

ENSAYO Y CRITICA

Leopoldo Castedo

Ricardo A. Latcham

Juan Loveluck

RICARDO A. LATCHAM

PERSPECTIVAS DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA CONTEMPORANEA

NO SE TRATA AQUÍ de trazar un panorama de la novelística hispanoamericana del último cuarto de siglo. Simplemente, se pretende fijar una perspectiva sumaria de sus tendencias frente a ciertas negaciones y limitaciones de los que se oponen a reconocer su vigencia, su crecimiento y sus posibilidades, al margen de todo encuadramiento sectario. Ya se ha planteado con agudeza la múltiple relación entre la realidad y la literatura.

Apuntó un crítico cubano, José Antonio Portuondo, que concretándose a las obras producidas por las dos últimas generaciones narrativas del Nuevo Continente, no es difícil descubrir que ellas constituyen, mejor que exactos reflejos o documentos fidedignos de la realidad continental —inabarcable en su absoluta totalidad—, inapreciables testimonios parciales de la actitud vital de los escritores americanos frente a sus propias circunstancias en crisis.

A partir de 1930, a raíz de influencias foráneas y situaciones internas de orden político y social, se agudizó la tendencia a describir la lucha de clases, la situación del indio, del negro, del cholo, del mestizo y del proletario urbano, en documentos de gran violencia, pero, a veces, muy esquemáticos. Coincidió esta renovación del relato corto y largo con la acción concreta de los escritores rusos revolucionarios y de los norteamericanos, como Steinbeck, Caldwell, Hemingway, James Farrel y otros que empezaron a difundirse aquí. El proceso industrial norteamericano es diferente al de Latinoamérica,

pero coincidieron determinados aspectos de su proceso económico al ser tratados por la novela. La elaboración de la realidad fue diversa a la de las generaciones anteriores, influidas por el naturalismo, cuyo impacto operó retardadamente en Hispanoamérica y en el Brasil. No es una mera casualidad que todavía se publicaran novelas naturalistas en Chile, como *Un perdido*, de Eduardo Barrios, en 1918; *El Roto*, de Joaquín Edwards, y *Zurzulita*, de Mariano Latorre, en 1920, cuando esa escuela literaria había desaparecido en Francia y en Europa. No está de más recordar, aunque sea una referencia escolar, que el naturalismo prevaleció en la tierra de Zola entre 1870 y 1895.

El escritor hispanoamericano de ficción ha tenido que elaborar sus materiales con dificultades enormes y a través de un efectivo autodidactismo. Por esto, su técnica es diversa a la europea, cuando no recae en la imitación burda de los modelos clásicos. La naturaleza ha operado desde el romanticismo como una tentación irresistible que, a veces, ahogaba al protagonista y constituía un elemento fundamental de la creación narrativa.

La novela nuestra tuvo durante un período algo del reportaje que denunciaba la realidad o la alteraba con finalidades políticas dentro de una concepción marxista del arte, que también padecieron los narradores no afiliados al socialismo y al comunismo. La razón es clara, porque la denuncia de una condición inestable y de graves injusticias constituía la razón de ser del arte en determinada época. También operó la huella de Freud y su teoría del inconsciente, que se traspasó a grandes sectores de la novelística francesa y norteamericana. Es frecuente, además, la combinación de técnicas dispares o de procedimientos descriptivos en que se mezclan lo dinámico y una zona lenta propicia al tratamiento estilístico de situaciones psicológicas. Por esto, la novela hispanoamericana se ha convertido en algo más complejo a medida que la realidad se desintegra y se trata de un modo nuevo, como se advierte en la generación narrativa aparecida después de la segunda guerra mundial (1940-1945). La actitud generacional tiende ahora a expresar el desagrado frente a los aspectos sórdidos o vulgares de un mundo en que el escritor se siente incómodo, pero cuyos problemas no es capaz de solucionar. El descontento literario es idéntico, pero se tiene menos fe en las recetas dominantes en un período inmediatamente anterior, cuando una obra podía ser exaltada por la sinceridad de la intención del fabulista y el origen proletario del autor. A menudo también prevaleció la consideración política sobre el mérito intrínseco en el juicio de las producciones, que no siempre estaban elaboradas con cuidado. En ese tipo de novelas, el pensamiento se expresaba por medio de consideraciones no muy dialécticas, pero que se hallaban

