

2001

LITERATURA HISPANOAMERICANA III

HISTORIA DE LA NOVELA HISPANO AMERICANA

(22 copias)

Naturalismo 1882 - 1934

1ª Generación Chile 1882

2ª Generación Modernismo 1897

3ª Generación Modernismo 1912

Supernaturalismo 1935 -

fractura Nueva novela

1ª generación / 2ª generación

1ª generación 1927

2ª generación 1942

3ª generación 1957

irregular

4ª generación 72

COLECCION CRUZ DEL SUR EDICIONES UNIVERSITARIAS DE VALPARAISO



UNIVERSIDAD DE VALPARAISO

INTRODUCCION

En la vasta actividad teórica alrededor de la novela hispanoamericana, desplegada en los últimos cuarenta años, destacan ciertas obras que han intentado la comprensión de su historia en los términos más ambiciosos y abarcadores: son las historias de la novela hispanoamericana.

Cronológicamente ordenadas por el orden de su publicación, estas obras de intención histórica, son las que siguen: I. Cento M., *La Novela Hispano-Americana* (1934), Arturo Torres Riosco, *La Novela en la América Hispánica* (1939), Hugo D. Barbajelara, *La Novela y el Cuento en Hispanoamérica* (1947), Agustín del Saz, *Resumen de Historia de la Novela Hispanoamericana* (1949), Luis A. Sánchez, *Proceso y Contenido de la Novela Hispanoamericana* (1953), Arturo Usíar Piétri, *Breve Historia de la Novela Hispanoamericana* (1954), Angel Flores, *Historia y Antología del Cuento y la Novela en Hispanoamérica* (1959), Alberto Zúñiga Felde, *Índice Crítico de la Literatura Hispanoamericana. La Narrativa* (1959), Fernando Alegria, *Breve Historia de la Novela Hispanoamericana* (1959). De las tres últimas hay varias reediciones.

Se trata en general de obras cuya determinación objetiva es, más allá de su delimitación filológica y geográfica, confusa e imprecisa. Unas, se reducen a la historia de la novela, otras, a la de la novela y el cuento; estas, abordan historia y anécdotas; aquellas, resumen, brevemente; algunas, callan su pretensión histórica, pero ordenan cronológicamente desde los orígenes al presente; todas catalogan por orden cronológico más o menos farragoso. El carácter de resumen o de breve historia—que a veces sin modificarse en un ápice se convierte en historia, plena en una nueva impresión—con que se denominan estas obras, más que revelar un encogimiento del autor ante la magnitud objetiva de la novela hispanoamericana, retrata su confusa visión de la historia literaria. El desdibujamiento del asunto historiado, en que se mezcla vida personal, psicología, política, sociedad, filosofía, tiene su origen en una concepción ingenua de la imitación literaria, y termina por engendrar una imagen objetiva de inabarcable magnitud frente a la cual obras de trescientas páginas parecieran no poder ofrecer sino un tímido abordaje.

La falta de un criterio de pertinencia es la primera y más significativa limitación de estas obras. Criticando esta característica de la historia literaria tradicional Roman Jakobson ha señalado con acierto:

"Los historiadores de la literatura se parecen bastante a esos policías que cuando van a detener a alguien decimen a todo el que encuentran en la habitación donde vive e incluso a las personas que pasean por la calle próxima. Los historiadores de la literatura lo aprovechaban todo: la vida personal, la psicología, la política, la filosofía. Construían así, en lugar de una ciencia literaria, un conglomerado de disciplinas rígidas, como si se pudiera olvidar que cada uno de esos objetos pertenecen respectivamente a una ciencia; la historia de la filosofía, la historia de la cultura, la psicología, etc., y estas últimas pueden servirse naturalmente de los hechos literarios como de documentos defectuosos, de segundo orden".

La segunda limitación más significativa consiste en la falta de un criterio histórico que muestre la transformación o evolución de la novela. La presencia de algunas normas de periodización no es en ellas garantía alguna de interpretación diacrónica de la literatura. Esas normas son puramente exteriores y no modulan las variaciones de la historia literaria. Un caso particular lo constituye la obra de Sánchez, quien traza una visión de cuatrocientos años dinamizados por una dialéctica de resonancias hegelianas, cuyos dos momentos iniciales son tan sólo la protohistoria o prehistoria del momento actual. La superposición sobre el esquema dialéctico, de muy escasa elaboración, de una clasificación cien veces cruzada de asuntos, pura materia literaria, impone una paradójica parálisis a la visión total.

La periodización por tendencias literarias se cruza ordinariamente con criterios extraños, principalmente políticos, o de otro nivel dentro de lo literario.

En dos de estas historias (Flores y Alegria), se anuncian esquemas generacionales. Flores señala la adopción de uno de los esquemas de J. A. Fortuondo de clasificación tridecenal y Alegria se ciñe a un esquema decenal como el empleado en Chile por Ricardo A. Latcham. Más allá de toda discusión de la propiedad del módulo de 30 o de 10 años para concebir el ritmo de las variaciones literarias es de interés señalar que estas clasificaciones son puramente didácticas y externas pero no son el criterio de la comprensión de ningún nivel particular de las transformaciones literarias. En el caso de Alegria se señalan tan sólo para el período que sigue a 1930. Antes de eso no hay serie generacional conocida.

El carácter positivo de la periodización en sus diversos tipos no es sino la consecuencia de la falta de un criterio diacrónico que aspire a describir el modo de las variaciones de la literatura.

Las limitaciones de estas obras son las de toda una época. En su momento cumplen una tarea de determinación general de un *corpus litterarum* y son una contribución importante al conocimiento de un área difícil de abordar y no poco extensa. En relación a diversas cuestiones rinden además parciales e indudables beneficios.

El libro que tiene en sus manos el lector pertenece a esta familia de obras en discrepancia teórica fundamental, es cierto, con ellas.

En Chile, a pesar de la sólida tradición de los estudios universitarios de la novela y de la literatura hispanoamericanas creada por Mariano Latorre, Ricardo A. Latcham y Alfonso M. Escudero, no llegó a escribirse una historia de la novela. Sin embargo en la línea de esos autores y en la proximidad de Mariano Picon-Salas y del crítico Domingo Meliá—integrantes del grupo *Índice*—se publicó un pequeño texto que viene a ser el primer libro con ambición de totalidad dedicado al estudio y ordenación de la novela: la obra de I. Cento M., *La Novela Hispano-Americana* (1934). En este libro están "diseñadas" y "anticipadas" las características futuras de este tipo de obras entre nosotros.

Esta historia tiene sus antecedentes en mi libro *La Novela Chilena: los mitos degradados* (1968) y en otros trabajos menores publicados en los últimos diez años, y, no quiero dejar de mencionarlo, en los veintidós años de docencia universitaria que vengo a cumplir con esta publicación.

El diseño de esta historia está contenido ya en el libro mencionado si bien en él se invierte la relación entre dos términos conflictivos de la historia literaria que no he querido evitar. En aquél predomina el análisis estructural de la obra sobre su interpretación como signo histórico. En éste adquiere mayor relieve la interpretación de la obra como signo histórico y su articulación en el sistema literario que su consideración inmanente. Esto acontece precisamente porque la obra actual intenta ser una historia de la novela, mientras la anterior sólo intentaba mostrar la doble articulación—hacia los elementos de la obra y hacia el sistema-literario—en el estudio de la estructura de la obra individual que se ofrecía como aspecto dominante.

—El lector encontrará aquí el análisis de la estructura de una treintena de novelas desde Fernández de Lizardi hasta Vargas Llosa. Tal análisis considera los estratos del narrador, del mundo y del

lector ficticio con una elaboración más cuidadosa y pommenorizada de sus aspectos que el que se encuentra en mi obra anterior. Algunos de estos intentos de penetrar en la estructura y el sentido de las novelas individuales me complacen sinceramente y tienen la pretensión de un aporte para la mejor interpretación de las obras; otros intentan revisar y corregir visiones reiteradas y poco ceñidas al texto o a su comprensión funcional. En las consideraciones sobre la estructura del narrador: perspectiva, disposición, modos narrativos, temple de ánimo y lenguaje, intento diversas contribuciones originales en una línea conocida ya por mis trabajos anteriores.

Esta es la parte resistente a la historia en que la mirada está vuelta sobre los términos de la obra misma, abstrayendo su correlación con la serie de obras semejantes y con otras series literarias o no.

En esta parte, el lector, acaso echará de menos algunos novelistas o ciertas obras que no se incluyeron. Esta era una limitación que había que aceptar por el carácter de la obra. Para cada momento considerado estudio no más de tres autores—algunas veces menos de tres—y, por lo general, una sola obra de cada autor, excepcionalmente más de una. Las características de esta parte del libro podrían contentarse a la larga una condición crecedora si se sintiese necesidad para probar la efectividad de la interpretación extendida a otras obras lo que se dice, en general, sobre las incluidas desde el punto de vista del sistema. El riesgo es arribar a un libro monstuoso por sus proporciones. En todo caso digamos que la selección efectuada nos parece necesaria aunque no pretenda ser suficiente.

En su aspecto dominante, la historia de la novela hispanoamericana que presentamos, intenta describir las variaciones experimentadas por la novela en un lapso que hemos querido delimitar severamente. El límite remoto de la historia que hacemos es, como mera aproximación, 1800. Nos interesan las manifestaciones de la novela moderna y en un comienzo sorprendemos su asunción por la vía de traducciones de obras extrañas antes que por la emulación o la invención original. En otras palabras el sistema de la nueva novela se hace perceptible antes de que se asuma creadoramente las condiciones de posibilidad que dicta para la obra individual.

Hemos dejado de mano—para mejor oportunidad—las cuestiones relativas a la novela barroca hispanoamericana—que ciertamente existe—, reduciendo su comprensión a la de sistema que sirve de horizonte para la comprensión de la novela moderna. La novela barroca es el sistema sustituido por la novela moderna en la histo-

INTRODUCCION

ria literaria. Mostrar que es así es dar efectivo lugar a la diacronía del género, esto es, a uno de sus momentos constitutivos.

Dejamos también como banal o como problema que no tiene aquí su lugar el determinar si hubo—hubo—novela durante la era Colonial...

Conscientes de los riesgos que implica, el límite próximo de esta historia es la fecha que cierra esta introducción.

Dentro de estos límites desplegamos la visión de dos novelas, de dos géneros novelísticos que comprendemos como la novela moderna y la novela contemporánea y que intentamos describir en su diacronía y en su respectiva sincronía. Esto, es, en el plano de la sustitución de sistemas y en la trabazón sistemática de cada uno. En la contemplación de la estructura del género como narración presentada por un narrador ficticio a un lector ficticio y que se refiere a un mundo que adquiere carácter cerrado cuando acontecimiento, personajes o espacio, se convierten en estrato estructurante, observamos dos grandes sistemas.

Uno, es la novela moderna en que la narración imaginaria es presentada por un narrador—personal—íntegra—explícitamente—un lector ficticio y se refiere a un mundo captable mediante experiencias personales: el mundo común de las experiencias comunes de los hombres, con fidelidad o adecuación a esas experiencias ordinarias. Mundo que adquiere carácter cerrado cuando el espacio principalmente o los personajes se erigen en estrato estructurante.

Otro, es la novela contemporánea en que la narración imaginaria es presentada por un narrador despersonalizado o, en ausencia del narrador básico, por múltiples narradores, lo que neutraliza o deforma la imagen de un lector o destinatario ficticio de la totalidad narrativa. La narración refiere a un mundo irreal, regularmente distanciado de la experiencia común, insólito configurador de una experiencia poética en que el mundo no aparece trabado racional ni sistemáticamente, sino, existencial e inmediatamente, presentado en su inconexión, ambigüedad o maravilla. En los nuevos términos, el mundo, adquiere carácter hermético cuando acontecimiento, personajes o espacio se constituyen en estrato estructurante.

