso homenaje a esta narración que me han explicitado algunas lectoras. Una de ellas, emocionada, fascinada con la efervescencia de esta prosa y sobre todo con el dibujo de ese personaje entrañable e insustituible que es Martín Romaña, a medida que se acercaba al final de la novela fue reduciendo su ritmo, fue leyendo menos páginas y nunca la concluyó. Otra, me confesó que al aproximarse al cierre de *La vida exagerada...* experimentaba un sentimiento de pérdida, al punto que prefería que la novela continuase creciendo indefinidamente para que Romaña continuase en ella como una presencia tangible.

Ambas le hacían, cada una a su modo, el mejor homenaje que se le pueda realizar a una narración: desear que nunca se acabe. Una posibilidad que entraña la propia novela dentro de sus páginas cuando Romaña nos dice: «Qué demonios importa un libro que no se termina, si la vida está llena de ejemplos sin principio ni final y de historias que no tienen ni pies ni cabeza».

Pero para ir cerrando estas palabras me gustaría insistir en un término que he utilizado en párrafos anteriores. Se trata de la intimidad creada por el narrador de esta novela, no solo mediante esos recursos lingüísticos cercanos a la oralidad a la que ya nos hemos referido, sino también gracias a la creación de un espacio cerrado, acogedor, desde el que la novela crece y adquiere todo su sentido.

Pienso que las novelas surgen desde un espacio central, desde un ombligo que condensa sus enfrentamientos dramáticos, sus imágenes, sus desarrollos anecdóticos. Un punto desde el que la novela parece crecer, fortalecerse y sin el cual sería imposible concebir la novela tal y como la estamos leyendo. En el caso de *La vida exagerada de Martín Romaña* sabemos que el narrador nos habla desde un sillón Voltaire, pero creo que el ombligo de esta obra es la «hondonada» a la que se refiere Martín Romaña en múltiples pasajes.

Se trata, para los que todavía no hayan leído esta novela, de ese hundimiento en el colchón donde dormían Martín Romaña y su esposa Inés. Un declive que hacía inevitable que la pareja se fuese deslizado hasta coincidir en esa hendidura en la que desaparecían todas las tensiones entre ellos, todos los inconvenientes, las contradicciones:

«Fue realmente el territorio libre de nuestro amor. Ahí al fondo me ponía yo de todas las edades y ella de todas las maternidades... incluso Inés se me abobaba a veces y nos encontrábamos haciendo el amor a los cinco años con terror al pecado, y a los quince con terror a que nos encontrara su mamá, y a los veinte y pico con terror a que nos encontrara el Grupo... El poder delicioso y acaparador de nuestra hondonada realmente hizo durar nuestro matrimonio. Debimos quedarnos metidos ahí para siempre».

La hondonada vence el tiempo y el espacio: reunión de todas las edades y lugares, punto paradisíaco de la armonía y la plenitud. Espacio íntimo, casa de los cuerpos, cueva, abrigo. La hondonada es como un orificio donde la realidad no puede lastimar con sus rozaduras. Eso explica para mí, parte del vigor, de la plenitud de esta novela, pues al proyectar su desarrollo desde esa profunda intimidad que es la hondonada asistimos al desarrollo de unas vidas que construyen a partir del tono humorístico y de la fragilidad de los afectos un espacio protegido en el que ningún personaje se impone sobre el otro.

Esto crea una tonalidad en la que esa voz risueña, a veces triste, que dirige y relata *La vida exagerada de Martín Romaña*, nos llega impregnada de esa quietud

serena de lo íntimo; como si se tratase del amistoso susurro de alguien muy cercano; una voz que contradice los grandes aspavientos de cierta novelística hispanoamericana anterior en la que el narrador declamaba con garganta de hierro sus verdades, sus certezas, sus soluciones, intentando fijar un territorio inabarcable, extenso e infinito.