subordinadas a la intención narrativa, como sucede en *Huasipungo*, de Jorge Icaza o en *Metal del Diablo*, de Augusto Céspedes. El primero padece de esquematismo exagerado, y, el segundo, de libelismo que encuadra a sus personajes en un marco caricaturesco sin prolijidad psicológica, pero de veloz y pintoresco ritmo descriptivo.

La novela documental que abunda tanto en Hispanoamérica se halla contagiada de periodismo y padece de los mismos defectos señalados por Frederick J. Hoffman en su análisis de la novela norteamericana contemporánea. Los recursos más habituales consistían en la necesidad imperiosa de realismo documental, en la apremiante y febril confianza en el "dogma inductivo".

La reiteración de tópicos y temas contribuyó a crear un desagrado en las nuevas generaciones frente al problema del criollismo. Hay quienes entre nosotros niegan toda importancia a esta tendencia y otros se limitan a señalar su desintegración frente a las necesidades más exigentes de la actualidad. Pero en ningún caso está en un instante de decadencia la novelística hispanoamericana, como alguien apuntó con relativa desaprensión crítica. Lo que está en crisis es el tratamiento de la realidad y las técnicas literarias con que debe ser afrontada se oponen a la manera anterior de enfocarla. Pero también se observa que las promociones más recientes no han abandonado las rutas clásicas del criollismo sino que lo han superado con observaciones desconocidas antes y con la incorporación de todos los aspectos negativos de la realidad, como observó agudamente Portuondo.

En el debate de Chillán² se acentuó la tendencia a negar el valor artístico del criollismo, se habló de generación espontánea, a través del grupo de relatistas aparecidos alrededor de 1950, y de una crisis total de los temas y asuntos que lograron interesar a los narradores surgidos en torno a 1940. Todo esto fue el producto apasionado y viviente del calor con que se habló e improvisó, pero no tiene asidero en un estricto conocimiento de las corrientes más fecundas de la narrativa continental entre 1940 y 1958.

Por eso, y no con ánimo polémico, he querido situar el problema en un ángulo objetivo y documental. No siempre es adecuado limitar la proyección de los fenómenos literarios desde el punto de vista de las simpatías y prefe-

²Estas palabras han sido reconstruidas sobre la base de mi intervención en el debate acerca de las corrientes de la novela actual, que hubo

en el Segundo Encuentro de Escritores, celebrado en Chillán, entre el 19 y el 24 de julio de 1958.

rencias individuales, olvidando que existen otros aspectos de la realidad que también operan en la sensibilidad contemporánea. Además, el fenómeno percibido en Chile corresponde a una crisis que preocupa a diversos sectores continentales a medida que crece su novela y se destacan sus actuales valores. La vieja querrela de las generaciones se complica con la angustia existencial que contagia a los relatistas del instante y los coloca en una postura exageradamente discriminatoria.

Se hace indispensable echar una breve mirada a la situación presente de la novela en Hispanoamérica, cuyos problemas también encuentro vigentes en la literatura brasileña, posterior a la Generación del Modernismo, aparecida en 1922.

Las técnicas nuevas que predominan ya han sido apuntadas por los críticos. En el instante actual, las influencias europeas predominantes son idénticas en ambos sectores de América: Proust, Joyce, Kafka; el existencialismo francés, por medio de Sartre, Camus, Simone de Beauvoir y también Jean Genet y Maurice Sachs; los italianos Svevo, Moravia, Vittorini, Buzzatti, y los norteamericanos Steinbeck, Caldwell, Tomás Woolfe, Hemingway, Curson Mac Cullers, pero sobre todo Faulkner.

El crítico norteamericano James East Irby acaba de analizar en una tesis universitaria la influencia de William Faulkner sobre cuatro narradores en la América Española: Lino Novás Calvo, Juan Carlos Onetti, José Revueltas y Juan Rulfo.