A esta visión genérica de la novela como serie literaria, agregamos en esta historia la correlación, que ya se deja ver, con el modo de representación de la realidad, que abre la relación con series no literarias de momentos configuradores del género y de la obra particular.

Estructura del género y modo de representación de la realidad

son consuetas cuya prolongada vigencia secular da fundamento a las épocas en la historia de la novela.

Dos modos de representación de la realidad se ofrecen como largos constantes en la historia de la novela hispanoamericana: el modo realista que caracteriza a la Época Moderna y el modo surrealista que caracteriza a la Época Contemporánea. El Realismo presenta una visión sistemáticamente causal y trabada de los hechos. La representación es sostenida por una perspectiva racional y determinista que tiende a eliminar de la realidad el mito que lleva intrínseco. Esta tensión configura al Realismo en toda su extensión. Este modo de representación rompe la ley clásica de los tres estilos al hacer objeto de tratamiento serio niveles medios y bajos de la realidad. La esfera de representación dominante es la sociedad y en ella el Realismo confiere la misma consideración seria que da lugar a los estratos más bajos de la sociedad. Estilísticamente es el modo mismo de la representación, desde el color local y el pintoresquismo hasta el impresionismo, el que confiere valor a lo representado que no es sino mundo ordinario, objeto de la experiencia común y cotidiana y despliegue de las cualidades propias de todos los hombres.

Las variaciones en la perspectiva, grado de seriedad y estilo dentro del sistema dan lugar a los problemas de continuidad y discontinuidad dentro del mismo y a la diferenciación de periodos propios de cada variación del sistema. Neoclasicismo, Romanticismo y Naturalismo son modificaciones del mismo modo de representación de la realidad. La correspondencia con una teoría del hacer o del saber pone diferencias en cada variación y modifica los términos de la elaboración de los datos y de las motivaciones de acontecimientos y personajes.

El Surrealismo o modo de representación de la realidad en la Época Contemporánea sustituye como sistema al Realismo. La visión del mundo en él está reñida con el sistema racional y causal y con todo determinismo material de los aspectos del mundo. No lleva el mito, la poesía, lo extraño o fantástico, como término obstructivo en una tensión característica. Al contrario, ilumina en la construcción convencional el signo de una verdadera sobrerrealidad, descubre la ambigüedad el resorte de una reveladora experiencia, de un conocimiento poético. En la desconexión, en la graduación de la motivación, en la irrisión de toda causalidad mecánica y racionalista, consolida la irrealidad del mundo por encima de toda fidelidad a la experiencia ordinaria de lo real. Presenta lo insólito e inusual, lo sorprendente y momentáneo. La esfera dominante de represen-

tación es la conciencia muy diversamente calificada. Rapsódica o musicalmente estructurada, circular y dinámicamente dispuesta. El grado de seriedad es desplazado por completo en relación al Realismo. No hay ya reclamo exigente de seriedad de la representación de realidad. Es el humor el que domina la presentación de irrealidad reveladora. No se trata ya de mezcla de estilos, sino de la ausencia de todo criterio o norma tradicional. Toda esfera de realidad es pasible de representación literaria, sólo regulada por el carácter constructivo de la narración. Estilísticamente, por tanto, un expresionismo generalizado domina el nuevo modo de representación de la realidad. Los términos de realidad y fantasía, extrañeza o grotesco ponen el nuevo signo distintivo y la tensión configura el mundo representado.

El breve curso de este modo de representación que domina en los últimos cuarenta años en nuestra historia literaria no impide reconocer el carácter sustitutivo que este modo de representación ostenta frente al sistema tradicional.

Ambos modos de representación se corresponden con funciones literarias definidas: utilitarias y de servicio en el primer caso, poéticas y de autonomía, en el segundo. Lo que en el Realismo hacía de la novela hagiografía secular y negativa o antihagiografía, anatomía, fisiología, estudio social y, finalmente, experimento, imaginarios; en el Surrealismo, es sicograma, mito, cuento fantástico, sueño o descripción onírica, evangelio, imaginarios.

Cada época, como cada período y aun cada generación, determinan formas distintas de comprensión e incompreensión que fijan límites y objetivos a cada sistema. Cada uno de ellos es una estructura de esta especie.

Los períodos importan no ya cambios de sistema, sino variedades o cambios dentro del sistema de la época. A su vez las generaciones son variaciones del sistema periódico. Puede leerse por igual en ellas la época y el período que constituyen la condición de posibilidad del sistema generacional. Este varía con la máxima rapidez: es el elemento más vivamente cambiante del sistema histórico total cuyo ritmo se altera en constantes de diversa prolongación y vigencia en los niveles más abarcadores. La trabazón sistemática de la historia literaria comporta estos tres niveles periódicos. Todos tres dictan las condiciones de existencia de la obra individual. Otros factores intervienen también en la compleja realidad de la obra y de la literatura. Destacar estos niveles constituye un modo de poner de manifiesto la complejidad del fenómeno literario y de la historia

de la literatura y no reduciría a un esquema simple y manejable sin más.

Las generaciones son concebidas aquí como estructuras o sistemas de preferencias de un grupo de edad. El grupo diferenciado corresponde a los nacidos en una zona de fechas de quince años de participación histórica. Lleva a distinguir en ellos quince años de *gestación*, de los treinta a los cuarenta y cinco años y quince años de *vigencia*, desde los cuarenta y cinco a los sesenta. La denominación de las generaciones que encabeza los capítulos correspondientes es la de la fecha central de la zona de treinta años de la generación. La sustitución tiene en la serie de las generaciones un carácter decisivo y vigoroso, corresponde a lo que se ha llamado la polémica o querrela de las generaciones. En todos los casos, sin embargo, comporta un movimiento acumulativo y otro sustitutivo o de ruptura. El énfasis en cada generación puede de todos modos ser diferente matizado: hay generaciones acumulativas y otras predominantemente polémicas.

Acaso deba advertirse aquí que como en los casos de épocas y períodos, en las generaciones se caracterizan estructuras o sistemas dominantes. No debe ignorarse la existencia de tendencias secundarias ni de dimensiones latentes. Comprensión e incomprendimiento son factores decisivos del dinamismo de las generaciones. Continuidad y discontinuidad en la trabazón sistemática subrayan el carácter no idiógráfico de la concepción de estas estructuras.

En cuanto a la ordenación generacional, debo señalar que en esta historia ofrezco por primera vez una aplicación regular y sistemática del esquema a toda la novela hispanoamericana. He utilizado y desarrollado el esquema en mis clases de la universidad desde 1956 y en diversas publicaciones anteriores y posteriores a esa fecha. El esquema mismo fue formulado expresamente en mi ensayo "La Novela Chilena Actual: Tendencias y Generaciones" (*Estudios de Lengua y Literatura como Humanidades*. Santiago, 1960), y más tarde en "Generación de Darío: ensayo de comprensión del Modernismo como una generación" (*Revista del Pacífico* 4 (1967), 17-35) y, luego, vertebrió la disposición de mi libro *La Novela Chilena*, antes mencionado.

Este esquema ha sido utilizado con provecho en varias investigaciones y ensayos de interés. Lo utilizan: Mario Rodríguez Fernández, *El Modernismo en Chile y en Hispanoamérica*. Santiago, 1967, y *Cuentos Hispanoamericanos*. Santiago, 1970; Pedro Lartra Salazar, "Notas sobre el Cuento Hispanoamericano del Siglo XIX", *Mépocho* 1 (1963), 197-217. Ha sido empleado también en algunas

INTRODUCCION

tesis doctorales como: Horst Rogmann, *Die Thematik der Neogotik in spanischer, französischer und portugiesischer Sprache*, München, 1966, y Ghnor Rojo, *La Generación de Dramaturgos Hispanoamericanos de 1927. Dos direcciones*. Iowa, 1970. Finalmente, Frederick G. Williams, antiguo alumno nuestro en la Universidad de Wisconsin se apoya en este esquema para su ensayo "A Generational Schema of Luso-Brazilian Letters", *Luso-Brazilian Review* 2 (1970), 57-82.

Al lado de la generosa acogida que colegas o alumnos le han brindado en los trabajos mencionados, el esquema ha merecido el plagio ya sea de su desarrollo total o bien de la comprensión y delimitación de las generaciones particulares. En algunas ocasiones el plagiarlo se ha tomado el trabajo inútil de alterar detalles de su determinación para ocultar su hazaña. En todos los casos sin embargo la apropiación es puramente exterior sin corresponder a una interpretación generacional del objeto considerado.

El libro se divide, conforme a la periodización señalada, en dos partes que corresponden al estudio de los dos grandes géneros: *Novela Moderna y Novela Contemporánea*.

Cada una de las partes comprende capítulos que corresponden a los diferentes períodos de cada época: Neoclasicismo (cap. I), Romanticismo (cap. V), Naturalismo (cap. IX) para la Primera Parte, y un solo período, Superrealismo (cap. XIII) para la Segunda Parte.

A cada período señalado siguen los capítulos destinados a considerar las generaciones en él comprendidas: regularmente tres generaciones por período. Se trata de nueve generaciones en la Primera Parte y de cuatro, en la Segunda.

Al análisis de cada generación sigue el estudio de los novelistas más representativos. He escogido tres —o menos de tres en algunos casos— por cada generación y emprendo el análisis, corrientemente, de una sola novela de cada autor. En esta parte, incluyo la bibliografía pertinente de los novelistas tratados y las referencias críticas sobre ellos que pueden encontrarse en libros. Excepcionalmente, sobre todo para los autores más recientes que no han sido objeto de estudios detenidos en libro, incluyo referencias de revistas o periódicos.

He agregado, finalmente, una Bibliografía General en la que se recoge títulos que se refieren específicamente a la novela hispanoamericana de muy variada manera. Comprende: historias de la novela hispanoamericana; historias nacionales de la novela; historia de épocas, períodos o generaciones particulares; ensayos sobre asuntos, motivos, personajes y escenaríos; ensayos, sobre relaciones

entre novela y sociedad y novela y realidad; compilaciones de ensayos sobre la novela hispanoamericana; libros de autores individuales que incluyen ensayos sobre la novela o sobre novelistas hispanoamericanos; y por último, bibliografías sobre la novela.

El libro se completa con un Índice de Autores citados que fue preparado por mi hijo Jorge Coñé Kuhnias.

El origen de este trabajo está en el proyecto presentado como una investigación sobre la novela hispanoamericana contemporánea en uso de una beca de la Edward Larocque Tinker Foundation, y desarrollado en el Humanities Research Center de la Universidad de Texas, en Austin, durante el semestre de primavera de 1963. Luego, pasó a ser proyecto del Instituto de Investigaciones Histórico-Culturales de la Universidad de Chile, modificado como Historia de la Novela Hispanoamericana. Al ser disuelto el Instituto por la reforma universitaria, en 1968, el proyecto fue presentado al Departamento de Español de la Universidad de Chile. Se publica ahora como investigación que tiene allí su lugar natural. Su terminación ha sido posible gracias al acuerdo del departamento que me autorizó para dedicar el semestre a la conclusión del libro.

No puedo terminar sin unir a la publicación de este libro la memoria de Iván Droguet Crisheke, amigo y colega, estudioso de las letras hispanoamericanas, quien me animó a terminarlo y a cuya iniciativa debo su aparición bajo el signo editorial que lo publica.

