

GIUSEPPE BELLINI

Nueva historia de la literatura hispanoamericana



EDITORIAL  CASTALIA

XVI. LA NARRATIVA DEL SIGLO XX: DE LA NOVELA GAUCHESCA AL REALISMO MÁGICO

LA extraordinaria eclosión de la lírica hispanoamericana en el siglo xx tiene su correlato en el florecimiento de la narrativa, que alcanza niveles en ningún caso inferiores a los de la primera. Los grandes novelistas y los cuentistas más prestigiosos de la segunda mitad del siglo en lengua castellana son hispanoamericanos. Sin embargo, ya en la primera mitad quedó patente la total originalidad de la narrativa de América, que se caracterizó por la madurez de sus creaciones, lejos de constituir esa «tierra de nadie» que han querido ver algunos de los escritores del llamado *boom*.

LA NOVELA «GAUCHESCA»: LYNCH Y GÜIRALDES

En sus comienzos la narrativa del siglo xx no hace más que continuar las tendencias del siglo anterior. Varios de los escritores mencionados como pertenecientes a la narrativa del siglo xix dan a la luz, a comienzos del xx, algunas de sus obras más importantes. Tendencias como la «novela gauchesca» tienen su prolongación en el siglo xx y parecen encontrar de pronto nueva fuerza en el ámbito del Modernismo. Dos escritores argentinos, *Benito Lynch* (1885-1951) y *Ricardo Güiraldes* (1886-1927), son los revitalizadores del género.

Lynch introdujo en la novela gauchesca una bocanada de aire nuevo, la serenidad en sus descripciones de la vida del campo, tranquilas, mesuradas y sin estridencias. En sus páginas el gaucho responde a lo que había sido su figura en la realidad. Entre las obras de mayor interés de

este escritor están *Los caranchos de la Florida* (1916-1919), *Raquela* (1918), *El inglés de los güesos* (1924) y *Romance de un gaucho* (1930).

Ricardo Güiraldes, autor de pocos libros —por no decir de uno solo— escribió no solamente la novela más representativa de la literatura gauchesca, sino una de las obras más importantes de toda la novelística americana. En *Don Segundo Sombra* (1926) la pampa argentina y los hombres que la habitan viven idealizados por el recuerdo, contemplados a través del velo de melancolía con que se observan las sombras de las cosas desaparecidas definitivamente. *Don Segundo Sombra* es una obra rica en acentos humanos, escrita en un estilo casi siempre de lograda poesía. En la novela Güiraldes alcanza el momento más elevado de su emoción, la cumbre de su arte. La tierra argentina adquiere tonalidades íntimas como no había sabido dárselas ningún escritor hasta entonces. Los panoramas nostálgicos se prodigan a lo largo de toda la novela sirviendo de fondo al protagonista, figura gauchesca idealizada que se agranda página tras página. En la interminable pampa vive su amor por la tierra, por la vida libre, a la intemperie, una vida a la que no sabe renunciar ni siquiera ante la perspectiva del bienestar material.

A partir de *Don Segundo Sombra* la novela gauchesca no necesita más ejemplos; en efecto, ya no habrá nadie capaz de igualar su atmósfera, a la vez recogida e intensamente épica.

Don Segundo Sombra no es la única obra de Güiraldes. En 1915 habían visto la luz sus *Cuentos de muerte y de sangre*, que no presentan demasiado interés, si se exceptúa el de documentos que anunciaban las mejores cualidades descriptivas y líricas del autor, su adhesión a las técnicas modernistas. Por lo que se refiere al tema, los relatos muestran la disposición especial del escritor para los tonos trágicos y lúgubres de los que, sin embargo, no tardó en librarse por completo. *Raucha* (1917) fue su primera novela. Se trata de una obra de escaso valor, basada en el tema del choque entre la sensibilidad original del hombre del campo y la vida mecánica en la ciudad, de horizontes limitados. En la vuelta del protagonista a la pampa, desilusionado de su estancia en Buenos Aires y París, se encuentra el primer atisbo de la figura de *Don Segundo Sombra*. El elemento autobiográfico domina el libro; pero fuera de esto y de algunos logrados cuadros descriptivos, *Raucha* no es más que una tentativa de novela.

Años más tarde, en 1922, Güiraldes publica un nuevo libro, *Rosaura*, de atmósfera sencilla y melancólica, que en sus tonos poéticos revela lecturas de Laforgue, Baudelaire, Flaubert y Villiers de L'Isle-Adam. Estas características preanuncian *Xamaica* (1923), diario de un viaje sentimental escrito en prosa poética, libro importante en la evolución artística de Güiraldes, última etapa antes de su obra maestra.

Como poeta, Güiraldes publicó una sola colección de versos, *El cenorro de cristal* (1925). En ella se nota la influencia de la poesía francesa contemporánea pero también el anuncio de las corrientes vanguardistas que más tarde triunfarán en la Argentina, sobre todo el Ultraísmo.

LA NARRATIVA POSMODERNISTA

La novela de comienzos del siglo xx cuenta con autores importantes dentro de una corriente que, por su actitud de refinado esteticismo, se relaciona con el Modernismo. Los escritores de esta corriente se alejan intencionadamente del ambiente en que viven para refugiarse complacidos en épocas y atmósferas lejanas en el tiempo y en el espacio. La novela pasa, de ser espejo de la vida, a convertirse, en estos escritores, en creación artística para una restringida minoría intelectual de gustos refinados.

Algunos novelistas de esta corriente buscan inspiración en España, de la que recrean con entusiasmo la atmósfera de diferentes épocas. Es el caso de *Enrique Larreta* (1875-1961), novelista argentino, que con gran sensibilidad revive el espíritu de la España de Felipe II en la novela *La gloria de don Ramiro* (1908).

Larreta es el máximo representante hispanoamericano del Modernismo en la narrativa; su prosa elegante y refinada alcanza una perfecta armonía tras un prolongado trabajo de pulimento y revisión. El gusto modernista por las atmósferas remotas, cargadas de sugerencias refinadas, ha impulsado al autor a ambientar su tema en el clima místico y caballeresco de Ávila, en el Siglo de Oro. La novela vibra de refinada emoción, acudiendo a las notas sensoriales más sutiles —entre ellas a un vago erotismo— para dar sugestión a los personajes y a los acontecimientos, inmersos en un ambiente de exquisita finura.

Por el contrario, la novela *Zogoibi, o el dolor de la tierra* (1926), considerada también como una obra maestra de Larreta, aunque en otras direcciones temáticas, es de claro acento americano. *Zogoibi* es una nueva novela gauchesca, si tenemos en cuenta la llanura sin fin, la pampa, que le sirve de fondo; sin embargo, los personajes, que se mueven en una atmósfera de tragedia, son producto de la fantasía y de ninguna manera reflejan la realidad de su tierra. A estos libros hay que agregar otros, de notable factura, pero que no añaden nada a la fama del escritor.

A la corriente modernista pertenece sustancialmente también *Carlos Reyles* (1868-1938). De él puede decirse que es uno de los novelistas más importantes del Uruguay. En la novela *El embrujo de Sevilla* (1927) evoca

la atmósfera de fragancia y refinada poesía de la ciudad española, de la que capta con gran equilibrio el trémulo suspiro, la ardiente sensualidad y la sugestión maliciosa.

En cuanto al resto de su narrativa, Reyles se presenta en ella como una de las máximas cumbres del Realismo, por su interpretación del mundo y los tipos que caracterizan el campo uruguayo. En todas y cada una de sus obras se advierte la paciente elaboración, la constante preocupación por el estilo, característica de los modernistas.

Entre las novelas más importantes de Reyles en este sector están *Beba* (1894), *La raza de Caín* (1901) y *El terruño* (1916). *Beba* se ocupa de los nefastos resultados de la consanguinidad en las relaciones sexuales, representadas en escenas de crudo realismo; *La raza de Caín* trata de una sociedad abúlica en trance de disolución; *El terruño* revela, siguiendo el modelo del libro anterior, acusadas tendencias deterministas, pero también un intenso apego a la tierra, una captación eficaz de sus notas más íntimas.

También cabe recordar de Reyles *El gaucho Florido* (1932), novela en la que revive la fascinación de la pampa, nuevo ejemplo de narración gauchesca de notable intensidad dramática, si bien la figura del gaucho carece de ese halo poético que enriquece a la de *Don Segundo Sombra*.

Otros novelistas de la época se inspiraron en atmósferas maravillosas. Ése es el caso del chileno *Pedro Prado* (1886-1952), poeta y narrador. El suyo es un mundo fantástico y refinado que surge de la fascinación de ambientes remotos, no carentes de sensaciones eróticas. En ellos late con frecuencia una intensa poesía. Ejemplo acabado de lo que decimos es *La Reina de Rapa Nui* (1914), evasión fantástica de la realidad circundante, ambientada en la legendaria isla de Pascua. La obra más importante de Prado es, sin embargo, *Alsino* (1920), libro en el que se funden en perfecta armonía, en el más completo equilibrio, fantasía y realidad. Por esta novela se puede comparar a Prado con Pirandello, debido al desarrollo alucinado del tema: el pequeño protagonista que da nombre al libro se convierte en un Ícaro volador, en un mundo intensamente poético que le permite penetrar en la vida oculta de lo que le rodea. Pero el milagroso privilegio, lejos de ser fuente de felicidad, lleva al personaje a sentirse cada vez más angustiado por la existencia hasta desembocar en un abierto pesimismo.

EXOTISMO Y PSICOLOGISMO

Escritor de indiscutibles valores en el ámbito del *exotismo americano* es el uruguayo *Horacio Quiroga* (1878-1937), uno de los mejores narradores

de la lengua castellana. Bajo la influencia de Poe, de Baudelaire y, más tarde, de Kipling, Quiroga utilizó la rica experiencia acumulada, las impresiones personales y las observaciones realizadas durante los largos años de permanencia en las selvas del Chaco y de Misiones, para escribir relatos en los que la selva, los ríos, los animales grandes y pequeños del bosque, los propios árboles cobran vida intensa. Son de gran importancia en este ámbito los *Cuentos de amor, de locura y de muerte* (1917), los *Cuentos de la selva* (1918) y el fascinante relato *Anaconda* (1921), considerado su obra maestra por la sensibilidad con que el escritor interpreta la vida de la selva. Se ha hablado de Kipling como antecedente y maestro pero, sin lugar a dudas, Horacio Quiroga es, por encima de cualquier analogía, un escritor original, de gran sensibilidad, vibrante a menudo, inquieto e inquietante, poseedor de una singular maestría pictórica para recrear el paisaje en todos sus matices.