Es absolutamente inexacto que la novela de la tierra haya sido superada en la etapa actual de la narrativa. Una mirada muy rápida al mundo de la ficción continental demuestra lo contrario, pero dentro de los tratamientos técnicos inspirados por una problemática diversa y divorciada del añejo costumbrismo y detallismo descriptivo propios de la generación de 1900 y de la inmediatamente posterior. Aquí no cabe un examen científico y estilístico de las corrientes novelísticas en boga, aunque es posible resumir algunos aspectos curiosos de su estructura.

A la denuncia ant imperialista ha sucedido una más elaborada pintura del hecho social que significa el impacto económico de las grandes compañías en las tierras americanas. A ese tipo de obras pertenecen, entre otras, *Mamita Yunai* (1941) del costarricense Carlos Luis Fallas, autor también de *Gentes y gentecillas*, *Marcos Ramírez* y *Mi madrina*. Describe allí con pincel escueto la vida en los bananales del Atlántico, sobre las selvas de Talamanca, en un medio de indios y negros, donde el paisaje es menos esencial que el problema del hombre y sus reacciones psíquicas. En el mis-

mo campo, otro costarricense, Joaquín Gutiérrez, describió en su novela *Puerto Limón* (1950) la existencia de los trabajadores en la zona bananera del Atlántico. Este asunto inspira todavía a muchos escritores de Centroamérica. Son dignos de incluirse entre los que han enriquecido tan apasionante tema el guatemalteco Miguel Angel Asturias con su obra *El Papa Verde* (1954) y el panameño Joaquín Beleño, quien critica vigorosamente las costumbres de yanquis y criollos sofisticados por el dólar en *Luna Verde*, la única versión, dada a luz en 1951, del régimen social y económico imperante en la Zona del Canal de Panamá, que describió periodísticamente Demetrio Aguilera Malta, novelista ecuatoriano, en *Canal Zone* (1935). Mientras que Asturias es un gran estilista, de originales métodos en su concepción del relato, al que incorpora diversos ingredientes poéticos, de monólogo interior y de técnica superrealista, Beleño es más movido en la acción y menos artista de la palabra. Se han citado estas producciones para demostrar que no se ha agotado la fuente de la crítica social, que antes poseía un carácter más esquemático y documental.

La novela de México y del Caribe contiene más dramatismo que la rioplatense y, en general, del extremo sur del continente. Los caudillos políticos, la violencia entronizada por la acción de los regímenes dictatoriales, las revoluciones y la vida de los negros e indios han nutrido considerablemente los argumentos. En el último tiempo, los críticos e historiadores de la literatura empiezan a hablar de "la novela de la violencia", del ciclo de la violencia, que tiene por principal escenario a México, Cuba, Venezuela y Colombia.

A la novela de la Revolución Mexicana, ya estudiada por muchos exégetas, habría que añadir el vigoroso repunte de temas siempre inspirados por sus consecuencias. Una de las diferencias percibidas por mí sería la de que ahora los novelistas no son actores sino gentes que vieron, siendo muy jóvenes, el fenómeno revolucionario o utilizaron de segunda mano informaciones acerca de su desarrollo.

En México se ha desenvuelto una modalidad narrativa de gran riqueza, que se nutre con el popularismo tradicional de Fernández de Lizardi, creador de su novelística, y de argumentos de gran tensión y dramatismo. Como aquí no se intenta un panorama general de la ficción, sino un examen rápido de sus tendencias recientes, habría que citar algunos nombres cimeros. Después del éxito de Azuela, Martín Luis Guzmán, José Rubén Romero, Mauricio Magdaleno, Gregorio López y Fuentes y otros escritores inspirados en la revolución, pareció agotarse el filón. Sin embargo, un estilista de gran

capacidad e inspirado por la técnica de Faulkner y otros maestros dio un ritmo desconocido a sus creaciones. Me refiero a José Revueltas, autor de varios volúmenes, entre los que sobresalen *Los Muros de Agua* (1941), *El Luto Humano* (1942) y *Los Días Terrenales* (1949). Después se le ve agotado en dos producciones que parecen inferiores a las citadas. Su pintura de la revolución es patética y el personaje simbólico en *El Luto Humano* es la muerte, al ser insertada en un argumento en que no existe una cronología estricta, sino una sucesión de monólogos internos que conducen a situaciones anteriores de los héroes, por medio de telones de luz y de sombra, interpuestos con maestría y eficacia.