Tampoco puedo dejar de agradecer a numerosas personas que han favorecido la realización de este trabajo: al Dr. Joe W. Neal y a su esposa Clarice y a Miss Nettie Lee Benson, de la Latin American Collection, de la Universidad de Texas; a Oscar Luis Molina, mi editor y amigo, por su coraje y confianza; a Marta Espinoza y María Antonieta Parraguez del Instituto de Literatura Chilena, por su amabilísima atención; a Ana María Sanhueza y Soledad Bianchi, por su amistad y colaboración inapreciables; finalmente, a mi familia que sobrellevó con paciencia y amor mi larga dedicación a este trabajo y, en especial, a mi hijo mayor que aceptó con gusto la tarea de preparar el Índice de Autores.

Santiago, mayo de 1972.

PRIMERA EPOCA

NOVELA MODERNA

1800-1934

River. *Novela de costumbres político-sociales*. Santiago, Imprenta de La Voz de Chile, 1892. 197 págs. (Biblioteca de La Voz de Chile); 9) *El Ideal de un Calavera*. *Novela de costumbres*. Santiago, Imprenta de La Voz de Chile, 1893. (Biblioteca de La Voz de Chile); 10) *Durante la Reconquista*. *Novela Histórica*. París, Garnier Hnos. 1897. 2 vols.: 11) *Los Transplantes*. París, Garnier Hnos. 1904. 2 vols.; 12) *El loco Estero*. Recuerdos de la niñez. París, Garnier Hnos., 1912. 180 págs.; 13) *Una sesena social*. Santiago, Editorial "Excelsior", 1922. xii, 123 págs.; 14) *La flor de la higuera*. Los desposados. Engaños y desengaños. Santiago, Zig-Zag, 1935. 269 págs. (Biblioteca de Escritores Chilenos).

Referencias: 1) Alonso, Don Alberto *Bleat Gana*. Biografía y crítica. Santiago, Nascimento, 1940; 2) Alejandro Fuenzalida Grandón, *Algo sobre Bleat Gana y su arte de novelar*. Santiago, 1921; 3) Cedomil Coit, *La novela chilena, y su arte de novelar*. Santiago, 1921; 4) Roberto Huneeus, *Don Alberto Bleat Gana y la novela histórica*. París, 1897; 5) Domingo Meili, *Estudios de literatura chilena*. Santiago, Nascimento, 1938. 2347; 6) Raúl Silva Castro, *Alberto Bleat Gana* (1830-1920). Estudio biográfico y crítico. Santiago, Imprenta Universitaria, 1941; 7) Raúl Silva Castro, *Historia crítica*. 39-94; 8) Raúl Silva Castro, *Bleat Gana y su novela Durante la Reconquista*. Monografía Literaria. Santiago, 1934. 102 págs.; 9) Luis I. Silva, *La novela en Chile*. 34-74; 10) Arturo Torres Ríosco, *La novela en la América Hispánica*, 197-198; 11) José Zamudio Z., *La Novela Histórica en Chile*. Santiago-1949. 31-35.

2. TOMÁSICO MANUEL ATRAMBAÑO (México, Tixtla, Guerrero, 13 de noviembre, 1834-1893, 13 de febrero, San Remo, Italia).

Obras: 1) *Clementina*. México D. F., E. Díaz de León y Santiago White Editores, 1869; 2) *El Zarco*. México, J. Balleca y Ca., 1901.

Ensayos: 1) *La literatura Nacional*. México, Porrúa, 1949. 2 vols.

Referencias: 1) Fernando Alegria, *Historia de la novela*, 57-64; 2) Mariano Azaña, *Cien años de la novela*, 113-123; 3) Manuel Pedro González, *Trayecto. Letras mexicanas del siglo XIX*. México, Imprenta Universitaria, 1935; 5) J. L. Reed, *The Mexican historical novel*, 159-177; 6) Arturo Torres Ríosco, *La novela en la América Hispánica*, 200; 7) Ralph E. Warner, *Historia de la novela mexicana*, 47-55.

3. JOAQUÍN ISAACS (Colombia, Cali, 1º de abril, 1837-1895, 1º de febrero, Ibagué).

Obras: 1) *Merla*. Bogotá, Imprenta de Caldas, 1867. iv, 302, iv págs.

Referencias: 1) Augusto Arias, *Jorge Isaacs y su Merla*. Quindío, Universidad Central, 1937; 2) V. Bernéjo, *Jorge Isaacs*. Arequipa, 1937; 3) Mario Carvajal, *Vida y pasión de Jorge Isaacs*. Santiago de Chile, Ercilla, 1937; 4) Mario Carvajal, *Jorge Isaacs, hijo de Cali*. Cali, 1938; 5) Antonio Camenz Restrepo, *Historia de la literatura colombiana*, 2ª ed. Bogotá, 1946. iv, 177-200; 6) Rafael Maya, *Albarrán del hombre y de la tierra*. Bogotá, 1923. 215-222; 7) Luis E. Neco Caballero, *Libros colombianos*. México, Fondo de Cultura Económica, 1944. Santa Cano, *Letras colombianas*. México, B. Aires, Kraft, 1954. 99-105; 10) 107-112; 9) César Triamón, *Protagonistas*. B. Aires, Kraft, 1954. 99-105; 10) Luis Velasco Madridán, *Jorge Isaacs, el caballero de las letras*. Cali, Ed. América, 1942; 11) Antonio Curcio Altamir, *Evolución de la novela*, 109-123.

NATURALISMO

El Naturalismo en la novela hispanoamericana se prolonga en su madura vigencia literaria entre 1890 y 1934. Este período queda caracterizado de manera definida por el modo de representación de la realidad. Sus nuevos rasgos se acompañan con una concepción científica de la literatura. Varias notas pueden destacarse en estos aspectos. Por una parte, la literatura comienza a ser comprendida restringidamente como literatura de creación imaginaria o específicamente bellas letras. Sus características aparecen determinadas por un carácter dominante que encuentra su fundamento permanente y nacional en la raza. La literatura se hace así expresión de un carácter significativo de la nación el que se ha decantado como una constante secular y se manifiesta permanentemente en la historia de los pueblos. La concepción de la literatura como expresión de la sociedad alcanza una nueva precisión y determinación semántica en todos los términos del enunciado. Sin parar mientes en ellos se corre el riesgo de ignorar los significativos matices diferenciales que cada período literario pone a estas definiciones estereotipadas. Sólo a la luz de la nueva comprensión de los términos es posible entender las modificaciones que experimenta el americanismo literario del período naturalista y los conceptos variables que lo significan: criollismo y mundonovismo son conceptos diferenciados y en conjunto se refieren a un nacionalismo literario muy distinto al enunciado por las generaciones románticas que hemos conocido.

Una diferencia fundamental está determinada justamente por la diversa función que asignan a la literatura. Como en el Romanticismo, la función de la literatura es concebida por el Naturalismo como extraliteraria. El utilitarismo de aquel se ve en algo al menos disminuido por el dominio de una función cognoscitiva como propia de la novela y de la literatura naturalista.

Este aspecto en particular y toda la concepción naturalista hace posible decir con relación a este período que el Naturalismo es el Positivismo en literatura.

La representación de la realidad lleva los signos propios del

fuerse carácter científico de la tendencia. Los que van a gravitar muy especialmente en la interpretación de la realidad. Esta será estrictamente científica y se orientará al desplazamiento de la finalidad característica de la motivación romántica por un definido, coherente y variado determinismo.

Ocurrirá que el narrador en quien reposa fundamentalmente la interpretación de la realidad dejará, al menos parcialmente, de ser el reformador social y el ideólogo del Romanticismo y de la novela romántica para convertirse en este período en el sociólogo o en el psicólogo social experimentador que aspira a ser el intérprete científico de la realidad. Procederá conforme a las normas del método experimental, dispondrá la narración conforme a los pasos ordinarios de un experimento, afectará la imposibilidad o impersonalidad del científico que en este caso no consiste en otra cosa sino, en deponer el sentimiento personal para convertirse en "el narrador-experimentador que acepta los hechos probados, que enseña en el hombre y en la sociedad el mecanismo de los fenómenos que ha enseñorado la ciencia, y que no hace intervenir su sentimiento personal sino ante los fenómenos que el determinismo no ha fiado aún, tratando de controlar lo más que pueda ese sentimiento personal, esa idea a priori, por la observación y por la experiencia".

Distinguen al narrador naturalista, discreto o gárrulo, comentarios y digresiones, explicaciones y sumarios de variada extensión y de ocurrencia reiterada que proporcionan la motivación del acontecimiento o del carácter del personaje o hacen del escenario una expresión particular del temperamento de las figuras o de éstas un prototipo de aquél. La capacidad del narrador como intérprete de la realidad es objeto de ostentación sistemática. Lo es también el sentimiento de seguro saber que se apoya en el prestigio de la ciencia y en la conciencia de haber alcanzado ésta una etapa nueva en el desenvolvimiento del pensamiento humano.

Es en la elaboración de los datos donde se extiende omnímodamente el carácter científico que posee la visión de la realidad del Naturalismo. El positivismo de Comte, la sociología, la ley de los tres estadios del pensamiento, la idea de consensos; el evolucionismo de Darwin, su concepto de la selección natural, de la supervivencia del más apto, de "the struggle for life"; el pesimismo de Schopenhauer y su metafísica del amor, que sustituye para todo el período la psicología amorosa de Taine, su determinismo de los tres románticos; el naturalismo de Taine, su determinismo de los tres factores: raza, medio y momento histórico, su principio de conver-

gencia; constituyen, entre otros, momentos teóricos reconocibles en la elaboración de los motivos narrativos en toda la extensión de la novela naturalista.

La ironía del intérprete de la realidad en la novela naturalista, la ironía del narrador y el principio de la incongruencia del tipo de narrar que le caracteriza, consiste en ser poseedor de un saber que el individuo y la comunidad del mundo narrado ignora. La superioridad del narrador es siempre manifiesta y puesta en evidencia por los hechos en los términos de un saber y un no saber. La forma interior de la novela naturalista, su esencial ley de estructura, está constituida por la oposición entre realidad de verdad y apariencia, en que la relación debe ser comprendida en tanto cuanto es una oposición cognoscitiva. Conocimiento y error pueden sustituir adecuadamente los términos anteriores. La realidad de verdad es la del conocimiento científico y de la ley natural que experimentalmente se conoce; la apariencia es ilusión engañosa, subjetivismo acientífico, irracionalidad e indeterminación. Los acontecimientos narrativos dispuestos en el proceso de un experimento en que los personajes son puestos en juego, primero entre sí mismos y luego en las circunstancias y observados en su comportamiento en cada momento, conocidos sus antecedentes y los componentes de sus caracteres, se precipitarán hacia consecuencias necesarias, previstas por hipótesis científicas que encuentren su fundamento en leyes probadas de la ciencia.

Un sello práctico y moral adquiere la novela naturalista cuando la forma interior de la novela conduce en su desenvolvimiento a la muerte de quien o quienes han ignorado las leyes de la naturaleza. Este hecho marca enfáticamente la profunda convicción que asiste al naturalismo como interpretación verdadera de la realidad y visión del mundo. De esta configuración de las narraciones brota manifestadamente un rasgo edificante y moralizador que pareciera estar más allá de lo legítimamente reclamado por su espíritu científica y por la objetividad de la ciencia. Pero es por otra parte revelador indudablemente de la aspiración de encontrar en la ciencia el fundamento de la seguridad y de la felicidad del hombre.