Narrador de cualidades igualmente destacables es el peruano *Ventura García Calderón* (1886-1960). Poeta, ensayista, gran difusor desde París de la literatura hispanoamericana, fue ante todo un extraordinario escritor de cuentos de intenso dramatismo, y de refinado estilo felizmente influido por el Modernismo y por la frecuentación de los narradores franceses contemporáneos. *La venganza del cóndor* (1924), *Peligro de muerte* (1926) y *Color de sangre* (1931) son colecciones de cuentos que demuestran las cualidades artísticas de García Calderón. Tanto el ambiente como los tipos de sus relatos pertenecen a su tierra; animales, selvas, ríos, el drama de los indios le inspiran páginas de un intenso colorido entre las más vivas y características de la literatura americana. Sus descripciones son inconfundibles; en ellas, el escritor interpreta con eficacia un mundo que descubre la poesía del mito. El Perú misterioso y remoto, cargado de recuerdos, de grandezas imperiales además de grandes tragedias y desequilibrios, encuentra su epopeya en las páginas de García Calderón; una epopeya que es tanto más sugestiva cuanto más viva es la sensación de un derrumbamiento fatal.

Una corriente psicofilosófica en la narrativa hispanoamericana se propone estudiar el mundo íntimo del ser humano tomando nota de sus cambios, de sus vibraciones, para alcanzar conclusiones de mayor amplitud. Entre los numerosos escritores de esta corriente, emparentada igualmente con el Modernismo, merece recordarse al venezolano *Manuel Díaz Rodríguez* (1868-1927), autor de varias novelas entre las que se destacan *Ídolos rotos* (1901), *Sangre patricia* (1902) y *Peregrina* (1922), considerada esta última su obra maestra.

Mayor interés que Díaz Rodríguez, en esta corriente, presentan *Rafael Arévalo Martínez*, Eduardo Barrios y Eduardo Mallea.

El primero de ellos, guatemalteco —ya lo tratamos como poeta—, es más conocido como narrador por las novelas *Manuel Aldaño* (1926), *Las noches en el palacio de la Nunciatura* (1921) y también por una especie de breve novela «psicozoológica» en la que los personajes encuentran su correspondencia en determinados animales. *El hombre que parecía un caballo* (1915) y *El Señor Monitot* (1922) se cuentan entre los textos más logrados de este tipo. No se olvide tampoco que uno de sus cuentos largos, *Las fieras del Trópico*, inspiró a Miguel Ángel Asturias *El Señor Presidente*. El mayor mérito de este singular escritor reside en la sincera humanidad con que siente a sus criaturas, a las que se aproxima casi con religiosidad.

Eduardo Barrios (1884-1963), novelista chileno que se sitúa entre los de más fina sensibilidad, es un hábil analista de particulares traumas sentimentales, que ambienta en un paisaje adecuado en todo momento a las emociones que trata de suscitar. Sus novelas más conocidas son *El niño que enloqueció de amor* (1925), *Un perdido* (1917) y *El hermano asno* (1922). La primera de éstas, diario doloroso e ingenuo de un niño de diez años que enloquece de amor, es la más delicada de sus obras; se trata de un ensayo de psicología infantil, nervioso y rápido en el tratamiento de los procesos emotivos. *Un perdido* representa una intensa indagación psicológica que, partiendo de una familia, se extiende a toda una sociedad. Y *El hermano asno* es un logrado intento de análisis de la vida conventual, obra maestra en su penetración del personaje, escrita en estilo sencillo, de gran emoción en la observación de las cosas.

Tras un silencio de más de dos décadas, Barrios volvió en 1944 a la narrativa con *Tamarugal*, novela a la que siguieron *Gran señor y raja-diablos* (1949), historia de una época de Chile, el siglo XIX, galería interesante de personajes trazados con gran vigor, y *Los hombres del hombre* (1950) que representa una vuelta al estudio introspectivo centrado sobre los variados cambios interiores que experimenta el ser humano.

Eduardo Mallea

Uno de los novelistas más notables del siglo es **el argentino Eduardo Mallea** (1903-1982). Artista de grandes cualidades, cuidadoso estilista, su obra narrativa constituye el original documento de una expresión nueva, de elevado nivel intelectual. El refinamiento cultural de Mallea, sustentado por una sólida base filosófica atenta a las corrientes más modernas del pensamiento, lo cualifica para una sutil penetración en el alma argentina. Los *Cuentos para una inglesa desesperada* (1926) revelan ya en Mallea a un narrador de enormes posibilidades. Su plenitud artística

comienza con *La ciudad junto al río inmóvil* (1936) y se consolida en sus obras posteriores. En todas sus novelas Mallea refleja el tormento que le domina, entregado a la búsqueda de lo que la crítica ha definido como «la otra Argentina», la que se encuentra más allá de la realidad aparente y de la que Buenos Aires no es más que una imagen superficial. En cuanto al hombre, el escritor busca en él al ser real, al que está tras las apariencias. Por este motivo su narrativa es vital, la agita el tormento de la búsqueda, el empeño por descubrir la verdadera esencia de la vida humana: el ser sólo existe en cuanto criatura que vive sufriendo en busca del sentido de la existencia.

En las novelas de Mallea *el hombre está en continua lucha*; sus obras rebosan sensibilidad. En el trayecto que conduce del exterior a la intimidad más recóndita el escritor llena sus páginas de dolor, de pesimismo y amargura, de tristeza y desolación. Su arte penetra agudamente las cosas; toda su obra sugiere reflexiones profundas respecto a la vida y sus circunstancias.

En todas las novelas de Mallea —desde las citadas a *La bahía del silencio* (1940), *Todo verdor perecerá* (1941), *Los enemigos del alma* (1950) y los títulos posteriores— se percibe una sincera y atormentada participación en el drama del destino humano, agitado por interminables perturbaciones que llevan a desesperar de la posibilidad de una solución positiva.

En la narrativa hispanoamericana ocupa un lugar destacado también la venezolana *Teresa de la Parra* (1891-1936). Educada en Madrid y formada en los clásicos españoles y los autores modernos de la literatura francesa, representó en Venezuela el ocaso romántico del mundo colonial, cuya poesía sintió y expresó en el momento en que imperaba en literatura la temática política y social. Su primera novela, *Ifigenia* (1924), fue editada en París, pero muy pronto se conoció también en América, donde la crítica la acogió favorablemente. Igualmente en París apareció su segundo y último libro, *Memorias de Mamá Blanca* (1929), considerado su obra maestra. En ambas novelas están vivos los elementos autobiográficos; en sus páginas se trasunta una refinada emoción, la atmósfera de recogida intimidad propia de una confesión recatada, a la manera de Proust, con gran elegancia formal.

Uslar Pietri ha definido *Ifigenia* como un «libro-mujer», atractivo, oscuro y perturbador en la medida en que revela la fascinación oculta del alma femenina, de la mujer venezolana por cuya dignidad lucha la autora. Pero en las *Memorias de Mamá Blanca* Teresa de la Parra hace revivir con mayor madurez artística el mundo aparte de las mujeres de su país, su vida cotidiana de sacrificios, de ternura, de dolor y pequeñas alegrías,

recuerdo melancólico de una generación sencilla, rica en valores morales, a punto de desaparecer.

LA NOVELA DE LA CIUDAD

La atención con que los narradores gauchescos, realistas y naturalistas, habían comenzado a observar la realidad americana produce en el siglo XX un excepcional florecimiento literario. En la novela naturalista tiene su origen la que algunos críticos han dado en llamar «novela de la ciudad». Este tipo especial de novela se ocupa específicamente de todo lo que constituye el sustrato de la existencia ciudadana. Ha llegado a afirmarse que la técnica de los novelistas de la ciudad es un tanto anticuada, ya que están en la línea de un realismo que pasó de moda e insisten en seguir observando al hombre mediante la aplicación de esquemas prefabricados, de acuerdo con convicciones *a priori*. También los novelistas de esta corriente tienen como modelo preferido a Zola, causa de no pocos desequilibrios. Sin embargo, la novela de la ciudad sigue teniendo vigencia a la hora de poner de relieve, aunque algunas veces lo haga con cierta exageración, la situación atormentada de una sociedad en formación, desorientada ante los cambios que conllevan los tiempos nuevos; también revela la fealdad y las miserias de un mundo ínfimo que la riqueza y el bienestar de unos cuantos privilegiados parecía haber ocultado bajo las apariencias de un falso esplendor.

La «novela de la ciudad» cuenta con innumerables escritores de notable calidad. Entre ellos merece ser citado el argentino Manuel Gálvez (1882-1962), el discípulo hispanoamericano más genial y original de Zola. Al igual que el novelista francés, Gálvez ha sacado a la luz en sus novelas un sustrato social insospechado en la vida de su país, poniendo en primer plano, al mismo tiempo que los dramas subterráneos de Buenos Aires, a una sociedad corrupta que disecciona sin piedad. Entre sus novelas más importantes deben mencionarse *La maestra normal* (1914), *El mal metafísico* (1916), *Nacha Regules* (1919) y la trilogía de las *Escenas de la guerra del Paraguay* (1928-1929). Con estas obras Gálvez suscitó una serie de ruidosas polémicas que afrontó consciente de su misión. Fue un escritor de desbordante fantasía y sumamente fecundo; esta fecundidad contribuyó a cierto descuido en cuanto a la construcción y al estilo; lo cual no significa que sus novelas carezcan de méritos artísticos. Lo que se aprecia en la narrativa de Gálvez es la rapidez de la acción, el interés que presentan sus evocaciones de hechos y épocas, su humanidad, cualidades que dan lugar a páginas capaces de hacer olvidar cualquier defecto formal. Especialmente en la trilogía sobre la guerra del Paraguay, Gálvez

parece conseguir un mayor aliento, dándonos un conjunto de episodios «nacionales» de vigor dramático singular y páginas de gran sensibilidad en la interpretación del paisaje y su función dentro del ámbito de las grandes tragedias humanas ocasionadas por la locura de los gobernantes.