En un plano emocionado y poético se sitúa la novela *Un niño en la Revolución Mexicana*, de Andrés Iduarte, dada a luz en 1951. Es una visión entrañada, de gran belleza expresiva que confirmó la nobleza de la expresión de su autor, antes conocido como crítico literario.

Una revelación curiosa fue también la única novela de Luis Enrique Erro, aparecida en 1951 con el título de *Los Pies Descalzos*. Su técnica no ofrece sorpresas, porque más bien sigue la línea realista, con gran fidelidad histórica y notable veracidad en el enfoque de los personajes y la evocación de la vida mexicana durante la dictadura de Porfirio Díaz y en el primer momento de la revolución de 1910. El protagonista central es la india Juana, llamada Luz por sus patronos. A su lado se destacan Fermín Azkué y su hijo Paquito Azkué, emblema de una nueva moral y de costumbres livianas y desenfadadas. Erro intentó antes de morir, en su única obra, una visión narrativa de los españoles inmigrantes que se instalaban en México y apoyaban la dictadura de Díaz para prosperar económicamente. Son notables sus pinturas de los *empeñeros* y de los *gachupines*, al lado de tipos como Genoveva, notable acierto psicológico junto con Sámano, Chávez, Zamora y el andaluz Villaverde. En *Los Pies Descalzos* se trazó un vasto friso de la vida del indio en las haciendas vecinas a México y la importancia de una criada que influye notablemente en una familia de *gachupines*.

Otros novelistas mexicanos sobresalientes son Alejandro Núñez Alonso y Juan Rulfo. El primero se dio a conocer en *La Gota de Mercurio* (1954) y el segundo en *Pedro Páramo* (1955), después de imponerse como cuentista en *El llano en llamas* (1953).

El primero utiliza la técnica moderna y sitúa a su héroe dentro de la vida de la capital mexicana, en un solo día de su existencia. Tiene desigualdades visibles, pero enormes aciertos que lo instalan en un plano atrevido del

relato contemporáneo de su patria. No menos sugestivo es Rulfo, a quien se le ha ubicado en la órbita de William Faulkner.

Pedro Páramo es una de las revelaciones de la literatura mexicana más reciente y continúa, con rara perfección, la línea macabrista de Revueltas en *El Luto Humano*. No existen muchos ejemplos de intensidad dramática como el de este libro de gran logro artístico y positiva calidad en el planteamiento de las situaciones en un mundo de muerte y de contrastes. También se ha enriquecido y ampliado la narrativa de México con las creaciones de Ricardo Pozas A., de Alberto Bonifaz Nuño y de Luis Spota. Pozas publicó su novela *Juan Pérez Jolote*, en 1952. Sigue la tendencia indigenista y la acción se desenvuelve en la región de los chamulas, donde el héroe nace y crece. Después sobrevienen diversos acontecimientos, como la cruda realidad de un matrimonio que analiza con gran penetración Pozas. Junto con Miguel Ángel Menéndez, autor de la novela *Nayar* (1941) y Ermilo Abreu Gómez, evocador de los héroes mayas en *Canek* (1940), es considerado como uno de los más serios evocadores de la mentalidad elemental del indio, situándose en la atmósfera genuina de sus vivencias y no usándolo como un elemento decorativo o pintoresco de la ficción moderna.

Bonifaz Nuño en *La cruz del Sureste* (1954) ha conseguido cimentar un tema realista con un estilo potente y donde el relato se extrae de la violencia y la injusticia ejercidas sobre un conjunto humano de gran relieve.