Podríamos decir que sobre la oposición característica de la forma interior de la novela naturalista se superpone la romántica oposición de civilización y barbarie que pone dialéctico dinamismo en la visión del naturalismo y extiende los rasgos de la modernidad en sus características ilustradas y realistas a la vez. De esta manera se

articula este periodo en el sistema total y abarcador de la novela moderna.

El carácter significativo y dominante que revela la novela naturalista arraiga en una dimensión irracional, primitiva, instintiva y bárbara de la realidad. Esa zona de indeterminación representa un mundo bestial, una esfera de realidad en la que el hombre y la comunidad son todavía y esencialmente naturaleza. Una antropología del hombre bestial, del hombre fisiológico como diría Zola — "l'homme méphaphysique est mort, tout notre terrain se transforme avec l'homme physiologique" —, se desarrolla universalmente en el periodo sostenida en el atavismo racial y en la convergencia de los rasgos permanentes que arrastra, con las situaciones sucesivas que debe afrontar y que pondrán de manifiesto su carácter con profundidad y hasta su último límite.

El grado de seriedad de la representación de la realidad en la novela naturalista hispanoamericana queda fuertemente caracterizado por la incorporación del cuarto estado a la representación serial. Hasta la generación anterior la representación de las figuras populares se hizo en la forma cómica o pintoresca que convenía tradicionalmente a la norma de los tres estilos. Desde la primera generación naturalista las figuras del pueblo o la representación colectiva de estratos populares alcanza un papel protagonista y con ello un tratamiento serio que radica en esa esfera de vida lo dramático y conflictivo de la existencia y su vis trágica.

3) La novela naturalista representa con seriedad las dimensiones patológicas, morbosas o repugnantes de la realidad, guiada por un espíritu de observación y de clínica. Con exotismo o sin él representaba también seriamente los estratos sociales que nunca fueron objeto de ese tipo de representación. Y con ellos los ámbitos donde discurre su existencia y las formas miserables de su vida cotidiana. La incorporación de estas zonas de la realidad servía a un propósito de integración total de la extensión del mundo cuya cara oscura o deforme permaneció oculta o amablemente representada en la novelística anterior.

A este mismo impulso obedece la representación del secreto de alcoba y del instinto sexual en las novelas que narran el mundo de la burguesía. La duplicidad de ese mundo es revelada mediante la observación y de esa manera denunciada generalmente con eficacia, en lugar de hacerla objeto de la sátira. El castigo de la hipocresía social, de la habladuría inepta o malévola, de la perversión

sión o de la inconsistencia se realiza por vía de la imagen y de la contemplación más que por medios indirectos.

La representación sería se apoya sistemáticamente en la distinción de un adentro y un afuera: de rasgos permanentes y profundos que perfilan un destino colectivo y un carácter dominante; y de rasgos cambiantes y superficiales, de carácter fugaz y en definitiva insensibles. Tal representación profunda sirve para la revelación de la propia realidad comunicaria como la de la realidad personal. Nada tan espectacular en la novela naturalista como ese momento en donde el atavismo colectivo o el carácter del personaje — su herencia, su temperamento, por ejemplo — transforman reveladoramente la imagen conocida en una nueva imagen imprevista.

Los rasgos estilísticos del modo de representación naturalista de la realidad configuran, en clara consecuencia con el fisiologismo propio de la tendencia, una definida característica impresionista. El punto de vista de la narración se afianza en los sentidos, en las sensaciones, y en la convergencia de las dimensiones sensibles de la realidad en sinfónica armonía con los caracteres o las situaciones.

En relación con la forma interior el estilo se adecua de modo bien determinado a las tensiones de lo científico, fisiológico, experimental y de lo ilusorio, sentimental, místico o irracional de la realidad. A la riqueza de la elaboración científica que alcanza al lenguaje y matiza definitivamente el léxico, se suman como rasgos particulares los que corresponden a la descripción del paisaje con port menor circunstanciado de la flora y fauna nacionales, y la descripción de medios urbanos de lujo y riqueza, de brillantez y luminosidad, de sensualidad y ornamentación, no conocidos antes.

Debe destacarse en estos aspectos que la descripción de los más variados ámbitos dispa de constituir un hecho aislado o una simple adición cañida a la representación de un espacio particular. El naturalismo configuró bajo el principio de convergencia, de un modo conciente, una imagen del mundo que hace de todos sus momentos aspectos interdependientes y partes de un conjunto sinfónicamente ordenado para un efecto principal: dar expresión a un carácter significativo.

Las tres generaciones naturalistas asumieron de modo variado la tendencia del periodo. Ellas determinan el modo hispanoamericano del naturalismo que no está ceñido unilateralmente a la obra de Zola o del grupo de Médan — cuyo influjo es ciertamente decisivo — sino que muestra también aquí el sincretismo peculiar de la asun-

ción hispanoamericana de las constantes europeas, capaz de violentar la estrictez de las normas de escuela.

En *Crólismo* de la generación del '82 asume plenamente la norma naturalista y con ella anima en un sentido renovado con la perspectiva científica el regeneracionismo propio de las generaciones hispanoamericanas de ruptura. Esta ruptura importa una gran violencia a la sensibilidad social realizada mediante la cruda representación de esferas de realidad y motivos frente a los cuales resistieron los narradores de las generaciones anteriores. La novela se hace sociológica, el sentimental indianismo del período romántico se convierte en indigenismo de áspera denuncia social. El conocimiento de la sociedad en la novela descubre el atavismo oculto en los antecedentes histórico-sociales. La vida individual y colectiva revelan su dura condición de lucha sangrienta. Todas las dimensiones de la sociedad se cargan así por primera vez de notas definidas de codicia rapaz y bestial ambición, de voluptuosidad ciega cuyos ardores vencen la engañosa inclinación de los sentimientos humanos y cuyos raptos se representan como dimensiones animal y animalizadora de los seres, de violencia que tiene su origen en la primitividad de la vida, o en un determinante del carácter individual. En las más diversas regiones de Hispanoamérica se manifestó sincronicamente la asunción de la novela naturalista. El mismo José Martí cuando le fue solicitada una novela por su editor no hace la novela que quiere sino la novela que tiene vigencia en ese momento. *Amistad funesta* responde por completo a los rasgos dominantes de la novela naturalista de esta generación.

El Modernismo de la generación del '97 constituye un segundo momento naturalista—a pesar de la generalizada ignorancia de este hecho por la crítica y la historia literarias en Hispanoamérica—de rasgos diferenciados por la más compleja convergencia de elementos en la elaboración literaria, por la mayor riqueza estilística de su impresionismo, por el carácter ornamental de su prosa narrativa, por el lugar importante que asigna al lado de los aspectos estéticamente científicos a los rasgos y dimensiones irracionales de la realidad. También hay que cargar a la cuenta de sus rasgos pariticipares la aplicación de la observación y de la actitud experimental a asuntos históricamente alejados del observador, dando origen de esta manera a una novela histórica que constituye algo así como la realización óptima de sus posibilidades dentro de la concepción moderna del género.

El exotismo—espacial o/y temporal—de sus asuntos más noto-

rios, no impidió al Modernismo hacer la novela experimental de asuntos contemporáneos. El rasgo distintivo de la generación y el que pone el rasgo diferencial más acusado es su visión dinámica de la sociedad y su representación como proceso de cambio. Se trata de la presentación del dinamismo social y de la ilustración en un momento histórico, en una coyuntura desafiante, de los atributos atávicos o hereditarios de la sociedad y de los individuos. Este es el rasgo más original allí donde la novela naturalista tendió variadamente en la novela de estructura espacial a representar un estado de cosas o configurar una imagen típica y completa de la sociedad, restando al dinamismo de la representación su mejor posibilidad al sumar espacios integradores de una imagen de totalidad.

El *Mundonovismo* de la generación de 1912 realizó esta última empresa acabadamente. La novela mundonovista crea la imagen típica de la nacionalidad sobre la base de sus determinantes originarios en una bien construida convergencia. La naturaleza americana como paisaje vivo se constituye en el carácter significativo y las dimensiones míticas en la realidad del hombre y en sus relaciones con el mundo dictan un aspecto distintivo. En la tercera generación naturalista la novela hispanoamericana conquistó una de sus expresiones más acabadas y más distintivamente originales en la representación de un mundo natural que encuentra en el paisaje el carácter configurador del hombre y de su existencia. El nacionalismo tradicional encuentra en esta novela su expresión más madura y consecuente y, en general, la novela moderna viene a encontrar en el último período de su historia y en la postrer generación moderna la expresión final de las posibilidades del género.

BIBLIOGRAFÍA

1. GUILLERMO ARA, *La Novela Naturalista Hispanoamericana*.
2. MARCELO CABELLO DE CASABONZA, *La Novela Moderna*.
3. ANTONIO GURGO ALFARAZ, *Evolución de la Novela*, 147-217.
4. JOAQUÍN NAVARRO, *La Novela Realista Mexicana*.
5. JERRISON REA STELLA, *Contemporary Spanish-American Fiction*, 1914-1922.
6. ARTURO TORRES ROSCO, *Grandes Novelistas de América Hispana*.
7. VICENTE USABRONO, *El Naturalismo en la Novela Chilena*.
8. RALPH E. WALKER, *Historia de la Novela Mexicana del Siglo XIX*.

La generación de 1912 está formada por los nacidos de 1875 a 1889. Configuran la Tercera Generación Naturalista y se inician en su gestación histórica en 1905, prolongando esta etapa hasta 1919. Su vigencia histórica se extiende desde 1920 hasta 1934. Esta generación se desenvuelve en viva polémica con la anterior y flaquea, con un semejante nacionalismo exclusivo al de la Generación Criollista, a la tendencia universalista de los miembros del Modernismo. Desde su propia altitud vital, enuncia sus preferencias en ruptura intrasigente con el momento anterior, con una asunción definida del Naturalismo y con los signos de una madura expresión original.

La nueva norma vigente se conoce con el nombre de Mundovisionismo según el cuño creado por el chileno Francisco Contreras. En diversos ensayos y especialmente en el "Premio" a su novela *El pueblo Maravilloso* (1927), Contreras dio expresión a la nueva sensibilidad y a un programa literario afín al que desarrollaron los grandes novelistas de esta generación. El aspecto dominante es la representación cíclica de la vida del país con el afán de fijar sus particularidades típicas hasta integrar una vasta imagen de totalidad. Si bien en cada caso, en las llamadas "novelas ejemplares de América", que son las obras fundamentales de esta generación, pareciera conquistarse la tipicidad definidora del país, es notorio que la obra narrativa de los más destacados novelistas del Mundovisionismo fue una tentativa de abarcar diversos sectores de la vida nacional y de afirmar su variada riqueza y originalidad. Así, el propio Contreras sectorizaba los aspectos de la vida nacional abarcando en sus diversas partes: la vida del mar y la montaña, de la aldea y la capital de provincia o la gran ciudad. En todo caso, la ambición era constante: definir la realidad propia con apego a la visión del mundo y del hombre como naturaleza y a la representación de los rasgos míticos que alcanza la vida colectiva en América y puede sorprenderse en las entrañables relaciones de hombre y mundo. Como expresa muy claramente Contreras: "los pueblos hispanoamericanos tienen la intuición muy despertada de lo mara-

villos, esto es, el don de encontrar vínculos más o menos figurados con lo desconocido, lo misterioso, lo infinito".