El chileno **Joaquín Edwards Bello (1882-1968)** parece rivalizar con Gálvez en el estudio de la sociedad de su país, si bien en más de un caso revela menor profundidad y agudeza en el análisis que el escritor argentino. Los personajes de Edwards Bello carecen a veces de dimensión; Zola es el modelo principal, pero el discípulo está muy por debajo de su maestro. Entre sus novelas más importantes mencionaremos *La cuna de Esmeraldo* (1918), *El Roto* (1920) y *Valparaíso, la ciudad del viento* (1931). Intérprete de la clase más humilde de su país, Edwards Bello muestra su maestría en el estudio psicológico del «roto», pero se queda a medias en la descripción de los tipos que representan las clases altas de la sociedad. Sus obras, de las que recordaremos también *El inútil* (1910), *El monstruo* (1912) y *El chileno en Madrid* (1928) —considerada por varios como su mejor novela—, revelan a un narrador impetuoso, con muchos desequilibrios que tienen su origen en un humanitarismo apasionado.

Otro escritor original es **Manuel Rojas (1896-1972)**, argentino-chileno, preocupado por los temas humanos más que por la naturaleza, autor de novelas que alcanzaron un lugar destacado en la literatura hispanoamericana, como *Hombres del Sur* (1926) y *Lanchas en la bahía* (1932). Su verdadera revelación fue *Hijo de ladrón* (1951), primera novela de una trilogía de carácter acusadamente autobiográfico dentro del estilo del mejor realismo.

LA NOVELA DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA: MARIANO AZUELA

La Revolución mexicana de 1910 da lugar a toda una pléyade de narradores que nos presentan en sus obras la realidad dramática de la guerra civil. Entre ellos ocupa un lugar prominente **Mariano Azuela (1873-1952)** historiador de la Revolución en sentido amplio, implacable crítico de un drama que constituye la herida más dolorosa del continente.

La fama de Azuela como novelista comienza en 1925, fecha en que aparece la tercera edición de la novela *Los de abajo* (1916), que se consideró luego su mejor obra. Es ésta la novela de la Revolución por excelencia, animada por episodios de barbarie y sangre, trágicamente épica en el ímpetu desesperado de todo un pueblo que se lanza a la guerra. En el libro destacan además otros matices que le confieren un significado más amplio: trascendiendo la objetividad y la eficacia con que el autor describe hechos y personajes se abre paso en sus páginas una amarga protesta contra la propia revolución que acaba por ser desilusión profunda

para el pueblo, el cual se ha dejado llevar a ella como impulsado por un trágico fatalismo.

Para Azuela lo trágico de la Revolución consiste sobre todo en la imposibilidad de abandonarla una vez que se ha entrado en ella. Porque la revolución es como un huracán y el hombre que se le entrega deja de ser tal para convertirse en una hoja seca a merced del viento. La novela trasunta un gran desasosiego que se manifiesta en breves pasajes descriptivos, de una extraordinaria fuerza poética, que dan relieve, en toda su desolación, al sacrificio inútil de Demetrio Macías, caudillo de un grupo rebelde, hombre primitivo, cruel y generoso, valeroso e indefenso ante los acontecimientos, entre los cuales se mueve sin llegar a entenderlos plenamente. Su sacrificio queda sin sentido justamente porque no respondía a auténticos ideales. Macías y sus hombres han sido meros combatientes que no se preguntaron por quién combatían, en medio de las confusas vicisitudes de una revolución de la que acabaron siendo víctimas:

—¿Villa?... ¿Obregón?... ¿Carranza?... ¡X... Y... Z...! ¿Qué se me da a mí?... ¡Amo la Revolución como amo al volcán; a la Revolución, porque es Revolución!... Pero las piedras que quedan arriba o abajo, después del cataclismo, ¿qué me importa a mí?...

En vísperas de volver una vez más a la guerra, Demetrio Macías se despide de su esposa, que insiste llorando para que se quede con ella, y a la pregunta de por qué vuelve a combatir, le responde comparándose a sí mismo con una piedra que rueda por inercia una vez que se la echa cuesta abajo: «Mira esa piedra cómo ya no se para...» Hasta que finalmente encuentra la muerte en batalla poniendo fin así a toda una vida de sacrificios inútiles y de violencia estéril.

Si bien es cierto que *Los de abajo* es el libro más notable de Azuela, no es el único importante de su producción. Recordaremos también algunas novelas juveniles, como *María Luisa* (1907), *Los fracasados* (1908), *Mala yerba* (1909), *Andrés Pérez, maderista* (1911), y otras de épocas más tardías: *Las moscas* (1931), *La luciérnaga* (1932), *Pedro Moreno el insurgente* (1935), *El camarada Pantoja* (1937), *La marchanta* (1944), *La mujer domada* (1946), *Sendas perdidas* (1949). Cada una de estas obras muestra un experto e inspirado escritor, en páginas de gran intensidad que dan la medida exacta de su vigoroso realismo, confirmando una concepción de la vida y del hombre esencialmente amarga, una preocupación constante por fundamentales problemas éticos relacionados con su país.

Otros escritores mexicanos han tratado el tema de la Revolución. Entre ellos podemos citar a *Martín Luis Guzmán* (1887-1976) y *Gregorio López y Fuentes* (1895-1967). Guzmán fue un revolucionario activo, partidario de Madero, representante de Villa en la disputa con Carranza. Después

de haberse refugiado en España escribió *La querrela de México*, en la que traza un vívido panorama de los problemas de su tierra. En 1934 volvió a su patria y se dedicó exclusivamente a la actividad literaria, adoptando como tema principal de su obra la Revolución en sus diferentes aspectos e implicaciones, a través de novelas de gran vigor en las que domina una atmósfera trágica, de colores sombríos, un caos primitivo en el que reinan la corrupción, la maldad, la injusticia, el heroísmo inútil. Entre las obras más conocidas de Martín Luis Guzmán se encuentra *El águila y la serpiente* (1928), pero también son textos de relieve *La sombra del Caudillo* (1929) y la serie de las *Memorias de Pancho Villa* (1934).

En cuanto a López y Fuentes, poeta modernista en *La Siringa de cristal* (1914) y *Claros de la selva* (1922), fue sobre todo novelista, y a la novela debe su fama. Desarrollando el tema de la Revolución mexicana, el escritor trata de adentrarse en las causas recónditas que la originaron, lo cual da lugar a una aguda investigación también de sus consecuencias, en el ámbito socioeconómico no solamente histórico. Las grandes figuras de la época revolucionaria tienen en López y Fuentes un admirador entusiasta sean del bando que sean. Él interpreta, sobre todo, la barbarie primitiva de la guerra en un clima épico que es tributario de una naturaleza ruda y salvaje. *Campamento* (1931) es el primer libro que atrae la atención de la crítica sobre este escritor. Siguen *Tierra* (1932), *Mi General* (1934), *El indio* (1935), *Arrieros* (1937), *Huastua* (1939) y otras novelas hasta llegar a *Milpa, potrero y monte* (1951). Su obra más importante sigue siendo, sin embargo, *El indio*, en la que vibran la protesta social y política con una enérgica toma de posición a favor de los nativos.

En las obras de Martín Luis Guzmán y de Gregorio López y Fuentes, al igual que en las de otros escritores que han tratado el mismo tema de la Revolución, el pueblo se convierte en el verdadero protagonista, en busca de una nueva forma de vida, frustrado siempre por la desilusión y la derrota.

Entre los novelistas de la Revolución mexicana también merece ser recordado José Rubén Romero (1890-1952), hábil humorista, aunque amargo en el fondo, en obras como *Anticipación a la muerte* (1939) y *La vida inútil de Pito Pérez* (1938). Su novela más importante es *Mi caballo, mi perro, mi rifle* (1936); en ella sigue las huellas de Azuela y Martín Luis Guzmán en cuanto a la justificación de la Revolución y la amargura con que contempla su fracaso.

LA NOVELA REGIONAL: RIVERA, GALLEGOS, GÜIRALDES

Los mayores éxitos de la novela hispanoamericana se dan en las corrientes regionalista y neorrealista. En las primeras décadas del siglo xx

los narradores sintieron atracción, más que por la ciudad, por la singularidad y la belleza subyugante, a menudo trágica, de la naturaleza americana. En los novelistas románticos y en los gauchescos ya se había manifestado esta atracción. La novela realista y la naturalista prestaron atención, además de al hombre, al entorno y la naturaleza que constituían su ámbito vital. En la novela hispanoamericana —que algunos han denominado «de la tierra», y que aquí denominaremos sencillamente americana, en cuanto expresión genuina del continente— puede parecer que el hombre no interesa sólo en cuanto tal, sino en cuanto vive en un mundo natural que, en más de un caso, acaba por convertirse en protagonista verdadero. La fascinación de la tierra americana no era nada nuevo: los propios cronistas de la conquista habían quedado subyugados por el paisaje, y el hechizo se repite en los novelistas del siglo xx. Al contacto con los elementos, el escritor parece encontrar su veta más auténtica, una fuente inagotable de inspiración que le da la posibilidad de crear una novela con características inconfundibles. La naturaleza —pampa, selva virgen, río misterioso o caudaloso, desierto interminable lleno de sugestión o reino de desolación— atrae profundamente al escritor y le induce a manifestar sus propias emociones en obras que construyen la epopeya del continente americano. De este modo surge una literatura nueva que es para algunos críticos la única voz realmente original de América, expresión genuina de un mundo que logra, mediante la complejidad de sus elementos, atraer la atención de un numeroso público lector.

En las obras de estos novelistas palpita la tierra de las distintas latitudes americanas, intensa en su espiritualidad así como en su violencia, en la desmesura de los elementos, hermosa incluso cuando resulta inquietante. La tierra se convierte en la protagonista principal y refleja en sí misma una humanidad dominada por pasiones primitivas y, no obstante, rica también en valores espirituales, que merece la pena explorar.