Percusión

La tercera de las novelas de las que necesito hablarles hoy es la pieza narrativa: *Percusión*, del venezolano José Balza. Publicada originalmente en 1982 en la editorial Seix Barral, su más reciente edición corresponde a la editorial sevillana: Paréntesis, que la ha reeditado en 2010.

Irrumpe esta novela como el inventario de un largo viaje circular, de una infinita huida. Así cómo la energía que mueve *La Habana para un infante difunto* desemboca en la ascensión a los cuerpos femeninos que resumen una ciudad; y la de *La vida exagerada de Martín Romaña* se localiza en la ternura que intenta recuperar el frenesí amoroso de una hondonada; en *Percusión*, el movimiento surge del derrumbe afectivo que lanza al personaje hacia una huida cuyo sentido solo se clarifica en su propio desarrollo.

«...creí que solamente quería ganar dinero: la búsqueda de empleos sucesivos afirmaba tal intención. Pero, ¿por qué no duraba en ninguno de ellos? ¿Por qué gastaba inmediatamente el salario en cosas, inútiles para los demás?... Fue lentamente cómo adiviné que tantas confusiones y retrasos sobre mí mismo escondían otras brújulas, el paso casi doloroso de entender...».

Así, el viaje que se ha iniciado como la desesperada huida por un desencuentro amoroso, se carga de señales, de advertencias, de huellas que configuran en el personaje de esta novela la intuición de que el escape inicial se transforma en una exploración del conocimiento, de la sabiduría posible que el mundo alberga en su diversidad.

Pensamiento, memoria, racionalidad, exploración, resultan palabras claves para entender esta novela milimétricamente diseñada en cada uno de sus detalles. Ya desde el inicio de sus desplazamientos por el mundo, el protagonista de *Percusión* no confía su ruta al azar, como bien aclara, algo superior a su voluntad lo traslada siempre hacia el norte. Ruta ascensional, ruta que lo lleva hacia las zonas «altas», en lo que podría ser una búsqueda simbólica del cielo, de la racionalidad desnuda, de las instancias superiores de la lógica y la razón. El protagonista asciende porque intenta escapar de

esas zonas suyas que lo vinculan a la tierra, al sentimiento, a la fragilidad de lo amoroso, de lo corporal. Entender, significa en estas iniciales páginas, elevarse sobre todo aquello provisto de ambigüedad, de descontrol, de apasionamiento. Se viaja para entender el mundo y evitar sentirlo, porque sentir el mundo es acatar sus heridas.

Pero en determinado momento de esta novela aparece un impresionante y maravilloso personaje: Dorotea. Una anciana teñida de incertidumbre, de una corporeidad terrenal, arcaica, que es capaz de producir en el protagonista de esta novela la visión de una naturaleza que se transforma y envía perturbadores señales:

«...la ciudad entera refulgía al pie del gran volcán, amoroso y terrible en su iluminada calma. Algo se estaba revelando: pensé en mi Caranat natal, en su perdida montaña: mis recuerdos trepaban agobiando y vitalizando al cuerpo. Los dos sitios eran el mismo a través de mí. El gran volcán también se inclinaba con quieta sensualidad e iba a dar un destello de su pasado, cuando por la calle vi aparecer a Dorotea».

A partir de esta irrupción, el protagonista intuye, sospecha en la anciana la figura de la madre tierra: progenitora, dadora de la vida, principio, génesis. Madre que concibe y protege a sus hijos pero que también los devora, que seduce pero a un mismo tiempo repugna por la crudeza de su olor. De esta manera, este personaje nos evoca con nitidez la definición del arquetipo de la madre elaborada por Carl G. Jung:

«...la autoridad mágica de lo femenino, la sabiduría y la altura espiritual que está más allá del entendimiento; lo bondadoso, protector, sustentador, dispensador de crecimiento, fertilidad, alimento; los sitios de la transformación mágica... lo secreto, lo oculto, lo sombrío, el abismo, el mundo de los muertos, lo que devora, seduce y envenena».