Lo maravilloso americano queda definido en el texto del novelista chileno con definida anticipación de las ideas de Alejo Carpentier. Su diferencia la pone el sentido del mito en Freud a quien alude expresamente, y el carácter restrictivo que las circunstancias histórico-literarias ponen a su comprensión inmediata y que Contreras contribuyó a expresar adecuadamente: "Al actual movimiento de nuestras letras, el Mundovisionismo, que en pos de asimilar las verdaderas conquistas del Modernismo, aspira a crear una literatura autónoma y genuina, busca insitivamente su inspiración en nuestro tesoro tradicional y característico, a fin de reflejar las grandes sugerencias de la tierra, de la raza, del ambiente".

A esta luz, adquiere relieve en las grandes novelas mundovisionistas la mificación de la naturaleza y de las grandes figuras representativas en una configuración excepcional de lo grotesco, las narraciones folklóricas y primitivas, las danzas y cantares, las supersticiones y hábitos tradicionales y característicos. De modo que, sobre el esqueleto convencional de la novela experimental del Perito y sobre su positivismo persistente y buscado, con afán de representar con fidelidad y verdaderamente la realidad americana, se levanta esta zona de misterio con que se equilibra la visión de un mundo que escapa a la aprehensión puramente racional. La representación de los rasgos primitivos de la vida americana requiere de la comprensión del fenómeno mítico. Lo significativo es que de esa fuente primitiva haya emanado el estímulo para la creación del mito literario con su artística elaboración.

La llanura devoradora de hombres, la doña Bárbara que encarna el mito natural, enlazando las características del hombre y del mundo en mágica identidad; la selva devoradora, embriagadora y acechante; su representación como potencia emble y malignamente diabólica a la vez que magna y majestuosa; el poder destructor y horrible de la naturaleza y de sus manifestaciones; la estampida de animales, las tamboochas, las pirañas, los cangrejales, el tigre y el caimán, la mazamorra y la avalancha, la inundación, las masas humanas moviéndose como monstruo de mil cabezas, como río o mar; configuran mitos literarios que representan con adecuación plena la primitiva y telúrica condición del mundo americano. El repertorio telórico, la caracterización de los personajes, la descripción del escenario, se entrecruzan con los recursos de la personificación grotesca.

En algunos casos, la personificación y su desdibujamiento grotesco, recuerdan las caracterizaciones del Modernismo. Sin embargo, la función de tales caracterizaciones ha cambiado sustancialmente de signo. Si consideramos, por ejemplo, la figura de la *femme fatale* que para el modernista encarna de ordinario la seducción de lo extranjero y cosmopolita, tanto como los arides de amor, observáremos que para el novelista del Mundonovismo encarna potencias naturales o grandes manifestaciones de la naturaleza. Así acontece en el paralelismo total de llano y mujer en *Doña Bárbara* de Callego, marcados ambos con los rasgos de la seductora mujer fatal; o, en la selva devoradora de *La Vorágine* de Rivera donde la imagen con que se elabora el poder de la selva tiene aquellos rasgos.

Estas fuertes personificaciones gravitan también muy significativamente sobre las modalidades de presentación del espacio al otorgarles una animación y una estructura mítica desconocidas antes. Acaso éstas han condicionado las frases impresionistas con que se ha señalado que el verdadero personaje de las novelas mundonovistas es la naturaleza o el paisaje.

Lo importante es que con estas novelas nos encontramos con un tipo de obra de estructura espacial de auténtica novedad, pues en las novelas anteriores el espacio fue siempre representado como sociedad determinada o como sector humano. Y aunque la representación social fue de ordinario la de una sociedad comprendida como naturaleza, no hubo paisaje como espacio fundamental. Ahora, como naturaleza, no hubo paisaje como espacio determinante que ejerce su acción sobre todos los órdenes de la realidad mediante un misterioso poder que atrae a la cualidad de la naturaleza y del paisaje particular de que se trate todo lo que anima en él. Si en el Modernismo se representó la sociedad dominada por un poder semejante a una salvaje divinidad americana, cuyo imperio se actualiza como volaprosidad, codicia y sangre, en el Mundonovismo, es el paisaje mismo, demonizado y todopoderoso, el que comunica a los hombres la condición de las bestias y del mundo natural incorporándolos al reino de la violencia. Un énfasis particular muestra, como derivada de lo anterior, la caracterización de los seres, quienes experimentan transformaciones inesperadas. Despojados de lo humano, se revelan, de improvviso e inconscientemente, animalizados en el rasgo sexual, en su codicia brutal, en su deprecitación o su venganza.

Adaptados o inadaptados, por identificación o por repulsión, los hombres expresan la realidad del espacio y suelen asemejarse a la

fauna característica de la región no sólo en su agresividad o en su astucia, sino en su porte y en sus gestos, en su física exuberancia.

El colorido ocupa un lugar importante en la representación del espacio no sólo en los aspectos paisajísticos sino en el de indumentarias, danzas, canares, fiestas, actividades o costumbres. A cada uno acompaña el tipo local o regional en sus aspectos pintorescos, pero también en su variedad temperamental y moral.

La representación de la vida natural lleva consigo en la novela mundonovista la típica convergencia de múltiples aspectos de la vida ritmados por los cambios estacionales. El paisaje y el clima, tratan con el período anual un tiempo de transformación que determina de ordinario el tiempo de los acontecimientos y la pasión de los personajes. Nada produce tan vivamente la imagen de plenitud y omnipotencia de la naturaleza americana como la convergencia condicionada por el ritmo del tiempo natural.

La decidida preferencia por la novela de la tierra tuvo su origen en la pérdida de originalidad de la novela de asunto urbano. Esto no significó sin embargo que durante esta generación no se escribiera novela de la ciudad. Muy al contrario, es de interés reiterar que en la voluntad de representar la realidad americana no hablar no hubo, exclusivamente para el asunto terrígeno. La ciudad formaba parte de la realidad americana, pero era sin duda para el Mundonovismo un mundo de inautenticidad, de herodianismo y de deformación de la vida por alejamiento de la naturaleza. Como queda claro desde el primer momento de la novela naturalista en América, los movimientos de regeneración conducen a un retorno a la naturaleza. Las ideas de Tolstoi jugaron un papel de importancia en éste y otros aspectos en la novela de la generación mundonovista.

Según se tratase de la novela de la tierra o de la ciudad, el lenguaje se adecuó a cada asunto. En el caso de la primera, se renovaron las cuestiones sobre el empleo de regionalismo planteados anteriormente por criollistas como Carrasquilla o Acevedo Díaz. Los riesgos entrevistos para una auténtica comunicación y difusión de esta literatura fueron los mismos, aunque en esta oportunidad se hizo frecuente acompañar las ediciones con un glosario de voces regionales. El énfasis en el empleo del léxico criollo se hizo acompañar de giros, decires y retranes populares, de sabor autóctono o de arcaísmo campesino tradicional, pero no llevó —con sana precaución— a ningún propósito de transcribir con fidelidad la pronunciación vulgar.

Es importante observar que ese americanismo del lenguaje queda

reducido al hablar de los personajes o a las narraciones emarcatadas que se desprenden del hablar de éstos. No alcanza sin embargo, por lo regular, al narrador básico que continúa narrando en una lengua literaria académicamente fiel y correcta y muchas veces elaborada con artificio primor o afectación. El Modernismo jugó un papel importante en la fijación de un modelo artístico de lengua narrativa para el resto del período naturalista.

Representantes destacados de la generación mundonovista son: los chilenos: Augusto d'Halmar (1882-1950), Edgardo Garrido Merino (1888), Joaquín Edwards Bello (1886-1968), Mariano La Torre (1886-1956), autor de *Zurzulita* (1920) que precede a las grandes novelas de la tierra de esta generación hispanoamericana, Fernando Santiván (1886), Rafael Maluenda (1885-1963), Jenaro Prieto (1889-1946), Pedro Prado (1886-1927), Eduardo Barrios (1884-1963), los argentinos Ricardo Güiraldes (1886-1927), Benito Lynch (1880-1951), Carlos B. Quiroga (1887), Manuel Gálvez (1882), Manuel Ugarte (1878-1951) y los uruguayos: Herasmo Quiróga (1878-1937) más que novelista, un cuentista genial, Alberto Lasplacas (1887), Adolfo Montiel-Balsteros (1888) los paraguayos: Rafael Barret (1877-1910), Juan Stefanich (1889); los bolivianos, Abel Alarcón (1881), Armando Chirveches (1883-1926), Alcides Arguedas (1879-1946), el autor de *Raza de Bronce* (1919); los peruanos: Angélica Palma (1883-1935), Abraham Valdelomar (1888-1919), Ventura García Calderón (1886-1959); el ecuatoriano, Gonzalo Zalumbide (1885); los colombianos José Eustasio Rivera (1888-1928), Julio Posada (1881), Luis López de Meza (1884); los venezolanos Ramón Callesos (1884-1969), José Rafael Pocaterra (1889-1955), Julio Rosales (1888); los mexicanos Martín Luis Guzmán (1887), Julio Torri (1889), Artemio del Valle Arizpe (1884-1961); los cubanos Carlos Loveira (1882-1928), Jesús Castellanos (1879-1912), Alfonso Hernández Cádiz (1885-1940), Luis Felipe Rodríguez (1888-1947); el guatemalteco Rafael Arévalo Martínez (1884). Hay muchos otros novelistas de variada importancia en una generación que ha visto considerablemente crecida la producción novelística y el número de creadores.

La Voragine (1924) es una de las más notables —si no la más notable— de las novelas modernas hispanoamericanas y, desde luego, la más brillante y original de las novelas del período. Es por de pronto la más turbadora de todas y acaso también la más sorpren-

GENERACION DE 1912

dente por la libertad y la audacia con que ha sido concebida. En este aspecto parece conducir hasta uno de sus extremos las posibilidades de la novela naturalista y haberse detenido, un tanto ambientadamente, antes de la torsión grotesca y satírica. Por otra parte, es así la única de las grandes novelas del período —habría que eximir posiblemente *Canaima* de Gallegos— que se habrá abierto a la solución de una novela que por su origen suscita el problema de hacer compatibles la verdad y el misterio. Pienso que la novela de Rivera resuelve espléndidamente, con una revelación de grotesco superior, trágico y demoníaco, las tensiones de lo real y lo misterioso sin dejar —paradójicamente— de presentar el mundo novelístico con la aspereza antagónica con que el Naturalismo, en general, narró los destinos caracterizados por sus errores o engaños originarios. En este caso, el desenlace resulta abrumadoramente trágico, pero plurívoco en su sentido, puesto que si, por un lado, es el resultado funesto de un impulso individual y contagioso que despierta la solidaridad en el ánimo de la venganza por otro, es la revelación de una potencia hostil y destructora que termina por desplazar la significación de las motivaciones humanas, por la tremenda gravitación del desequilibrio entre hombre y mundo. La revelación de las fuerzas telúricas en su tropical y monstruoso esplendor hacen de *La Voragine* una obra inguadada en la literatura universal.