Entre los escritores más sobresalientes de esta corriente se encuentran *Mariano Latorre*, *José Eustasio Rivera* y *Rómulo Gallegos*, el más interesante de todos; también *Ricardo Güiraldes* —del que ya hemos tratado— entra por derecho propio en esta corriente.

Mariano Latorre (1886-1955), chileno, siguió primero el Costumbrismo de Pereda; fué un discípulo sobresaliente que alcanzó importantes éxitos artísticos en la descripción de su tierra, en novelas y relatos de lectura agradable como *Cuentos del Maul* (1912), *Cuna de cóndores* (1918), *Zurzulita* (1920), *Chilenos del mar* (1929), *On Panta* (1935), *Hombres y zorros* (1937) y *Mapu* (1942). En *Zurzulita*, considerada su mejor obra, Latorre introduce como protagonista a la cordillera de los Andes; por su escenario trajina una compleja serie de seres primitivos, campesinos, gente pobre, miserable, embrutecida por la miseria de la tierra, inmersa en la animalidad

más bruta. Los elementos de esta novela configuran un mundo doloroso de criaturas atormentadas, envueltas por una atmósfera trágica de muerte y locura, donde el hombre no es más que un fante a merced de fuerzas telúricas ocultas y destructoras.

En la novela todo es producto y reflejo de la naturaleza: la miseria, la pasión, la sensualidad y la barbarie; todo revela el tormento de espíritus desconfiados, pesimistas, como el propio autor, que sufre íntimamente la tragedia de su país.

José Eustasio Rivera (1889-1928), colombiano, cuya vida aventurera e infeliz transcurrió en buena medida en contacto con la selva virgen, nos dejó en *La Vorágine* (1924) una de las novelas de mayor relieve de la literatura hispanoamericana. En ella palpita la presencia de la selva, inmenso infierno verde donde sufre y languidece una humanidad ignorada por el mundo, que deriva fatalmente hacia el crimen y la muerte. Rivera escribe en una especie de delirio romántico; en sus páginas la selva asume un aspecto alucinante, de criatura enferma, en la frontera indefinible de una locura que se contagia a los seres que viven en contacto con ella. El tono dominante en cualquier situación y en cualquier personaje es la desesperación; todos los protagonistas están espiritual y físicamente enfermos, les asalta una esquizofrenia atormentada e inquietante, la misma que parece dominar la selva.

La novela deja en el lector una impresión de profunda angustia. En *La Vorágine* el inmenso mundo verde se convierte en infierno real, poblado únicamente por criaturas decadentes. La trama de la novela parece diluirse en los diferentes episodios, casi como si no existiera ni siquiera como hilo sutilísimo. La mayoría de las veces los acontecimientos novelados son inconexos, resultan inconclusos y superficiales en relación con los protagonistas, como fruto de la ansiedad del autor por adentrarse en el alma enferma del mundo verde.

La floresta rebosa de humores malsanos, se manifiesta en múltiples formas de destrucción a pesar de sus maravillosas bellezas. Lo que preocupa a Rivera es el significado destructor de la selva, su carácter enigmático de «esposa del silencio, madre de la soledad y la neblina», el aspecto majestuoso y aterrador de «catedral de la pesadumbre», donde divinidades desconocidas «hablan a media voz, en el idioma de los murmullos, prometiendo longevidad a los árboles imponentes, contemporáneos del paraíso, que eran ya decanos cuando las primeras tribus aparecieron y esperan impasibles el hundimiento de los siglos venturos».

En la inmensa bóveda verde, en los gigantescos árboles que se suceden con regularidad obsesionante, en los ríos majestuosos que atraviesan la infinita columnata de troncos, en el intrincado desorden de vegetación tropical el escritor ve un aspecto heroico de la naturaleza, la concentración de fuerzas cósmicas, concreción del misterio de la creación. Para

Rivera, la selva, divinidad ella misma, exige sacrificios sangrientos como las antiguas divinidades indígenas. El hombre es a la vez víctima y verdugo, puesto que se encarna con sus semejantes para sacrificar su sangre a la sed implacable de la divinidad. De este modo, Rivera presenta, a la sombra de la corpulenta bestia vegetal, una humanidad explotadora y duramente explotada.

Por haber tratado el drama de los caucheros recordaremos a otro escritor colombiano, César Uribe Piedrahíta (1897-1951). Este autor maneja con maestría el claroscuro en *Relatos de cauchería* (1934) y *Toá* (1933), donde se demuestra sutil intérprete de la naturaleza, de la selva y los dramas que en ella ocurren. En *Mancha de aceite* (1935) se pronuncia violentamente contra el imperialismo, al afrontar el tema de la explotación de los yacimientos petrolíferos.

El exponente más destacado de la novela a que nos estamos refiriendo es Rómulo Gallegos (1884-1969). Nacido en Venezuela, este autor ha interpretado como nadie el complejo espíritu de su país en una serie de novelas que han consolidado su fama de narrador.

Gallegos hace su entrada en el mundo literario hacia 1910 con una serie de narraciones, *Los aventureros*, inspiradas en el realismo más crudo. En ellas ya se advierten los primeros tonos coloristas y sentimentales que más tarde caracterizarán sus mejores obras. Desde sus primeros libros, el escritor siente que el hombre y la naturaleza están íntimamente unidos, reflejándose recíprocamente en la alegría y el dolor. Su primera novela, *Reinaldo Solar* (1921), es una obra significativa aunque no totalmente lograda; revela numerosas influencias, sobre todo de la lectura de Pío Baroja —*César o nada*— en lo que se refiere a la temática de la abulia y el activismo, con una postura entre Schopenhauer y Nietzsche. El protagonista, Reinaldo, es esencialmente un abúlico con aspiraciones a superhombre, esquizofrénico e inconsistente. La atmósfera del libro es gris, turbia, y revela cierta inmadurez artística. Pero ya en 1922 dos novelas cortas, *Los inmigrantes* y *La rebelión*, marcan un notable progreso que anticipa claramente las que serán sus mejores obras. La aparición de *La Trepadora* (1925) muestra una neta desvinculación de las influencias; y, si bien no da todavía la medida de las posibilidades del escritor, señala una profunda percepción de la realidad nacional en la captación de las sugerencias naturales del país y en la dimensión dramática que alcanzan los conflictos espirituales.

Cuatro años más tarde, en 1929, Gallegos publica su obra maestra: *Doña Bárbara*, libro en el que plasma la epopeya de la tierra venezolana y de sus gentes, transformando la ideología en pura esencia poética, al igual que los problemas políticos, sociales y humanos. En esta novela Gallegos pone de relieve la fuerza de su arte; la penetrante y apasionada

observación con que se adentra en la intimidad de su tierra y de las gentes que la habitan revela sus cualidades de gran artista; el estilo, ya poético o crudo, ya de vibrantes y puras notas intimistas, de una eficacia expresiva subyugante, hace de Gallegos un auténtico innovador de la novela hispanoamericana.

En *Doña Bárbara* el conflicto se desarrolla entre civilización y barbarie: en ella está ampliamente expresada la ideología del escritor, partidario de una justicia plena, de una civilización que se imponga a los privilegios, del gobierno, del ejército y del clero y que tenga en cuenta el verdadero componente humano del país. La naturaleza, imponente, sugestiva por su lujuria y sensualidad, pero también por la pureza de su luz espiritual, se encarna en Bárbara, símbolo de la violencia; la civilización tiene su campeón en Santos, el «doctor» al que la ciudad ha civilizado, haciéndolo partidario de la justicia contra la arbitrariedad. En la novela queda definida la posición del autor ante la condición de su país. Elegido presidente de Venezuela, Gallegos inicia un proceso radical de saneamiento moral que no podrá llevar a buen término porque, algunos meses después de haber asumido su cargo, un pronunciamiento militar lo depone obligándolo al exilio.

La atmósfera que reina en *Doña Bárbara* vuelve a encontrarse en las páginas de *Cantaclaro* (1934). Parece como si en esta novela, que carece de trama propiamente dicha, el autor hubiese querido dar rienda suelta a su lirismo, preocupado solamente por interpretar la dimensión interior de su patria. *Cantaclaro* es la poesía errante, vive de la fascinación del relato, de las supersticiones de los habitantes del llano. Gallegos se deja llevar por acentos íntimos, recogidos, pero sin olvidarse de las miserias y angustias de su pueblo que, al contrario, aparecen cada vez con más insistencia, al tiempo que se ponen de relieve las convicciones políticas y sociales del escritor.

Si una novela de Gallegos puede rivalizar con *Doña Bárbara*, es *Canaima* (1935). Por muchos motivos *Canaima* alcanza mayor perfección estructural, es más sutilmente poética en cuanto a la compenetración del autor con la naturaleza, con la selva virgen en este caso, obsesionante extensión arbolada que satura las páginas del libro. Al aire libre, al paisaje sin confines del llano venezolano propio de *Doña Bárbara*, sucede el paisaje denso, desmesurado, rebosante de humores de la selva, encarnación de «Canaima», espíritu del mal, en continua lucha con «Cajuni», espíritu del bien. Por ese motivo, la selva encarna el espíritu violento, trágicamente destructivo, de los nativos, seres elementales y primitivos, marginados en un mundo que los representa de manera imperfecta. Ríos de aguas fangosas, leonadas, turbias, rojizas, otros de aguas azuladas, depurados por miles de cascadas, convergen en las aguas anónimas del

Orinoco que representa, con evidente significado simbólico, la confluencia de las pasiones y los delitos humanos en el único río de la vida. Las fuerzas de la naturaleza se agitan con violencia. Las acusadas tintas son el recuerdo omnipresente, junto con los sombríos tonos de la tragedia, de que la asechanza, el delito impune, la violencia, son plagas contra las que es justo y obligado luchar. En esta novela también está puesto el acento en lo social: el libro es una acusación contra los abusos a que se somete al pueblo venezolano, único representante legítimo de la patria. Entre las múltiples situaciones inquietantes destaca la del «enganche» o esclavizamiento por parte de las empresas caucheras, que el autor trata con gran participación.