Aquí está resumida la fascinación de Dorotea. Anciana en la que se congregan tensiones que no llegan a resolverse de manera unívoca. De ahí que el protagonista de *Percusión* deba renunciar paulatinamente a su proyecto racionalista de apresar el mundo, para permitir que la seducción que brota desde la anciana le indique el camino vital que debe seguir. Ese es el motivo de que cuando la mujer decide retirarse a vivir a un lugar apartado, sitio caracterizado por elementos paisajísticos reveladores: «pozo verde y nutritivo»; bosque donde «los árboles se cierran como un círculo embrujado», la anciana le pida al protagonista que se ocupe de llevar a la ciudad a Harry: uno de sus nietos.

Sucede así el quiebre definitivo del proyecto original del personaje de esta novela, pues con Harry, el protagonista irá descubriendo expansiones de la sexualidad, aristas de la lucha política, y un nuevo tropiezo con el dolor de la traición. Belén Castro Morales define ese encuentro como otra forma de descubrimiento y crecimiento interior por lo que esta relación le descubre al protagonista:

«...un ámbito secreto y ancestral... Más que un acto estrictamente narcisista que funde dos cuerpos idénticos la unión física entre Harry y el protagonista, parece apuntar a la reintegración de dos valores (opuestos culturalmente) en su originaria unidad, en su coexistencia real. Y aunque el intelectual juzga inicialmente esa relación como un desliz, una culpa, recordará ese encuentro con el otro, con lo Otro, como una conquista en su ascenso hacia el conocimiento».

Pero una vez que sucede el desencuentro entre estos dos personajes, la febrilidad del viaje se reactiva. Ahora el protagonista retoma su movilidad y los descubrimientos se suceden. El primero de ellos es la vinculación con la imagen de los volcanes y las montañas de las ciudades que va conociendo. En ambas, reconoce «un críptico canto a lo vertical, a las elevaciones, al ascenso, a cuanto por ser celeste nunca podrá ser alcanzado por el hombre». Imposibilidad de lo celeste que lo sitúa en su dimensión humana, que conecta al personaje con un aprendizaje necesario, el de la pequeñez de nuestras vidas; pero que también lo vincula con una noción fundamental dentro de esta obra, el concepto de la percusión:

«A cada segmento del mundo (un beso, una batalla, las frutas) corresponde tener un sentido: presencia y finalidad son paralelas. Aquella repercute en esta, sin equívocos: pero no lo sabemos. Al recordar, al ubicar todo desde el futuro, hallaremos la infalible percusión: los hechos hablan un solo lenguaje, los hechos no se esconden puesto que, siempre, dicen su unidad».

El mundo comienza a ser vivido, experimentado en una dimensión cósmica, poética, como una totalidad dialogante que conecta todos los tiempos y todos los espacios que la memoria logra abarcar. Frente a la aparente discontinuidad y la aparente fragmentación de lo real, el protagonista descubre las invisibles conexiones del mundo, y lo hace a través de un frenético ejercicio de la memoria.

El mundo se convierte así, en un territorio dotado de un sentido orgánico, en una vastedad que solo puede experimentarse desde la experiencia límite que propicia lo

poético al tender vasos comunicantes entre los elementos dispersos de una realidad aparentemente caótica.

Es así como esta hermosa novela nos sumerge en su peculiar temporalidad: serpiente que se muerde la cola; última página que señala a la primera; tiempo pre-lógico, actualización del mito del eterno retorno; trampa del sentido en el que la lucidez atrapa al personaje en el terror de una posible eternidad circular. El libro se cierra sin cerrarse, gira frente a nosotros, nos sumerge en el abismo nunca resuelto del hombre que descubre el tiempo no como el enemigo que desgasta y destruye, sino como el enemigo que consume en su nunca acabarse, en su incesante, inhumana repetición.