Narrador, personaje y testigo, Arturo Gova, el protagonista de *La Voragine* es una de las figuras más extraordinarias de la literatura hispanoamericana. Su triple caracterización determina una movilidad objetiva de la narración y en este aspecto la más completa y ambiciosa que la novela moderna concibió. Su narración, fuertemente personal, está determinada por una perspectiva, extremadamente peculiar por sus violentos conatos y sus oscilaciones y repentinos explosivos e inesperados. En sus referencias autobiográficas frecuentes y en la línea sostenida de una forma, autobiográfica, las variaciones que el narrador experimenta, se acompañan de las consiguientes modificaciones del temple narrativo. Conforme el acontecer personal, se torna de lo seductor y donjuanesco, a la picardía o de ésta a la caballería quiñotesca, a la exaltación lírica del poeta o a la protesta del bardo rebelde y libertario, sin cludir la vehemencia predatoria del vengador o del cazador de hombres o la aspiración a la paz. Se caracteriza así, como perspectiva personal, una condición inestable y ondulante, fuertemente configuradora del personaje y expresivamente significativa de los rasgos variados del narrador. La sensibilidad y la pasión se convierten en las dimensiones fundamen-

tales de la perspectiva y de la conciencia del narrador. Aparte de aparecer rechazada sobre sí misma, (la conciencia sensible y apasionada del narrador se vuelve sobre el mundo, en éxtasis contemplativo que alcanza momentos de real excepción poética; o bien, se convierte en comprensión piadosa, fustigante o sorprendente de destinos ajenos. Estos destinos se le revelan en varias narraciones enmarcadas que, al tiempo que desnudan una existencia individual humano y un espacio significativo que viene a sumarse al mosaico humano y natural del mundo narrativo. En este doble movimiento, hacia dentro y hacia afuera, se fija la objetividad del conocimiento que caracteriza al narrador.

El grado de conocimiento del narrador —y de cada uno de los narradores secundarios puede decirse lo mismo— es el de lo visto y lo vivido, y, en el caso de Cova, lo testimoniado por los actores o los testigos de los acontecimientos en que no estuvo presente. En todos los casos, la naturaleza del conocimiento transmitido es singular y único, diferenciado solo por matices y acaso fundamentalmente por el temple de ánimo característico de cada uno. Todos son padentes de los efectos de la pasión: la defensa del honor de la mujer, el honor mancillado de la familia, la dignidad herida, el desprecio, son la causa de la ruina de los destinos individuales cuyo curso es sostenidamente alimentado, por la ilusión. Una suerte de *vague de passion* en el caso de Cova; la búsqueda del hijo, luego el rescate de sus huesos y el deseo de depositarlos en sagrado, en el de Silva; la solidaridad y el deseo de venganza sin sentido, en el de Franco; un propósito equivocado sostenido de justicia, en Balbino Jácome o en Ramiro Estébanz; el despecto y la vergüenza, en las mujeres; ponen las motivaciones más nobles en la acción, que los sujetos a todos invariablemente al desengaño, a la desilusión. Las perspectivas variadas contribuyen a ello pues ofrecen distintas respuestas para las mismas situaciones, siendo la última evidencia un mentis de lo previamente afirmado o creído por un personaje.

En la esfera más representativa del mundo visitado, las motivaciones son brutales: la codicia, la violencia predatoria, la lujuria. Ellas definen el naturalismo de la visión de la realidad que se extiende sobre los hombres y termina por envolver y contaminar a los extraños y cuya animada representación concluye por aniquilarlos en su voragine.

El medio, llanura intermina o seiva embrujadora, se despliega todopoderoso en la fuerza de su determinismo inescapable y tramitador. El rigor de estas potencias hostiles aparece elaborado en tér-

minos de artística y poética instrumentación que las anima con los atributos antropomórficos o los magnifica con la solemnidad y el misterio de la arquitectura sagrada y la vercundia del himno.

Dos momentos pueden destacarse como de relieve excepcional en la elaboración poética. Uno, es el excepcional himno a la selva que encabeza la Segunda Parte de la novela; y el otro, es la contestación del rebelde que encabeza la Tercera Parte. Son dos trozos notables que dan suficiente prueba de la intensidad del temple del narrador cuya identidad en ambos casos y fuera de toda duda es Arturo Cova. Estos como otros momentos destacables son expresiones definidas de una misma perspectiva inconfundible.

Otro rasgo configurador de la narración de Arturo Cova es la movilidad de su mirada que ya se vuelve sobre el propio pasado, ya sobre el presente inmediato, ya sobre el futuro que ensueña o quisiera adivinar o presiente en augurios funestos. En otros instantes, reconocibles con cierta frecuencia a partir de la Tercera Parte, se vuelve específicamente sobre la narración misma para señalar su origen, las circunstancias o los fines que le mueven a escribir, para dar lugar entre los objetos del mundo al libro de apuntes que escribe o escribió ya y dejó para rescatar de Clemente Silva, y testimonio de su vida y de los cauderos, en definitiva el escrito que nos entrega enmarcado por el novelista. La mirada sobre los demás desnuda las deformaciones del vínculo humano que caracterizan el egoísmo de Cova, y la mirada sobre el mundo, el desequilibrio en las relaciones de hombre y mundo y sus devastadores efectos en la conciencia del poeta.

Los motivos de realidad están unilateralmente marcados por el horror lo repulsivo, la violencia, la destrucción y la muerte por el engaño, la desilusión: por la carencia de plenitud, equilibrio, gracia, paz y belleza o amor. Esta condición moral deficiente y harañosa aparece a la condición de un mundo inmerso aún en el tercer día de la creación en que lo humano aparece todavía sin poder desgañarse libremente del limo originario e indiferenciador.

La disposición narrativa de *La Voragine* es la más elaborada de toda la novela hispanoamericana moderna. La narración se presenta enmarcada por las comunicaciones de José Eustasio Rivera que ha arreglado para la publicación los manuscritos de Arturo Cova sin modificarlos y dejando, a lo largo del libro, que esa narración hable por sí sola sin intervenir para nada. Dejando de mano esta enmarcación exterior, el manuscrito de Arturo Cova se divide en tres cortes bien diferenciadas sin otras divisiones, como no sean los cortes

ocasionales que hacen del montaje temporal por brusca condensación o salto en el tiempo dentro de un proceso narrativo lineal y sostenidamente progresivo. Las tres partes corresponden a las etapas diversas del viaje, también diversamente intencionado, de Cova y sus compañeros: primero, en los llanos de Casanare; luego, en la selva embrujadora mítica y alucinante; y finalmente, en las batallas inhumanas del Guaracá y en Yeguanari.

La narración de Cova contiene varias narraciones enmarcadas, algunas de las cuales sirven a su vez, de marco a otras narraciones. En la Segunda Parte, hay dos narraciones enmarcadas cuyo narrador es el cañero Heñi Mesa: una es la historia de su fuga y la otra es la fantástica historia de vampirismo de la india Mapiypana.

La más importante de las narraciones enmarcadas y también la más extensa es la de Clemente Silva que se sostiene a lo largo de treinta páginas. Esta narración enmarca a otra en su relato, la historia de Balbino Jácome.

En la Tercera Parte, se encuentra la narración de Ramiro Estébanz, enmarcada en el relato de Cova.

Aparte estas historias que tienen variados narradores y presentan la narración en primera persona, proporcionan variedad y ritmo narrativo varias otras que Arturo Cova viene como intermediario, presentándolas en modo indirecto, condicionándolas con su propia capacidad expresiva. Tienen variada extensión e importancia; pueden mencionarse, en la Primera Parte, el relato del mulato Correa de cómo Heñi Mesa le contó el caso degrajado de Franco; en la Segunda Parte, el relato del Pipa; y en la Tercera Parte, la continuación de la historia de Clemente Silva que toma no menos de diez páginas.

Todas estas narraciones, directamente enmarcadas o presentadas por modo indirecto, están al servicio de la objetividad de la narración y vienen a suministrar la información y el saber que escapan a la experiencia personal de Arturo Cova. En tal sentido, ensanchan el grado de conocimiento del narrador que viene a saber de otras cosas lo que no llegó a vivir, tomándolo de testigos de primera mano. Por lo mismo, amplían el mundo, cumpliendo una función espacializadora, al agregar múltiples aspectos de la vida selvática y toda la extensión social que el mundo adquiere, hacia la Tercera Parte de la novela. Estas narraciones son la causa verdadera de la flojedad que ostenta la unidad de acción, observada, por la crítica, que no ha consentido con la notable elaboración que contemplamos en esta novela y cuya función es inequívoca en la configuración nove-

lística. Lo confirman fehacientemente los exordios líricos de las partes Segunda y Tercera, que suponen el desarrollo completo, proponen el misterio o la protesta ante lo real y representan una plena identificación —exaltada o condenatoria— con los aspectos del espacio a que dan relieve.

Una emotiva exaltación de colombianidad se convierte en motivo causal de introducción de estas narraciones. En su parte principal, los narradores, son paisanos, compatriotas que se reconocen en medio de la hostilidad del mundo o la degracia, en quienes la confianza, la amistad, la necesidad de justificar su vida, la sabiduría del mundo o el testimonio o la denuncia de lo pavoroso, mueven a narrar y a ser escuchados. Los destinatarios son colombianos encontrados como un hallazgo, que procuran, y hallan la solidaridad fraterna y alientan una esperanza redentora.

La novela no muestra un modo narrativo estable y único sino al contrario alterna el modo panorámico, que resume, anticipa, abarca, la totalidad de la vida o de la narración; con el modo pictórico, en que el punto de vista del narrador se transforma en la perspectiva-subjetiva para la caricatura o el cuadro. La variabilidad de estos modos y sus momentos particulares están entre los rasgos más brillantes y característicos de la novela. A estos modos se suma el escénico, que en momentos de variada extensión y relieve presenta animada y directamente la extrañeza o lo grotesco de diálogos y encuentros o situaciones de riesgo y audacia. El diálogo se produce con rita naturalidad favorecida en parte por el pintoresquismo de la lengua dialectal y en parte por variados momentos en que toda forma de *verba dicendi* es eliminada para dar lugar a la fluidez de la comunicación. El modo presentativo de escenas y diálogos sirve, en muchas ocasiones, para la confirmación de lo anticipado o panorámicamente dado; o bien, para su enmienda, con perspectivismo de gran efecto, que permite resolver la muerte de Luciano, que se suicida sobre el pecho de Zoraida Ayram, y explica el orfido en el cráneo, que su padre cree haber hecho al desenterrarlo —o movido por el *instinct du bonheur*?—; el motivo de la fuga de Alicia con la expedición de Barrera; y la verdadera historia de Franco y Griselda.

La prosa de esta novela nos pone ante una de las mejores expresiones de la prosa artística miscelánea y una de las más notables de la mezcla de estilos que el naturalismo trajo a la literatura. Los apóstrofes retóricos, los símiles homéricos, los epítetos cultos y neologismos —*iluminates, libertinas, interminas, múltiplo, pa-*

vórtice, terrígeno, líbero, místico, alburante, etc.—, la personificación, se mezclan al decir común y al léxico regional y configuran el lenguaje común para el paso ordinario, el horror, lo repugnante, o la emoción del bien o del misterio, del sueño, del delirio o de la lírica exaltación.

El motivo típico de la novela es el *vicio*, que adopta dos formas principales en el transcurso de la narración. En la primera Parte, es una *figa*. Arturo Cova y Alicia huyen de Bogotá por la llanura de Casanare. Al abandonarlo ésta, se transforma, en la Segunda y Tercera partes, en una *persecución*, en una expedición punitiva que culminará con la muerte de Barrera. Finalmente, el *rezoso* experimentado no llega a cumplirse. El dinamismo constante de los personajes permite la representación de la variedad del espacio al pasar, movido por diversos estímulos, de un lugar a otro. En cada momento, es el mundo visto a través de un temperamento nervioso de patológicas oscilaciones que presentan agudizadas las condiciones impulsivas, violentas y cambiantes del tipo y que en su mutabilidad y ondulantes caracteres fijan una caracterización plana, constante en sus rasgos y por ello constantemente previsible en sus deprecios o en sus exaltaciones. La odisea de Arturo Cova encuentra en el juego constante de ilusión y desengaño la exteriorización permanentemente de su ánimo interno, de su hipersensibilidad y de su condición de poeta. Cova padece de una suerte de perversión estética: una perversión de la sensibilidad que le mantiene teñido con la realidad y la praxis. Su impulso pasional, irresponsable y teatral es el motor permanente para el cambio de la situación y su agudización extrema. Su temperamento inestable acompaña con el desengaño la violenta ilusión generada por la aspiración a lo absoluto que no llega a colmarse y se derrumba decepcionada por la indole mediocre del mundo y de los seres. De modo que lo que se le hacía preciso y querido en un instante, en otro, se convierte en carga onerosa que genera con egotismo brutal la voluntad de desahucarse de ello. Constantemente, en las más variadas circunstancias, el sentido de la acción desaparece para él sin parar mientes en los desígnios humanos que ha atado al suyo y cuya solidaridad ha concitado con fervor y épica decisión antes de eso.