No menos interesante que los libros mencionados es *Pobre negro* (1937), novela en la que se debate el problema racial, en una valiente superación de los prejuicios. La novela es además sumamente importante por otro de los problemas que en ella se tratan: el de la revuelta armada. El mismo tema había sido tratado ya con tonos de tragedia en *Cantaclaro*; sin embargo, *Pobre negro* es la obra que más abiertamente se ocupa del drama de la guerra civil. Con todo, Gallegos parece ver en el horror de la destrucción la señal del despertar de un pueblo que busca su camino a tientas. La rebelión, que se enfrenta a un estado que no representa a la nación sino solamente a los intereses de la oligarquía, le parece a Gallegos legítima pese a sus dolorosas consecuencias de destrucción material y moral. La revuelta popular ocupa toda la parte final de la novela. Es la guerra civil con todos sus horrores, en la que se desata en uno y otro bando la parte más bestial del hombre; es la violencia que desgarrá el sagrado cuerpo de la patria. El escritor condena la guerra, considera que es una calamidad, a pesar de ser, a veces, inevitable; Gallegos no da a la revuelta tonos épicos, sino que señala sus terribles efectos, poniendo incluso de relieve en los actos heroicos la dimensión de bestialidad, en páginas realmente ejemplares. Los protagonistas tienen siempre aspecto demoníaco, se hallan siempre circundados por un sombrío resplandor. Para expresar mejor el drama de los horrores de la guerra, aparece con frecuencia un niño inocente, víctima o espectador desesperado. Es el caso del muchacho que asiste aterrizado desde una ventana a la carnicería que se está llevando a cabo en el poblado:

[...] el niño veía el hierro hundiéndose en la carne y la sangre saltando a chorros y los rostros palideciendo basta la blancura espantosa; pero no oía ruido de ninguna especie, sino un silencio escalofriante, cual si bestias y hombres y armas no fueran masas que chocasen, sino sombras incorpóreas de una pesadilla monstruosa. Vefá, ojos toda su alma [...].

O como Manuelito, obligado a asistir impotente a la violencia bestial que los soldados del gobierno ejercen contra su madre; la atroz visión queda duramente impresa en la sensibilidad del niño, que esa misma tarde se suicida:

[...] ya la vida de Manuelito estaba destrozada para siempre. No podría ver más a su madre sino como la presa de la bestia que se había saciado en ella y esta visión atroz le quemaba los ojos y le abrasaba el alma.

Y aquella misma tarde la madre lo encontró ahorcado de una de las vigas del techo de la caballeriza.

En estos episodios Gallegos ve el crimen de la guerra sobre todo en relación con el mal que produce en la juventud inocente. La responsabilidad de la destrucción espiritual, que se suma a la material, recae en los que la causan llevados por el egoísmo de sus intereses. Sin embargo, siempre les toca desempeñar el peor papel a los ejecutores de la voluntad de quienes no representan al pueblo. Son gubernativas las tropas que asesinan brutalmente a los hijos ante los ojos de su madre, dejando después a la mujer a la deriva, en su balsa, entre la sangre del fruto de sus entrañas.

De manera significativa Gallegos titula «Venezuela» el episodio, para darle un transparente valor simbólico: drama de la patria que se busca a sí misma con angustia, en la total confusión de valores.

En la narrativa de Rómulo Gallegos hay otras dos novelas que vuelven a tratar el problema político: *El forastero* (1948) y *La brizna de paja en el viento* (1952). En la primera el escritor postula con firmeza la imposibilidad moral de colaborar con el tirano, aunque sea con miras a una posible mejoría de la situación en la que se debate el pueblo: el dictador aprovechará en todos los casos para su propio beneficio esa colaboración y el resultado será, además del escarnecimiento de la libertad, la desaparición del «hombre isla», del que da aliento a los oprimidos con su irreductible actitud.

En *La brizna de paja en el viento* Gallegos ensalza las luchas por la libertad en que estaban empeñados los jóvenes estudiantes cubanos. Es un homenaje a la parte más sana de la nación que lo acogió durante una etapa de su exilio. Sin embargo, por encima de la sinceridad y de la pericia del artista se intuye que el ambiente le es ajeno. No cabe duda de que Cuba es en todo momento otro mundo. A Gallegos le preocupa Venezuela por encima de todo. En *Sobre la misma tierra* (1943) vuelve otra vez a los problemas de su patria tratando el tema de la conmoción que había provocado en el país el descubrimiento y explotación del petróleo.

A los problemas de Venezuela están dedicados también los relatos del

último libro publicado en vida, *La doncella* y *El último patriota* (1957). *La doncella* es el guión para un filme sobre Juana de Arco, *El último patriota* recoge narraciones escritas muchos años antes. Después de este libro, Gallegos no publica ninguna otra obra de creación. Su inspiración se agota y él es dolorosamente consciente de ello. Lo expresa así con una amarga sensación de fracaso en el discurso de agradecimiento al gobierno y a los intelectuales mexicanos que le rinden homenaje con motivo de los veinticinco años de la publicación de *Doña Bárbara*. Es un significativo pasaje que merece la pena citar: «Esto de cumplir años no podemos pasarlo sin melancolía. Se acaban ya, se acabaron quizá, definitivamente, los de hacer algo que valga la pena; se nos secó, por lo menos, la fuente de los entusiasmos impetuosos y en lo más agrio de la cuesta de la vida el cansado paso... ¿A qué ensanchamiento de horizontes podrá conducirnos?»

Apenas cuatro años después caía la dictadura en Venezuela y Gallegos retornaba triunfalmente a la patria, símbolo viviente de la dignidad del país. Pero él no sospechaba, a buen seguro, hasta qué punto había sido importante su aportación a la literatura hispanoamericana, a la que había librado definitivamente de las trabas del pasado. El bongó de doña Bárbara sigue remontando, para el lector, el Arauca, y sus personajes permanecen vivos más allá de todos los límites, como también sigue viva la mitología de la naturaleza a la que el escritor ha otorgado el puesto más sobresaliente sin deshumanizar al hombre.

Junto con Rómulo Gallegos hay que nombrar en Venezuela a una serie de narradores de cuya importancia no cabe duda alguna. Entre ellos se cuentan **Arturo Uslar Pietri (1906) y Miguel Otero Silva (1908-1985)**, cuya actividad se extiende desde la década de 1930. Por ese motivo, ambos no representan el pasado sino más bien la continuidad dentro de la narrativa venezolana, e hispanoamericana, que se desarrolla entre la renovación alentada por Gallegos y las técnicas más destacadas de la «nueva novela». *Uslar Pietri* ha obtenido gran fama con novelas en las que se vale de la historia para estudiar formas llenas de plenitud de la vida real, como afirmó él mismo: *Las lanzas coloradas* (1931), *El camino de El Dorado* (1948) y *Oficio de difuntos* (1976) son novelas de gran importancia. En la primera de ellas el escritor presenta el inquieto panorama venezolano, los conflictos provocados por la soldadesca durante la guerra civil; es una novela de protesta que, en algunos aspectos, puede considerarse próxima a *Pobre negro* de Gallegos, si bien ésta, posterior a la de Uslar Pietri, es menos segura en cuanto a su estructura. En *Las lanzas coloradas* el tema fue tomado de las luchas sostenidas en 1814 por los independentistas contra los realistas; se trata de un vivaz fresco, no carente de notas épicas, de las vicisitudes de la guerra de la independencia en Venezuela.

Por el contrario, en *El camino de El Dorado* el escritor se complace en recrear, con cierto dejo romántico, la época de Pedro de Ursúa, el momento de las grandes empresas de la conquista española, con sugestivas intervenciones del paisaje. Pero tal vez el libro más dramático de Uslar Pietri sea *Oficio de difuntos*, inquietante «mural» de la dictadura —primero la de Páez y después la de Gómez—, época en la que «Toda esquina, toda casa, era antesala de la cárcel», narrada con activa participación en las vicisitudes humanas de Venezuela. Con una vigorosa y variada paleta, abierto a la fascinación de la naturaleza, Uslar Pietri crea escenarios convincentes y sugestivos, situaciones de intensa emoción, de las que se alimentan también sus relatos reunidos en varios volúmenes: *Barrabás y otros relatos* (1928), *Treinta hombres y sus sombras* (1949), *Un retrato en la geografía* (1962), *Estación de máscaras* (1964), *Pasos y pasajeros* (1966), *Los ganadores* (1980), libro de cuentos, y *La isla de Robinsón* (1981), entre biografía y novela, centrado sobre la figura de Simón Rodríguez, maestro y guía de Bolívar en su juventud.

En 1990 el gran escritor venezolano publica una nueva novela de tema histórico, *La visita en el tiempo*, dedicada a la figura de Don Juan de Austria, ambientada en la España de su época. Y en 1992 aparecen *Los cuentos de la realidad mágica*, selección antológica que incluye narraciones extraídas de varios libros de cuentos anteriores. El título confirma el papel de Uslar Pietri dentro del ámbito del realismo mágico, cuyo iniciador fue, junto con Miguel Ángel Asturias, en París, allá por los años treinta.

Por lo que se refiere a *Miguel Otero Silva*, diremos que se ha dado a conocer más que por la novela *Fiebre* (1939) —sobre el tema de las luchas estudiantiles del tiempo de la dictadura de Gómez— gracias a *Casas muertas* (1955) y *Oficina número 1*, afirmándose definitivamente con una serie ininterrumpida de obras de notable nivel artístico, desde *La muerte de Honorio* (1963) hasta *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad* (1979).

En *Casas muertas* se ve claramente la impronta de Gallegos, pero también se pone de relieve la forma original que tiene el escritor de interpretar la atmósfera estancada, embrutecida, de una ciudad provinciana de Venezuela, atormentada por la violencia, en el eterno clima de la dictadura. En *Oficina número 1* la investigación llevada a cabo con pasión en las entrañas mismas de la sociedad nacional alcanza nuevas profundidades, ahora en el escenario de los campos petrolíferos.

No cabe duda de que la novela más original de Otero Silva es *La muerte de Honorio*, por la diversidad de puntos de vista que adopta la denuncia de la desesperada situación del prisionero político.

En *Lope de Aguirre* la mitificación del personaje, haciendo caso omiso de la realidad histórica, suscita dudas en el lector sobre su verdadera

categoría de precursor de la independencia americana, más allá de su actitud de rebeldía contra la Corona. De todos modos, las novelas de este escritor venezolano son interesantes no sólo por los temas que tratan, sino gracias a las continuas innovaciones en el estilo, que hacen de su autor uno de los narradores contemporáneos más dignos de atención.