A modo de conclusión que no concluye

Tres tonos, tres posibilidades narrativas que escaparon de las señales más explícitas del *Boom* de los sesenta. Las tres novelas de las que acabo de hablarles, tienen al menos un elemento que las separa de las obras que la recepción internacional encumbró en los años inmediatamente anteriores. Me refiero al espacio dentro del que se mueven sus personajes. Pues así como las novelas del *Boom* (y me refiero en concreto a las que desataron aquella magnífica euforia entre los ya citados años 1963 y 1971) esbozaban espacios que parecían apuntar hacia un «más allá» de su propia conformación; las novelas de las que hablo parecen trabajar un espacio que apunta hacia un «más acá». Me explico: *La ciudad y los perros*, *Rayuela* y *Cien años de soledad* ubicaban a sus personajes en paisajes trascendentes, paisajes que crecían. El colegio Leoncio Prado no era solo un colegio, era la diversidad del Perú concentrada en un instituto militar; el París de *Rayuela* no era solo París; era el espacio metafísico de las grandes obsesiones del ser humano, de sus dilemas, de sus incesantes proyectos por hacer de la creación artística un algo trascendente, rupturista, novedoso; y ni hablar del Macondo de García Márquez; pueblo que era en realidad el mundo entero; suerte de Biblia; de génesis; de evangelios, de apocalipsis caribeño.

En las tres novelas de las que acabo de hablarles, el espacio crece pero expandiéndose hacia dentro de los personajes. Los paisajes desatan su energía, pero hacia la intimidad de quienes los viven. La Habana es la voz de quien la cuenta; París es Romaña; y el mundo entero es la individualidad de quien nos narra *Percusión*.

Y entonces dos microhistorias personales del boom

Llega la hora de cerrar estas palabras. Y como advertí no tengo historia personal del *Boom* que compartir. Jamás ninguno de sus cuatro autores extendió sobre mí sus manos para bendecir mi obra; nunca alguno de ellos me nombró su heredero literario, su amanuense, ni siquiera su testigo o su comentarista. Por no tener, creo que no tengo ni fotos a su lado; y la verdad es que el *Boom* fue pródigo a la hora de retratarse y las redes sociales en los últimos años han dado buena cuenta de ese fenómeno: el muy merecido Premio Nobel a Vargas Llosa desató una infinita epidemia de fotografías y la muerte de Fuentes produjo un fenómeno similar: quien no tuviese su retrato al lado del autor de *Aura* es porque había pasado los últimos años enterrado en una cueva solitaria y perdida.

Las fotografías con autores del *Boom* son como los fragmentos de madera de la cruz donde murió Jesús. Una reiteración infinita. Todo el mundo tiene su trozo.

Por eso siento que todos tenemos una historia personal del *Boom* que contar; aunque sea breve, y como dijo Baltasar Gracián: «lo *boom* si breve dos veces *boom*».

Resumiré todo en un par de pequeñas historias.

Hace cuatro años me presentaron a Carlos Fuentes. Con gran generosidad alguien le habló de mí, me llevó del brazo, me colocó frente a él. No voy a repetir una vez más lo bien que le quedaban las corbatas. Diré tan solo que cuando extendí mi mano, el señor Fuentes extendió la suya y luego su mirada giró hacia un lado, y su mirada se posó sobre la copa de los árboles de la calle Alcalá. Lejos. Muy lejos. No recuerdo que dijese una palabra ni que fingiese ser simpático o al menos cordial.

Me di la vuelta y seguí mi camino, mientras él saltaba hacia una puerta donde se congregaban varios diputados y un flamante ministro.