Por fin, sin agotar los últimos brotes novelísticos de México, se encuentra el éxito de Luis Spota, con su libro *Casi el Paraíso* (1956). En su argumento se alternan capítulos de dos periodos diferentes de la existencia del héroe principal, Ugo Conti, lo que sitúa la acción en planos distintos que culminan en un final bastante logrado. Libro de envergadura, no siempre esmerado desde el punto de vista de la prosa, con algún descuido y, a veces, lindante con el periodismo, ha suscitado discusiones y polémicas al aparecer. La novela mexicana cultiva la violencia, todavía explota el tema revolucionario en versiones más depuradas de lo documental, pero posee fuerza y originalidad que se asientan en su rica y variada tradición narrativa desde Fernández de Lizardi, pasando por Altamirano, Payno, Delgado, Rabasa, Gamboa y los maestros modernos, como Azuela, Abreu Gómez, Martín Luis Guzmán y José Rubén Romero.

En Centroamérica todavía se vive a la sombra del costumbrismo, del folklore, del regionalismo y del dialectalismo que dificulta la lectura de muchas producciones como las de Salarrué, Fallas y otros de menor interés. La explotación humana como ya se apuntó, ha preocupado a Fallas, a As-

turias y a Gutiérrez. En Guatemala es donde hay una continuidad narrativa que va desde el romanticismo historicista de José Milla hasta las atrevidas expresiones de Miguel Ángel Asturias y Mario Monteforte Toledo. El primero es un gran escritor, desigual, a veces confuso, pero torrencial en su capacidad de acumular metáforas de raíz lírica y grandes frisos esperpénticos de dictadores, gamonales y generales propicios a la arbitrariedad y al despotismo. En *El Señor Presidente* (1946) estiliza un asunto que habían tratado escritores de distintas tendencias y escuelas. Es notable su descripción de la vida en Guatemala en los días sombríos y serviles del tirano Estrada Cabrera. A través de un protagonista ha trazado la pintura de todo un estado social, de un complejo humano que existe en Hispanoamérica como residuo de servidumbre y coloniaje. El venezolano Pío Gil, seudónimo de Pedro María Morantes, reveló el mundo secreto de Cipriano Castro, de índole muy similar a la del dictador guatemalteco, en su profusa novela *El Cabito*, impresa en Europa en 1909. Asturias ha continuado su producción narrativa con *Hombres de Maíz* (1949), *Viento Fuerte* (1950), *El Papa Verde* (1954) y *Week End en Guatemala* (1956). Sigue la ruta de la denuncia y protesta de la generación que brota alrededor de 1930, pero con recursos más atrevidos, técnicas más novedosas y una vibración humana que conmueve y estremece. En *Week End en Guatemala* completa el panorama ofrecido en *El Señor Presidente*, con una sugestiva galería de tipos de todas las clases y condiciones sociales. Se le ha criticado a Asturias, como sucede en *Viento Fuerte*, el predominio de lo sociológico sobre lo novelesco puro.

Monteforte Toledo es menos artista que Asturias, pero posee una gran fidelidad para describir al indio en su verdadera condición de explotado y con hondo conocimiento de sus costumbres. Sus novelas son *Anaité* (1948), *Entre la piedra y la cruz* (1948), *Donde Acaban los Caminos* (1952) y *Una manera de morir* (1957). Evoca la existencia en un país pobre, explotado por clases dirigentes sin conciencia, y revela con energía las condiciones imperantes en el campo de su pueblo. Ha sabido combinar la técnica moderna con un costumbrismo detallista que en *Anaité* penetra en el ambiente de las selvas fronterizas a México.

Me decía Juan Bosch, el cuentista dominicano, que, a su parecer, la novela más dramática del continente era la brotada en torno al Caribe. En ese lote habría que incluir la de Cuba, Santo Domingo, Puerto Rico, Venezuela y Colombia. Sin embargo, frente a la modestia de la narración en Santo Domingo y Puerto Rico, el examen queda circunscrito a los restantes países,