LA NOVELA INDIGENISTA: A. ARGUEDAS, ICAZA, C. ALEGRÍA

En la corriente indigenista, que asume una orientación de protesta sociopolítica, el realismo ha escrito un capítulo de notable importancia. Este tipo de novela surgió, como era lógico, en los países andinos —Bolivia, Ecuador, Perú—, en los que parece prolongarse de una manera anacrónica, en ciertos aspectos relacionados con la situación de las poblaciones indígenas, una oscura época colonial, de cuño feudal, con todo lo que eso conlleva de abuso y sometimiento. Si bien es cierto que tanto los mestizos como los blancos consiguen con frecuencia superar los condicionamientos de la explotación y de la opresión, convirtiéndose en gran número de casos en instrumentos de la oligarquía y del poder político, no es menos cierto que los indios continúan languideciendo en condiciones de extrema pobreza y de cruel servidumbre.

Esto explica, sin lugar a dudas, el surgimiento en la narrativa de los países mencionados de una corriente que trata la situación del mundo indígena, siguiendo las lejanas huellas de la peruana Clorinda Matto de Turner, naturalmente con mayor dominio del arte para incorporar una visión aún más cruda de la realidad. A comienzos del siglo xx el boliviano *Alcides Arguedas* (1879-1946) inaugura la nueva corriente de protesta indigenista con *Raza de bronce* (1919), la única de sus obras que le dio fama duradera. En esta novela adquieren evidencia singular y dramática los problemas de su tierra que, por otra parte, son básicamente los de todo el ámbito andino. Sin embargo, Arguedas no es sólo un escritor comprometido, revolucionario, es ante todo un poeta y, como tal, ha sido conquistado por completo por el paisaje americano que él interpreta con sutil emoción. Ante el espectáculo de la naturaleza incluso el hombre parece pasar, a veces, a un segundo plano, a pesar de toda su carga de tragedia. *Raza de bronce*, libro dominado por un sincero entusiasmo, adolece, sin embargo, de innegables desequilibrios originados por su acentuado tono polémico; no obstante, el narrador alcanza la perfección expresiva cuando se enfrenta al paisaje y penetra en la intimidad de una raza injustamente sometida, a la que presenta positivamente, en su indeclinable dignidad.

La novela indigenista da sus mejores frutos en Perú y en Ecuador. En

este último país un escritor de gran fuerza creadora, *Jorge Icaza* (1906-1973), ocupa un lugar preeminente en la narrativa de las décadas de 1930 y 1940. En sus novelas el indio aparece víctima inocente del odio racial y de la codicia. Icaza, escritor de un natural generoso, tiene una concepción extremadamente moral de la vida y en sus novelas lucha con ardor por mejorar la situación de los indios. Su formación está muy vinculada a la «Casa de la Cultura Ecuatoriana». Lector entusiasta de los grandes novelistas rusos, desde Gogol a Tolstoi y Dostoyevski, traslada sus nobles ideales de redención no sólo a la novela, sino también al teatro, al que se dedica durante algún tiempo. Con todo, la novela es el género en que logra sus mejores realizaciones: *Huasi-pungo* (1934), *Cholos* (1937), *Media vida deslumbrados* (1942), *Huairapamushcas* (1948), *El chulla Romero y Flores* (1958), *Atrapados* (1972) —trilogía compleja—, y numerosos relatos reunidos en *Seis veces la muerte* (1954) y *Viejos cuentos* (1960).

La narrativa de Icaza es sombría, como la tragedia que interpreta. Se echa de menos el paisaje; los comentarios son crudos, las escenas, esquemáticas, de un realismo exasperado que insiste en la nota lúgubre. *Huasi-pungo*, la novela que mayor fama le ha dado, es el ejemplo más significativo. Icaza no sabe de moderación, pero su arte conserva un equilibrio fundamental. La trama es difusa, está enhebrada por un hilo sutil que, no obstante, ejerce una poderosa influencia sobre el lector: el sufrimiento, la opresión. El carácter fragmentario de esta obra acaba dando lugar a un infierno inquietante, donde todo es dolor e injusticia. No cabe duda de que el cliché del blanco malo y del indio bueno resulta aburrido, pero ello ocurre sobre todo en los imitadores de Icaza, escritor que da una voz nueva a la narrativa hispanoamericana, violenta en la protesta, dura en la interpretación del drama existencial; carece de retórica y presenta a veces tonos de auténtica ternura.

En el Perú *Ciro Alegría* (1909-1967) es uno de los grandes novelistas de la corriente indigenista (como lo será después José María Arguedas, cuya obra entra ya, con pleno derecho, en la «nueva novela»). La novela de Alegría es realista, de honda preocupación humana, resuelta, sin rodeos, encuadrada en la protesta social y política, apegada a las realidades del mundo al que se refiere, pero sin concesiones a lo horripilante como la novela de Icaza; hay en ella, por el contrario, un mesurado tono lírico que presta una base todavía más convincente a la protesta.

En *La serpiente de oro* (1935) la tragedia humana atrae nuestra atención, y no la atrae menos la hábil representación de la naturaleza en su estado salvaje, de las selvas que bordean el curso del río Marañón. Tampoco carece de eficacia la denuncia que el narrador realiza en *Los perros hambrientos* (1939), donde la naturaleza destaca la dimensión de la tragedia; o la que hace en las páginas de *El mundo es ancho y ajeno* (1941),

la obra más ambiciosa de Ciro Alegría, situada en el escenario de los Andes, que le da amplia perspectiva. En esta novela la protesta social y política va acompañada de una mesurada nota folklórica en la descripción del modo de vida de los indios, tal vez idealizado. Alegría ha manifestado en todo momento su predilección por el mundo indígena, en contacto con el cual ha vivido cuando niño, aunque haya sido en una posición dominante. Una profunda humanidad le acerca al oprimido y al explotado. Se trata además de un observador inspirado de las bellezas naturales; los paisajes, siempre sugestivos, dan a sus novelas mayor credibilidad, poesía y originalidad dentro de la narrativa indigenista.

Los personajes del escritor peruano viven en un bucólico y fortalecedor contacto con la tierra, que afirma su dimensión humana y deja sin justificación el encarnizamiento con que el abuso del egoísmo se abate sobre ellos. Esto ocurre sobre todo en *El mundo es ancho y ajeno*, novela que tanto el autor como la crítica han considerado como una obra maestra. Sin embargo, no deben perderse de vista la importancia y las cualidades intrínsecas de *Los perros hambrientos*, texto más corto y, por consiguiente, mejor estructurado. Todo él trasunta un cálido acento humano; recorre sus páginas una tierna melancolía sobre la que descansa la desolada sensación del destino, acentuada por la presencia de una naturaleza que refleja en sí misma las vicisitudes de los hombres y de los animales. Al compás del lento ritmo del relato, va tomando cuerpo la tragedia que reúne a hombres y perros y se encarna con gran eficacia en la figura del indio Mateo, arrancado de su tierra y de entre su familia por los gendarmes:

[...] La sogá iba desde las muñecas hasta el arzón de la montura, colgando en una dolorosa curva humillante.

A la Martina se le quedó el cuadro en los ojos. Desde entonces veía al Mateo yéndose, amarrado y sin poder volver, con su poncho morado, seguido de los gendarmes de uniformes azules. Los veía voltear el recodo y desaparecer. Morado-azul..., morado-azul..., hasta quedar en nada. Hasta perderse en la incertidumbre como en la misma noche.

La trama de *El mundo es ancho y ajeno* es mucho más compleja. La protesta social se suma, en el libro, a un mesurado análisis, incluso de carácter folklórico, del modo de vivir indígena. Resulta sugestiva la representación de la vida patriarcal, destruida por la opresión de los blancos, teñida de tragedia.

La sensibilidad de Ciro Alegría difiere de la de Icaza; sus indígenas no padecen taras físicas ni morales, forman parte de un mundo sano que, pese a la situación de injusticia, permite tener esperanza en el

futuro. Una figura impregnada de poesía es el viejo Rosendo Maqui, alcalde de la comunidad indígena del cerro Rumi; comunidad oprimida y despojada paulatinamente de sus tierras por el latifundista que limita con ella, contra quien no vale la fuerza de la justicia, ya que los jueces están comprados. La muerte de Rosendo en la cárcel por los golpes que le propinan los gendarmes, resignado a su suerte para evitar calamidades mayores a los suyos, lo transforma en símbolo de la grandeza de su raza. Es un personaje mítico cuya figura se agiganta sobre el telón de fondo de un mundo lleno de dolor, pero más indómito que nunca.

La poesía que domina *El mundo es ancho y ajeno* hace más convincente el clima final de tragedia. Ciro Alegría formula su protesta a partir de una sincera adhesión al drama de sus personajes. En su obra no nos impresionan, como en la de Icaza, los horribles mascarones; lo que se impone es la situación del hombre oprimido, la soledad en que se encuentra ante la persecución por el hecho de pertenecer a una raza marginada: «Entonces, muy en sus adentros, comenzaban a llegar a la conclusión de que eran indios, es decir que, por eso, estaban solos.»

Después de *El mundo es ancho y ajeno* Ciro Alegría publica solamente un libro de relatos, *Duelo de caballeros* (1955), perteneciente cronológicamente a su primera época y, como tal, documento interesante para estudiar los orígenes de su narrativa. Algunos interpretan el silencio creativo del narrador como señal de que había llegado a tomar conciencia de que su modo de hacer novela y sus temas estaban ya superados. Efectivamente, ya en la década de 1940 se habían acentuado las tendencias innovadoras en la narrativa hispanoamericana. A pesar de ello, es muy probable que el motivo sea más complejo y, por el momento, no hay datos para averiguarlo con seguridad.