La otra historia personal del *Boom* sucede mucho tiempo atrás. Les pido que imaginen a un niño correteando en las escaleras de una institución cultural pública; les pido que imaginen a ese niño dando saltos, abriendo puertas, rebotando un balón contra las paredes. También les ruego comprensión con ese niño; tiene cuatro años; está aburrido. Finalmente aquel pequeño ve una inmensa puerta. Le parece una puerta muy interesante, muy grande, de un color vivo, y la abre con violencia, como se hace en las películas. Da un paso hacia adelante y queda aterrado: cientos de ojos se clavan en él, y uno señor que estaba hablando en una mesa se ha quedado congelado durante varios segundos por la interrupción. El niño da un paso atrás, alguien dicen que llamen a su madre. Y en efecto, mi madre apareció. Era administrativa en aquella institución

cultural y yo me había escapado de su despacho. Llegó justo a tiempo de agarrarme por una oreja y sacarme de allí, pero ambos escuchamos el momento en que un señor llamado Mario Vargas Llosa anunciaba al mundo que la novela ganadora del Segundo Premio Internacional Rómulo Gallegos era la obra titulada *Cien años de soledad*, del señor Gabriel García Márquez. De inmediato comenzaron las fotografías, los *flashes* y las entrevistas a los señores que estaban en la mesa realizando ese anuncio. Yo no entendía qué estaba pasando. Tardé mucho en comprenderlo.

Me fui a una esquina y allí he vivido todos estos años. Leyendo, escribiendo, desde un rincón solitario donde sigo soñando con que algún día aparecerá Salma Hayek en el metro y me pedirá que le diga la hora.

Pero ahora pienso una vez más en aquel día de 1972 cuando interrumpí la entrega del premio Rómulo Gallegos. Bella mañana, aquella mañana de 1972, cuando fui castigado por abrir una puerta.

Bibliografía directa

- José Balza, *Percusión*, Paréntesis editorial, Sevilla, 2010.
 Alfredo Bryce Echenique, *La vida exagerada de Martín Romaña*, Cátedra, 2007.
 Guillermo Cabrera Infante, *La Habana para un infante difunto*, Seix Barral, Barcelona, 2000.

Bibliografía

- Eduardo Becerra, «¿Qué hacemos con el abuelo?» en *Entre lo local y lo global*, Iberoamericana, Madrid, 2008.
 Giuseppe Bellini, *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, Castalia, Madrid, 1997.
 Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Siruela, Madrid, 1997.
 Julio Cortázar, *Rayuela*, Alfaguara, Madrid, 2010.
 Aníbal González Pérez, «La nueva novela sentimental de Alfredo Bryce Echenique», en César Ferreira e Ismael P. Márquez, *Los mundos de Alfredo Bryce Echenique (Textos Críticos)*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1994.
 Gustavo Guerrero, «Nueva narrativa del extremo Occidente: La encrucijada de la recepción internacional» en revista *Letras libres*, enero 2007.
 Joaquín Marco y Jordi Gracia (eds.), *La llegada de los bárbaros*, Edhasa, Barcelona, 2004.
 Juan Carlos Méndez Guédez, *Palabras de agosto*, Ediciones Mucuglifo, Mérida (Venezuela), 1999.

- Margarita Krakusin y Patricia Vining Lunn, «Excentrismo dialógico en “La última mudanza de Felipe Carrillo” de Alfredo Bryce Echenique», en revista *Hispania*, Volumen 78, número 4, 1995.
- Carmen Ruiz Barrionuevo, «Algunos rasgos de la poética del cuento en la obra de José Balza», en *José Balza: la escritura como ejercicio de la inteligencia*, Facultad de Humanidades, UCV, Caracas, 1997.
- Vega Sánchez Aparicio, «Estamos hambrientos de fantasía: recepción de García Márquez en España», 2011. Revista *La Mancha*.
<http://delamanchaliteraria.blogspot.com.es/2009/05/estamos-hambrientos-de-fantasia.html>.
- Mario Vargas Llosa, *Conversación en La Catedral*, Seix Barral, Barcelona, 1984.
_____, *La ciudad y los perros*, Alfaguara, Madrid, 2004.
- Donald. L. Shaw, *Nueva narrativa hispanoamericana*, Cátedra, Madrid, 1994.
- VV. AA., *Vargas Llosa: de cuyo Nobel quiero acordarme*, Instituto Cervantes, Madrid, 2011.