Angélico en la aspiración sin límites que trágicamente alienta en él; demoníaco satánico en la violencia de su pasión vengativa, son los extremos configuradores del ánimo de Arturo Cova que alternativamente lo poseen. La primera, pone dimensión poética al encuentro con el mundo natural, conmovido por las pampas ilumi-

tadas de Casanare que reciben metafísica expresión en la conciencia de Cova angustiado por su anhelo de infinito. La segunda, pone la dimensión real a la que la conciencia culpable del poeta se abre en ocasiones en el tono de la confesión que marca reiteradamente su relato desde la primera página. Esta fija su condición de dominador brutal, de burlador donjuanesco —Alicia, Griselda, Clarita, Zoraida Ayram, muchachas del llano o indias jóvenes, saben de ello—, picaro de alto bordo, histrión en la palabra y el gesto, vengador immiticorde y bestializado. También sensibiliza su comprensión del misterio ominoso y sangriento de la selva —su poesía negra— y su identificación con la rebeldía del cauchero degradado por la explotación del hombre.

Sus pasos muestran los aspectos regionales del llano que, ordinario, su curiosidad o la necesidad de probar su entereza viril atrae o suscita: la doma, la estampida, el rodeo, la violencia de la vida llanera, la muerte horrorosa de Maya, desahucado de una cornada, la justicia irrisoria y venal, el robo, el juego. Todos son motivos que dan lugar a extraordinariamente logradas escenas de colorido local auténtico, pero sin notas recargadas.

En la selva se presentará primeramente las dimensiones oscuras: la mentalidad primitiva de los indígenas, el mundo del mito, el poder embrujador de la selva, la forma de lo maravilloso, de la alucinación y de la violencia, del extravío enloquecedor y sin salida que preludia, en la Segunda Parte, el desenlace final.

La pasión de colombianos familiariza un sector importante de los personajes nobles en su infortunio o en el desprendimiento de su empresa. El carácter impulsivo de Cova, Franco, Mesa, Clemente Silva, Balbino Jácome o Ramiro Estébanz, identifica las motivaciones de una familia racial, nobilita su vida en múltiples gestos con pasión de justicia, de honra, expiación o autoescarnio. Estos personajes se reconocen en su paisaje y se exaltan en su reconocimiento y en su común voluntad de justicia. Son los denunciantes y los testigos del atropello, del expolio inhumano y del violentamiento de la soberanía nacional. Los antagonistas son los extranjeros —la Turca, Funas, el Cayeno— y cuando es colombiano el miserable, se le atribuye ciudadanía extranjera como en el caso de Lesmes.

En la muerte del Cayeno y en la de Barrera, se repite el horror y la repugnancia de la muerte de Maya, en la Primera Parte, y con ello se implanta una brutal justicia poética para conjurar la violencia de un modo demencial y morboso. Esta modalidad ha alcanzado su punto extremo de mimetización con la naturaleza salvaje con la

muerte de Barrera en que la fiereza de Cova sólo es superada por las pirañas

Centrada en la figura protagonista de Arturo Cova, la narración ha progresado ensanchando su mundo con diversas narraciones que proponen motivos de variado color local teñidas de notas dramáticas y personales y configuran un mundo de extrañeza monstruosa y aplastante, y, también, desarrollando gradualmente una identificación entre los seres y el mundo natural que les impone su violencia y los limita aniquiladoramente con su destructora seducción. En la selva, se radicaliza esta vez la figura de la mujer fatal, personificación que pone intensidad en las palabras finales de la novela: "¡Los devoró la selva!".

2

Rómulo Gallegos (Caracas, 1884-1969) ha afirmado, como sus coetáneos de la generación del 27, o tal vez con más énfasis, la concepción nacionalista y edificante de su obra. Gallegos ha llegado a creer en la eficacia mágica y conjugadora de la representación literaria de modo no muy distante de como Górraldes intentaba proponer un modelo imitable para la formación individual y colectiva. El propósito consciente, expreso, del gran novelista venezolano, es modificar la realidad representándola narrativamente de tal modo que contribuya a purgar del alma venezolana la visión del mal que en ella reconozca como el propio. Más allá de esto, [la novela de Rómulo Gallegos, sigue un plan de integración de la múltiple realidad del país al mundo novelístico. El blanco, el mestizo, el indio, el negro; el llano, la selva, el río, trazan los grandes sectores de la sociedad y del paisaje venezolano que tienden a integrar un mundo de conflictos, de regresiones y de aspiraciones característicos.] Se trata de un mundo de extraordinaria riqueza y de una humanidad matizada y vasta que da cabida a los personajes pintorescos —una galería extensa de color local— y a otros de amplia representación social y humana, hasta culminar en aquellos en los cuales la caracterización alcanza relieve y se abre en las equívocas connotaciones del misterio que acepta o del múltiple significado de la figura que le proporciona densidad y hondura.

[La obra fundamental de Rómulo Gallegos, obra clásica, novela ejemplar de América, como se la ha llamado es, fuera de duda, *Doña Bárbara* (1929). Es la que realiza del modo más cabal las intenciones del autor.] En su contexto generacional, constituye una expre-

GENERACION DE 1912

sión del equilibrio buscado entre la representación documental y el misterio. Esta es la superación de las limitaciones del Naturalismo que opera la generación mundonovista. La convergencia de los elementos telúricos y las potencias mágicas en el paisaje natural, determinan la representación de una naturaleza americana fuertemente singularizada. De esta manera, la novela de Gallegos, muestra su potencia reveladora en el conocimiento del mundo venezolano del llano y del río y hace de la función cognoscitiva un aspecto principal de la novela. [Importa el descubrimiento del *habitat* en que se desenvuelven hombres que parecen una simple prolongación de la naturaleza, estrechando la convergencia con otra dimensión más.] Este medio es representado como esencialmente maligno por su violencia destructora y por el determinismo que ejerce sobre los hombres, adaptándolos a su condición aciaga o destruyéndolos cuando la debilidad o la inadaptación a sus tremendas leyes les impide ensofocarla con la superioridad de una voluntad titánica. Es la barbarie, el llano personificado como devoradora de hombres, potencia aniquiladora como una mujer sátnica y fatal. Esta personificación permite la fácil correlación con el carácter de Doña Bárbara, la cacaica poderosa y violenta, la bruja, la mujer irracional, movida por el oscuro instinto de una rewancha primitiva para contribuirse en la virago "devoradora de hombres". El hato en donde asienta su poder entrega en el nombre, con la directa resonancia buscada, *El Miedo*, el efectivo resorte de su dominio sobre el llano. En torno a esta figura, se ordena todo un sector del mundo: una justicia venal, una ley amañada a los intereses de la cacaica, malhechores y seres siniestros. La magia negra regula con el prestigio de la bruja y de sus hechicerías el mundo llanero de creencias supersticiosas y de ignorancia primitiva. A esta limitación, aparece ligada y aprovechada con ventaja la acción predatoria y abusiva de Mr. Danger que amigüña a Lorenzo Barquero mediante el alcohol y pretende poseer a su hija. En la visión positivista de la narración, se castiga la irracionalidad de este sector del mundo mediante una polarización que no abarca por entero las características del llano ni del llanero, sino que reduce a un extremo definido todas sus negatividades con cierto esquematismo que tiene en la aspiración edificante su origen aparente.

[La visión positiva y dignificada por la destreza, la gracia, la lealtad llanera, se integra a la otra parte del mundo, en la cual el pincoresquismo local se hace amable y poético. *Allamra* nombra la significación de este sector del mundo ennoblecido por el trabajo y

NOVELA CONTEMPORÁNEA

Capítulo XIII

SUPERREALISMO

171

El Superrealismo extiende su vigencia en la novela hispanoamericana en el período que corre de 1935 aproximadamente hasta nuestros días. Este momento nos pone ante una situación excepcional de la historia literaria. Hasta este punto hemos comprobado una serie de variaciones dentro de un sistema literario constante que reconocemos como la literatura y la novela modernas. Es decir, hemos observado una concepción de la literatura como expresión social y una función de la literatura utilitaria con diversos matices, que el modo de representación de la realidad en la literatura de cada período ha acentuado: en la modalidad de la interpretación o visión del mundo, en la ruptura de la ley de los tres estilos por mezclas de estilo diversas, con modificación del grado de seriedad de la representación, o en las particularidades estilísticas matizadas también dentro de rasgos permanentes de sintaxis causal y pintoresquismo del lenguaje y de la representación y de un constante color local. En lo definidor, se trata de la representación de la vida cotidiana y de las formas de experiencia comunes comprendidas dentro de un orden racional y sistemáticamente trabado.

Neoclasicismo, Romanticismo, Naturalismo o bien novela neoclásica, romántica y naturalista, constituyen variaciones dentro de un mismo y constante sistema literario. El sistema que reconocemos nace de la interrelación entre múltiples aspectos, entre los cuales manejamos especialmente, concepción de la literatura, modo de representación de la realidad y estructura del género. Durante agosto más de un siglo, en Hispanoamérica, el sistema de la literatura y de la novela modernas permanece vigente e invariable, en cuanto tal sistema, aun cuando sus elementos experimenten, parcialmente, cambios.

A lo que el Superrealismo nos enfrenta es a la observación de una fractura en la historia literaria, a la experiencia no ya de un cambio dentro del sistema sino a un cambio de sistema literario y, por consiguiente, no a la alteración de un aspecto de la novela moderna, sino al cambio de estructura de la novela, a la aparición de una nueva novela.

Esta fractura permite observar que no se trata sin más de la querrela entre dos generaciones, entre dos sistemas de preferencias generacionales distintos —mundonovistas y superrealistas—, ni tan siquiera de la variación de dos tendencias literarias definidas —Naturalismo y Superrealismo— que efectivamente existen, sino y fundamentalmente de la oposición y diafronia de dos sistemas literarios. Estos sistemas pueden ser definidos o reconocidos como Realismo —el sistema tradicional y moderno que se extiende desde el siglo XVIII hasta 1934— y, provisionalmente, para los fines de la caracterización: Antirrealismo. Estos sistemas permiten definir dos épocas de la historia literaria: Época Moderna, concluida y caracterizable por su sistema completo, y Época Contemporánea, en su etapa inicial pero con su tipo ideal diseñado a la fecha.

Como las ondas que en círculos concéntricos se expanden a partir del lugar del impacto abarcando más y más, así como se alejan de su centro, el Superrealismo, definido por la violenta querrela generacional de las literaturas de vanguardia, ha extendido su sistema a las generaciones siguientes y conseguido perfilar en la actualidad a un primer período de sostenida vigencia, que muestra, a partir de aquel origen, un carácter suprageneracional. Cuarenta años no son bastante tiempo para trazar la imagen de una época, si bien lo son para hacerlo de un período. Sin embargo, más allá de esta limitación indudable y con audacia que podrá ser tendida por temeraria, es posible establecer sobre los términos conocidos de la historia de la novela hispanoamericana contemporánea, los rasgos de un nuevo sistema y la regularidad de sus oposiciones diafrónicas con el sistema precedente.