Tras la muerte de Alegría, su esposa, la poetisa Dora Varona, se dedicó no sólo a reimprimir las obras más conocidas del novelista, sino también a editar cuanto había quedado inédito: una obra notable, aunque no sea decisiva a la hora de evaluar los méritos artísticos de la narrativa de Alegría. *El dilema de Krause* (1979) tiene como fondo la Penitenciaría de Lima, la experiencia del propio escritor como prisionero político durante el gobierno de Sánchez Cerro; *Lázaro* (1972) es una novela sin concluir, escrita en Cuba en 1953, de vibrantes acentos políticos, épica en la evocación de las luchas obreras. A estos libros se suman tres volúmenes de relatos: *7 cuentos quirománticos* (1978), escritos en los Estados Unidos y Puerto Rico; *La ofrenda de piedra* (1978), relatos andinos; *El sol de los jaguares* (1979), relatos amazónicos. En 1976 aparecieron unas interesantes memorias bajo el significativo título de *Mucha suerte con mucho palo*.



ambientadas en el sugestivo escenario de la selva, en un clima de abierta alucinación, son un intento de interpretación del alma negra. La primera de ellas, *El negrero* (1933), es una vibrante protesta antiesclavista y proletaria. Sin embargo, es en *Cayo Canas* (1946) donde Novás Calvo da lo mejor de su narrativa, en una serie de relatos o novelas cortas en los que se pone de manifiesto en toda su dimensión trágica la situación del negro, a merced de explotadores inhumanos. El paisaje lujuriente, las innumerables formas de la superstición y el rito que dominan el alma popular contribuyen a dar interés al relato. Con anterioridad, el escritor había publicado *La luna nona y otros cuentos* (1942) y, por la misma época que *Cayo Canas*, otro texto, *En los traspacios* (1946). En 1970 publica *Maneras de contar nuevos cuentos*.

Entre los escritores que adoptaron un realismo crudo y que, por ello, se aproximan más a la corriente de protesta de la que estamos tratando, cabe recordar al uruguayo *Enrique Amorím* (1900-1960), escritor de gran humanidad en cuyas novelas vive la situación de los «paisanos» y de los criollos, en un realismo de registros violentos y sensuales que no hace caso de pudores. El estudio de los personajes y del ambiente es en todo momento un adentramiento en la intimidad de un mundo sentido de manera directa. Su novela más conocida es *La carreta* (1932), historia de una humanidad moralmente acabada; pero también son dignos de mención otros libros, entre su abundante producción, escritos después de *La carreta*: *El paisano Aguilar* (1934), *El caballo y su sombra* (1939) y *La luna se hizo con agua* (1944). Sobresale especialmente *El caballo y su sombra*, novela impregnada de una ruda poesía en la descripción de la pampa, que trata el drama de los inmigrantes, cuya llegada al campo plantea problemas nuevos al producirse un choque entre los derechos humanos del pobre y el egoísmo prepotente del rico.

CRISIS Y RENOVACIÓN

La narrativa hispanoamericana entra en crisis después de la etapa fecunda del regionalismo, del realismo y de la protesta. Se trata de una crisis saludable de renovación, confirmada por repentinos silencios pero, sobre todo, por momentos de reflexión y posterior encuentro de nuevos caminos, sin olvidar la aparición de nuevos escritores. De esta crisis surgirá un impulso benéfico, un florecimiento de obras que caracterizarán un momento tal vez irrepetible para las letras americanas.

A partir de 1930 según algunos, o de 1940 según otros —lo que resulta más exacto—, esta exigencia de renovación se manifiesta apremiantemente con el fin de evitar los peligros del «repeticionismo». Según Juan

Loveluck, debemos entender por crisis de la novela hispanoamericana «un momento de signo positivo, un amplio estado de conciencia, de revisión y de proposición de nuevos caminos que dejaron de ser los transitados». El resultado fue el surgimiento de una atmósfera parricida, la demolición de varios ídolos, pero esencialmente se produjo una «búsqueda afanosa, experimentalismo ilimitado y audaz, insatisfacción y negación de precedentes que con su peso modélico impedían el advenimiento de nueva luz y más propia orientación».

Sin embargo, la revolución la habían iniciado ya escritores consagrados, sin necesidad de parricidios, con anterioridad a 1940. Es el caso de Mallea con sus novelas de indagación psicológica y de temática existencial. La influencia sobre las generaciones más jóvenes de autores como Kafka, Mann, Proust, Gide, Faulkner, Dos Passos, Hemingway, el descubrimiento de Joyce, Huxley, de las corrientes del psicoanálisis y de las técnicas cinematográficas abren la vía hacia estructuras narrativas nuevas y variadas, hacia formas expresivas insospechadas hasta ese momento, con temáticas de mayor complejidad plasmadas a través de un juego caleidoscópico de puntos de vista, el uso y el abuso del monólogo interior, una pluralidad de planos temporales que acentúan la dimensión de la novela. En el centro de esta búsqueda se sitúa al hombre. Pero la narrativa hispanoamericana, aunque discurra por caminos nuevos y abra otros originales, sigue aferrada a un empeño fundamental que le es propio: elevar el mundo americano a condiciones más humanas y dignas.

En época posterior algunos narradores y críticos han ridiculizado el pasado proclamando la inexistencia de una novela que había contado entre sus exponentes más destacados no sólo con un Gallegos, un Icaza o un Alegría, sino también con un Asturias, y llegando incluso a ignorar la época romántica para llegar a la conclusión de que la única narrativa artísticamente valiosa en Hispanoamérica es la que se manifiesta a partir de la Segunda Guerra Mundial. Son expresiones de una furia destructora que intenta reducir, injustificadamente, la importancia de los nuevos escritores.

Mario Vargas Llosa ha hablado, al referirse a la novela que va de la segunda mitad del siglo XIX hasta comienzos del XX, de «cosmopolitismo invertebrado», de «agresivo provincialismo». Pero cada época tiene su manera de expresarse y no se puede despachar expeditivamente la obra de Rivera, Gallegos o Alegría afirmando que se dio en estos escritores una confusión entre arte y artesanía, que su visión de la realidad fue siempre «decorativa y superficial». El propio Miguel Ángel Asturias reconocía el legado de los predecesores y afirmaba que la «nueva novela» no se construye en el vacío sino sobre una serie constante de aportaciones en el tiempo, marcadas por corrientes diversas, por múltiples orientaciones

que representan una historia en constante avance de la novela hispanoamericana, contribuyendo a su afirmación.

Sea como fuere, no cabe duda de que el florecimiento de la «nueva novela» en Hispanoamérica se caracteriza por el problema de la obra de arte, por la conciencia del estilo. Carlos Fuentes ha escrito que la novela hispanoamericana contemporánea es «mito, lenguaje y estructura», y que estos tres elementos funcionan como contrapeso para evitar los riesgos del formalismo, propios, por ejemplo, del *nouveau roman* francés. Los nuevos novelistas hispanoamericanos tienen en cuenta ante todo el problema de la lengua, denuncian la inadecuación del idioma corriente, demasiado rígido y académico. Asturias sostiene abiertamente que la novela es, sobre todo, una «hazaña verbal» regida por una alquimia en la que domina la palabra. Lo importante es individuar los ingredientes de la misma. De cualquier modo, es una realidad que el mundo americano está reflejado en la palabra. De aquí el empeño innovador, cuyos frutos más notables empiezan a cuajar con *Hombres de maíz* del propio Asturias, en 1949, y con *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier, del mismo año. En el prólogo a esta última novela, su autor enuncia la teoría de «lo real maravilloso». Asturias se inclinará por el término más exacto de «realismo mágico». Vendrán después los escritores que, por uno u otro motivo, pero siempre con un fondo de relevante valor artístico, darán difusión internacional a la narrativa hispanoamericana.

El «realismo mágico»

Uno de los aspectos que saltan a la vista es que la nueva novela rechaza la sugestión del folklore, el telurismo, el documentalismo como fin en sí mismo, y se decide por presentar y estudiar al hombre en el momento más inquietante de su existencia. Para el lector, la novedad no es solamente de carácter formal o expresivo, sino sustancial, ya que siente muy próximos a los protagonistas y ve reflejados en ellos sus propios problemas.

No faltará quien eche en cara a los nuevos escritores, o por lo menos a algunos, un apego excesivo a los modelos extranjeros, pero la realidad es que la narrativa se renueva con provecho, si bien mantiene una característica que ni siquiera el juego de la fantasía llega a anular: el profundo realismo subrayado por Andrés Amorós, realismo que no es puro documentalismo sino empeño por alcanzar los estratos más profundos de la realidad con la ayuda de la imaginación: «la imaginación como vía indispensable para alcanzar la auténtica realidad, falseada por los naturalismos superficiales».

El primer producto de la renovación es, como se ha dicho, el «realismo mágico», la búsqueda de la realidad propia a través de la naturaleza, el mito y la historia, para afirmar el sello de la originalidad y de la unicidad americana en el mundo. No cabe duda de que en el realismo mágico conviven numerosas características del regionalismo, del neorrealismo o de la novela de protesta. Se percibe esto claramente en las obras de Miguel Ángel Asturias y de Alejo Carpentier, etapas de singular valor en el camino hacia las formas más nuevas de la experimentación narrativa hispanoamericana, pero expresiones ellas mismas de una «novedad» irrepetible. Sin embargo, en Asturias está especialmente viva la experiencia surrealista, la parisina, pero ante todo la experiencia del surrealismo indígena, un surrealismo *ante litteram*, por medio del cual lo irreal parece hacerse real con el auxilio de la prolijidad en los detalles de lo soñado que da el indio —lo afirma el escritor—, pero también gracias a la intervención de creencias ancestrales y de la magia, que

es otra claridad: otra luz alumbrando el universo de dentro a fuera. A lo solar, a lo exterior, se une en la magia [...] ese interno movimiento de las cosas que despiertan solas, y solas existen aisladas y en relación con todo lo que las rodea.

Para Asturias la naturaleza ocupa una parte determinante en esta realidad de lo irreal, como la ocupan los mitos centroamericanos y el animismo. Es, en último término, lo que había anunciado Demetrio Aguilera Malta, desde *Don Goyo* a *La isla virgen*, tal vez más instintivamente que con plena conciencia de la novedad, pero que retoma de una manera totalmente consciente en los últimos años, en *Siete lunas y siete serpientes* y en *Jaguar*.

Asturias y Carpentier llegan a la «magia de la realidad» varios años después de la aparición de las primeras obras de Aguilera Malta; aunque el primero de los autores citados se sumerja ya en lo mágico en las *Leyendas de Guatemala* (1930). Por lo que se refiere a Carpentier, la enunciación de la teoría de «lo real maravilloso» establece en su definición las categorías del «milagro», de la «revelación», exige una fe: «la sensación de lo maravilloso presupone una fe». El narrador rechaza el realismo mágico de la literatura europea, que tacha de superficial, e incluso las sugerencias del surrealismo bretoniano, para exaltar la dimensión «maravillosa» del mundo americano, naturaleza, mitos, religiones, historia: «revelación privilegiada de la realidad», «iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de “estado límite”».

XVII. LA NARRATIVA DEL SIGLO XX: LA NUEVA NOVELA Y SU AUGE

LA NUEVA NOVELA

Mientras Asturias y Carpentier, y como ellos varios escritores que habían producido obras de relieve en los años anteriores, continuaban con su actividad creativa, fueron surgiendo y tomando fuerza autores que, implicados en un nuevo tipo de promoción industrial de dimensiones internacionales, serían señalados durante algunos años como exponentes de lo que se dio en llamar el *boom* de la literatura hispanoamericana. El término fue usado por algunos críticos con sentido reductivo, pero ya nadie duda de que el grupo, en el cual figuran autores como Cortázar y Sábato, Fuentes, Vargas Llosa y García Márquez, tuvo una indiscutible calidad artística, un vigor de innovación que se impuso en toda la narrativa hispanoamericana. Como es lógico, su obra no representa un punto de llegada definitivo. En el momento cumbre de su carrera van surgiendo nuevos autores jóvenes que se afianzan en los años sucesivos. A su vez, estos escritores noveles tienen que luchar contra los modelos consagrados dando vida a un nuevo tipo de novela o, mejor dicho, a una multiplicidad de nuevos caminos, del mismo modo que lo habían hecho, a pesar de la unidad externa que los agrupó, sus predecesores. De modo que si al referirnos a los escritores de la década de 1960 hablamos de una «nueva novela», cuando hacemos mención a sus sucesores se nos impone el concepto de una ulterior renovación.

El repentino interés internacional por la narrativa hispanoamericana que se suscitó en los años comprendidos entre las décadas de 1950 y 1960 sirvió incluso para redescubrir a escritores del pasado inmediato que,

que gran parte de la literatura boliviana de estos años se produce en el exilio. Entre ellos mencionaremos a Raúl Teixido (1943), autor de *Los habitantes del alba* (1969), búsqueda existencial de la propia identidad; Jesús Arzagasti (1941), observador minucioso con influencias del *nouveau roman* en *Trinea* (1969); Fernando Medina Ferrada (1925), autor de novelas como *Laberinto* (1967) y *Los muertos están cada día más indóciles* (1972), libro centrado en las vicisitudes del período 1946-1952, entre la muerte del presidente Villarroel y la llegada al poder de Paz Estensoro, con la revolución del MNR; Arturo Von Vacano, que sigue atentamente la realidad nacional en *Sombras del exilio* (1970), crónica de las frustraciones revolucionarias, y en *Los réprobos* (1971), sobre la experiencia revolucionaria de 1967.

PERÚ

José María Arguedas

En los demás países de la región andina, *Perú, Ecuador y Colombia*, se afirman varios nombres significativos en la narrativa contemporánea, algunos de los cuales sientan las bases de la «nueva novela». Me refiero en particular al peruano Mario Vargas Llosa y al colombiano Gabriel García Márquez. Pero en el Perú también le corresponde un lugar destacado a José María Arguedas (1911-1970). Este escritor fue durante mucho tiempo un gran aislado, un valor mal conocido. Si bien su línea temática retoma las características indigenistas del pasado inmediato —en este sentido es significativa, dentro del Perú, la obra de Ciro Alegría—, es un escritor totalmente nuevo. Su originalidad reside, como escribe Vargas Llosa, en el repudio tanto del exotismo modernista como del indigenismo, tanto del «criollismo» como del «cholismo». Sustituye el nativismo intelectual y emotivo, carente de un conocimiento cabal de la realidad indígena, por la experiencia directa, el conocimiento desde adentro. En realidad, Arguedas se había criado entre los indios, prácticamente como un indio más, conocía mal el castellano y se expresaba en quechua. La búsqueda expresiva es lo que da un significado totalmente peculiar a su obra, llegando a la producción de una novela tan original y significativa como *Los ríos profundos* (1958). Pero también eran nuevos, por su fidelidad a la realidad y por la expresión, los relatos reunidos en *Agua* (1935), en *Diamantes y pedernales* (1954), y su primera novela breve, *Yawar Fiesta* (1941).

Los ríos profundos, a pesar de la madurez que revisten otras obras posteriores, sigue siendo el libro más significativo y sugestivo de Arguedas.

Aquí la realidad es continuamente comparada con un mundo convertido en mito por la memoria, el mundo indio de la infancia, que ha influido profundamente en la espiritualidad del escritor y, por lo tanto, de su protagonista, un muchachito abandonado por su padre en un colegio de jesuitas de Abancay. Las numerosas desilusiones de la cruda realidad, que se identifica con el mal, se superan solamente por el ancla de salvamento que constituye la memoria. Naturalmente, mundo del mal es el mundo castellanizado del colegio, microcosmos infame e inquietante, y también el de la ciudad; el mundo del bien es el mundo lejano pero no por ello menos vigente, el mundo indio. En cada lugar el pecado avanza con formas peculiares; los personajes asumen aspectos demoníacos; el ejército que llega a la ciudad para sofocar la revuelta de las «chicheras» es un monstruo mitológico y amenazador. Frente a él está la pureza de los Andes, el sonido del Apurímac, «Dios que habla», que transforma a quien se le acerca, haciéndolo transparente «como un cristal en que el mundo vibrara».

En la novela siguiente, *Todas las sangres* (1964), de mayor ambición incluso por su longitud, la posición de Arguedas aparece modificada: en ella se muestra partidario de una inserción activa en el mundo nacional y pretende dar la visión de un mundo que se transforma positivamente, superando los prejuicios arraigados en una u otra parte a la vista de un futuro positivo. El escritor se daba cuenta perfectamente de las transformaciones de la sociedad y no podía seguir aferrado a una visión patriarcal e idílica de la «sierra», que no sólo había presentado Ciro Alegría sino también él mismo a través de los recuerdos de Ernesto en *Los ríos profundos*. Y no es que todo se desarrolle pacíficamente; los contrastes son violentos entre quien permanece aferrado a una visión esclerotizada de la sociedad y quien ve con ojos nuevos el porvenir.

Entre *Los ríos profundos* y *Todas las sangres*, Arguedas publica *El sexto* (1961), que se insinúa con un escenario totalmente alejado de la preocupación indigenista. En realidad, la novela está totalmente centrada en una experiencia de prisión política en la cárcel limeña que da título al libro, en los tiempos del gobierno de Benavides, entre 1937 y 1938. Es un universo sombrío, desesperado y desesperante, un bloque de miseria humana subdividida en un rígido orden en los tres planos del edificio: el de los ladrones, el de los asesinos y el de los políticos. Es un impresionante infierno dantesco, con sus jirones de indignidad, con celdas que son abismos de vergüenza. Persisten, sin embargo, zonas de pureza que subrayan el contraste entre los dos mundos, el del mal y el del bien, haciendo posible que renazca la esperanza desde los abismos de la perdición.

La última novela de Arguedas se publicó póstuma después de su suicidio. *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971) es una obra de gran

interés, no sólo por los intentos declarados de resurgir de un estado depresivo y de capacidad creativa agotada, sino también por las páginas autobiográficas introducidas por el autor, que nos llevan progresivamente a la decisión final del novelista de quitarse la vida.

Arguedas era además de novelista un notable estudioso indigenista. A este ámbito pertenecen varias colecciones de narraciones y de poesía así como importantes estudios: *Canto quechua* (1938), *Canciones y cuentos del pueblo quechua* (1948), *Cuentos mágico-realistas y canciones de fiestas tradicionales en el Valle del Mantaro* (1953), *Las comunidades de España y del Perú* (1954), *Poesía quechua* (1965), *Dioses y hombres de Huarochiri* (1966) y *Temblar-Katatay* (1972).

Mario Vargas Llosa

Mientras que José María Arguedas mantiene estrechos vínculos, a pesar de que también aporta novedades, con la novela indigenista del pasado, *Mario Vargas Llosa* (1936) los mantiene con el Realismo, si bien en cada una de sus novelas experimenta estructuras nuevas y nuevas formas de expresión. En su carrera de novelista, que se inicia con *La ciudad y los perros* (1963) y continúa con *La casa verde* (1965), *Conversación en La Catedral* (1970), *Pantaleón y las visitadoras* (1973), hasta llegar a *La tía Julia y el escribidor* (1977) y *La guerra del fin del mundo* (1981), *Historia de Mayta* (1984), *¿Quién mató a Polomino Molero?* (1986), *El hablador* (1987), *Elogio de la madrastra* (1988), *Lituma en los Andes* (1993), la nota constante es lo imprevisible, la novedad. No hay un solo libro que se parezca al anterior y la capacidad del escritor para renovarse es realmente prodigiosa. Por otra parte, esta cualidad suya ya estaba presente, aunque limitada por razones evidentes, en las narraciones reunidas en *Los jefes* (1959), núcleo originario de *La ciudad y los perros*, y se confirma también en otro relato, *Los cachorros* (1967), donde la dificultad de la lectura es rescatada por lo atractivo del juego verbal, por el desarrollo de una trama violenta y patética al mismo tiempo, que vuelve una y otra vez a la condición de la infancia, al igual que *Los jefes* y su primera novela. Vargas Llosa ha afirmado que escribir novelas es un acto de rebelión contra la realidad, obra de Dios, y, por consiguiente, un «deicidio», pero sus obras acaban siempre por acusar al hombre, verdadero artífice de esa realidad.

La novela que lanza al escritor peruano a la fama internacional es *La ciudad y los perros*, la más próxima al pasado, aunque con originales notas realistas. En su teoría de la novela, Vargas Llosa ha sostenido que esa obra es una «representación verbal de la realidad», y que los límites