Superrealismo, en una primera e inmediata nota, significa superación del Naturalismo y, en cuanto éste actualiza las posibilidades típicas de la novela moderna y de la literatura moderna, significa esencialmente superación del Realismo. Este es el primer e inmediato alcance de la querrela generacional y del enfrentamiento de los dos períodos en contacto. Superrealismo, Neorealismo. Irrealismo, como momentos generacionales, responden al común sistema de superación del Realismo tradicional y moderno y, en este sentido primario, integran la constante tendencia que configura el primer período contemporáneo: el Superrealismo de que hablamos en este capítulo.

Adentrándonos en el sentido de esta oposición, Superrealismo es, en una segunda nota, un nuevo modo de representación de la realidad que se caracteriza en primer término por el descubrimiento de

nuevas esferas de realidad y consiguientemente de nuevos modos experiencia y de interpretación de la realidad. Esta nueva realidad no tiene ya el carácter sistemático y causal que tiene el orden natural en la representación realista ni se extiende al conocimiento del mundo en sus manifestaciones externas y eminentemente sociales. La historia del Realismo de la novela tradicional o moderna es la de un progresivo descubrimiento de estratos sociales y de los aspectos exteriores, y determinados externa y materialmente, de la realidad del hombre. Veniendo cabes o posibilidades limitadas de la tolerancia sensible, la novela moderna, consiguió revelar y conquistar el lado oscuro de la sociedad y del hombre; y cuando agotaba, en apariencias, las posibilidades de novedad y de descubrimiento y conquistaba con el aparato científico la entera racionalidad de lo real, la historia literaria se volvió hacia otro rumbo.

El mundo representado, en la novela contemporánea es eminentemente interior, en esencia, es el mundo de la conciencia. Se trata de un mundo sorprendente y variado que da lugar a múltiples cualificaciones de lo real, que presenta una condición equívoca y da lugar a una representación asistemática, errática, arbitraria, de trazo flojo o musical, en el orden insólito que constituye. Un irrealismo generalizado domina la representación y engendra familiaridad entre órdenes característicos; la ambigüedad de la conciencia concita la ambigüedad del hombre, de la naturaleza, del mito, del sueño, de la locura, de la poesía, del sexo, y revela la ambigüedad de América, por ejemplo. La representación se hace así por la conciencia misma de las cosas; confusa, de límites sfumados, contradictoria, en fin: laberíntica.

Allí donde anteriormente una interpretación causalista o determinista tenía hasta el lenguaje con su obsesión explicatoria; nos hallamos ahora ante un mundo cuya motivación es irrisoria o con la irrisión misma de toda motivación cuando se acontecer se representa como acasual, azaroso, absurdo o gratuito. Allí donde el tiempo era objeto de una representación lineal, la ordenación de una cronología externa y objetiva; nos encontramos acá con un tiempo interior, subjetivo, no progresivo sino intensivo, que expande el momento puntual para crear un espacio de la conciencia: tiempo espacializado.

Frente al modo de representación tradicional, el nuevo modo de representación atrae las determinaciones negativas de deformación, despersonalización, desobjetivación, desentimentalización e incoherencia. Es cierto, estas determinaciones negativas son verdaderas y

traducen la destrucción del modo de representación tradicional y de la imagen de la realidad construida por él. Desde este punto de vista la novela contemporánea pudiera parecer desligada de las cosas y ajena a toda realidad. No es así, sin embargo. La nueva novela y el nuevo modo de representación revelan realidad nueva ponien en el mundo de la novela algo referido al ser y a las cosas, engendran —en sentido lato— un nuevo realismo.

En una tercera nota, Superrealismo es afirmación de la autonomía de la obra poética, autonomía de la novela, hermeticidad del cosmos literario y autosuficiencia de la obra como objeto. Esta nota afecta al grado de seriedad de la representación, tan arduamente conquistada para todas las esferas de lo real por la historia del Realismo. Ahora bien, la nueva concepción de la obra que el Superrealismo porta, significa la eliminación de la seriedad como categoría del modo de representación y su sustitución por el humor, por el espíritu de construcción poética, por el espíritu lúdico, por el delirio y la imaginación. El punto de vista de la narración y de la representación se ha trasladado, más atrás de los sentidos, a la interioridad de la conciencia, constructiva o poética del narrador.

Un expresionismo fundamental caracteriza la nueva representación de la realidad. Superrealidad es lo así puesto en el ser, que aumenta y enriquece nuestra realidad con nuevos órdenes de existencia.

Destrucción del mundo y del lenguaje, configuran la cuarta nota de nuestro concepto del Superrealismo. Con la desaparición de la trabazón sistemática y causal de la realidad, desaparece la sintaxis hipotética y causalista y es sustituida por una sintaxis que elude toda oración causal y toda hipotaxis. Un asintactismo marcado caracteriza la prosa superrealista. La yuxtaposición y la inconnexión se convierten en norma universal que configura montajes verbales o sintácticos de bruscos cortes y violentas modificaciones insólitas. La lengua literaria tradicional es desplazada e hromada por una nueva retórica imaginista o por una taraceada estructura que reúne elementos de variado origen y configura un modo de decir en donde es más significativo el momento constructivo mismo —que reúne lengua literaria, lengua hablada de variados niveles, clases, grafías arbitrarias, jitanjáforas, etc.—, que la correspondencia estricta como expresión psicológica o social de él.

Esta dimensión verbal de la novela es importante porque ha centrado vivamente el interés sobre el lenguaje de la narración y contribuido a despertar en el narrador contemporáneo la conciencia de la estructura del lenguaje de la obra. Aspecto en el cual la

crítica hispanoamericana contemporánea y la teoría literaria especial han sido guías y adelantadas seguras en nuestra historia literaria.

Este complejo sistema superrealista se recorta con caracteres bien diferenciados sobre el horizonte que forma la totalidad de la novela moderna, en esta oposición fundamos el criterio para afirmar el origen y la permanencia de una nueva época en la historia de la novela hispanoamericana.

1) La generación superrealista de 1927 constituye la auténtica vanguardia de la literatura hispanoamericana contemporánea; es la primera generación superrealista y la definidora de un sistema nuevo como acontecimiento, cuya institucionalización crece y se desarrolla como una nueva época en la historia literaria. En ella se dio antes que en ninguna otra la conciencia de la poesía y el creacionismo fundamental de la nueva novela. Sus figuras principales se cuentan entre las más originales e innovadoras y su significación no es siquiera discutida. Sus grandes poetas y narradores la convierten en la primera generación auténticamente contemporánea y universal que gravita y además poderosamente en el mundo de las letras sobre América y Europa. Asturias, Borges, Carpentier, Mallea, Marchal, Viteza, son grandes creadores de un verso. Ellos recrean una antropología poética restituyendo al hombre su humanidad y representándolo en su interioridad y en su anhelo de conocimiento sin ignorar su miseria o la miseria de sus limitaciones ni desconocer la gloria de sus obras o sus sueños. A nuestro entender, son estos grandes narradores los auténticos adelantados y fundadores de la nueva novela.

2) La generación neorrealista de 1942 configura una reacción o regresión dentro del período en relación a la nueva novela, por cuanto su modo de representación de la realidad y otros aspectos, importan una reactualización del sistema realista. A la luz de esta perspectiva, es claro también que el sector minoritario, el que no consigue imponer en la vigencia literaria las formas de la novela nueva, asume el nuevo modo de representación y la nueva literatura y crea originalmente dentro de las condiciones de posibilidad que le dicta Oretti, Cortázar, Rulfo, Drogueit, la Bombal, Arguedas o Roa Bastos, se transforman a la larga en las figuras relevantes y su novela en la dominante. Sus características son nuevamente la proyección de mundos creados o revelados en construcciones notables, en las cuales se acentúa la indeterminación de lo real y la incoherencia del tipo de narrar. Ha de subrayarse que el Neorrealismo de esta generación debe verse en una doble dimensión contradictoria: nuevo

realismo frente a nueva realidad. Es, además, el conflicto a que se enfrentó la generación y el origen de su crisis interna.

3 La generación irrealista de 1937 se define esencialmente en su poética con el Neorrealismo de la primera hora. Esta generación recubierta el sentido original del Superrealismo y asume su modo de representación de manera original y sorprendente. Ella señala, mejor que nadie, las limitadas posibilidades de la imaginación y la variedad de aspectos y momentos constructivos a que puede atribuirse dentro del sistema. Las obras de García Márquez, Donoso, Fuentes, Deñevi, Caborera Infante o Puig, consolidan la significación excepcional de la novelística hispanoamericana contemporánea y expresan de modo inigualable los rasgos del período. Esta generación ha descubierto el lenguaje como espectáculo y la estructura de lenguaje de la obra como tal. Su destino literario permanece abierto como lo está su vigencia actual. A la fecha ya sólo mediando la vigencia generacional de los hombres del 37. Ellos son la expresión madura y fecunda de nuestra creación novelística actual. Son parte principal de nuestra actualidad; ellos dictan el rumbo de nuestra historia literaria.

4 La generación del 72 incorpora a la historia literaria un grupo de escritores que ha penetrado al escenario histórico con talento creador, universalmente reconocido y que nos permite observar a los novelistas en el período de gestación generacional. Podemos decir de ellos que, con prontitud y agudeza sorprendentes, han sabido asumir el nuevo sistema literario. Este ha sido desde el primer momento el horizonte de su creación y así parece que nunca han hecho otra cosa. Cumplido el curso de su período de gestación, sus figuras salientes tienen un relieve insospechado. El nombre de Vargas Llosa o los de Gustavo Sainz, José Agustín, Reinaldo Arenas o Severo Sarduy, son los nombres de figuras de resonancia conocida o creciente en nuestro mundo literario hispanoamericano. Son también los creadores de la nueva imagen cuya cifra no nos es posible discernir en el horizonte remoto.

BIBLIOGRAFÍA

1. FERNANDO ALZOLA, *Historia de la Novela Hispanoamericana*, 205-292.
2. JULIETA CAMERO, *La Imagen en el Espejo*.
3. ALBERTO CASSENTIN, *Tiempos y Diferencias*.
4. CARLOS FUENTES, *La Nueva Novela Hispanoamericana*.
5. ZULEIDA GENTIL, *La Novela Hispanoamericana Contemporánea, 1940-1960*.
6. JUAN CARLOS GUZANO, *La Novela Argentina Contemporánea, 1940-1960*.
7. CAROLINE COIT, *La Novela Chilena, Los mitos de la generación*, 124-176.

8. LUIS HIASO, *Los Nuestron*.
9. NOÉ JIRIKI et al., *Actual Narrativa Hispanoamericana*.
10. JOSÉ LAVROVICH, comp., *Nueva Novela Hispanoamericana I*.
11. JULIO ORTEGA, *La Contemplación y la Ficción*.
12. CLARA PASARINI, *Los Cambios en la concepción y estructura de la narrativa mexicana desde 1947*.
13. ANGEL ROSENBLAT, *Lengua literaria y lengua popular en América*.
14. IVÁN A. SCHULMAN, comp., *Coloquio sobre la Novela Hispanoamericana*.
15. ALBERTO ZUK-FELD, *La Narrativa Hispanoamericana*.