Aquí no se hace historia, sino se subrayan tendencias. Por eso habría que reconocer el predominio del relato breve —el cuento— sobre la novela en Cuba, durante el último decenio. La novelística cubana tuvo una etapa antimperialista, que culminó con Luis Felipe Rodríguez, muerto en 1947. Habría que indicar la novedad simbólica de *Marcos Antilla* (1932) y de *Ciénaga* (1937), sus mayores denuncias de la explotación capitalista en los centros azucareros. Recoge, con acento humano, la tragedia del hombre sobre la gleba, en un medio indiferente y agobiador por el clima tropical. Rodríguez remozó el cuento y dejó una contribución muy seria a la novela social que, después de su muerte, siguió otros caminos. La violencia también se proyecta sobre el palpitante escenario cubano, con asuntos de variedad que van desde la lucha política contra la dictadura de Machado hasta la existencia en los presidios o la vida agitada de los contrabandistas. No hay ejemplo de un libro más desgarrador que la única novela publicada por el relatista Carlos Montenegro, en 1938, con el título de *Hombres sin Mujer*. Es una visión espectral del mundo sórdido de los presidiarios y de sus tremendas angustias sexuales. Enrique Serpa también ha figurado con su novela *Contrabando* (1938) y con su reciente análisis de los excesos de las pandillas políticas y estudiantiles surgidas cuando cayó la dictadura de Machado. Esta obra pertenece al ciclo de la violencia política cubana, que ha culminado en el decenio más reciente. En *La Trampa* (1956) predomina una técnica multitudinaria, con tipos extraídos de La Habana y pertenecientes a distintas clases sociales. Todos se mueven hacia un fatal destino, simbolizado por la trampa que tritura a un protagonista por medio de circunstancias adversas. Enrique Labrador Ruiz en *La Sangre Hambrienta* (1950), pretende perseguir la imagen "cubiche" en una versión distinta y con técnica elaborada en profundidad que rehuye el costumbrismo para atrapar las esencias más puras de su pueblo.

El más celebrado de los novelistas cubanos es Alejo Carpentier, nacido en La Habana, formado en Francia y residente ahora en Venezuela.

Sus obras más notables son *Ecué-Yamba-O* (1931), *El reino de este mundo* (1949), *Los Pasos Perdidos* (1953) y *El Acoso* (1956). Es el más elaborado de los escritores cubanos, por su técnica enriquecida con el contacto de las literaturas europeas y su refinado estilo. En *Los Pasos Perdidos* el conflicto se levanta hasta constituir un mito, en que aparece la devoradora naturaleza americana y su acción sobre el hombre, pero al margen de todo criollismo limitado. Además, se preocupa por el destino del hombre occidental y analiza sutilmente su reacción ante un universo que alimenta su propia destrucción.

Barroco de estilo, clásico por su pensamiento, Carpentier ha dado la gran síntesis en que lo americano se confunde con lo universal, en una obra sin precedente.

En *El Acoso*, la acción se inicia en un teatro de La Habana, en una velada de concierto. Es un drama en que el acosado se refugia en la penumbra y entonces se desenvuelve el alucinante monólogo. Tema audaz en que el miedo y el acecho conforman el estado moral del héroe.

Culmina en *El Acoso* el ciclo de la violencia cubana, por su tratamiento atrevido de la lucha política clandestina, en una versión que penetra en los laberintos psicológicos del hombre y de su soledad en un mundo sin misericordia y sin salida.

Al lado de Carpentier, pero en un plano más cercano al reportaje de las situaciones de lucha y destrucción de los distintos grupos de pistoleros políticos y estudiantiles, se hallan las novelas de Surama Ferrer y de Gregorio Ortega. La primera en *Romelia Vargas* (1952) y el segundo en *Una de Cal y Otra de Arena* (1957), pintan diversos episodios del periodo luctuoso posterior a Machado, cuando brotó una oleada de crimen y muerte en la vida habanera. De estilo moderno, pero sin la penetración humana y existencial de Carpentier, los dos libros quedarán como documentos de una época que todavía no se cierra en la patria de Heredia y Martí.

En un ángulo interesante y como intención bastante lograda hay que citar al desaparecido Federico de Ibarzabal con su novela *Tam-Tam* (1941), que con *El Negrero* (1933), de Lino Novás Calvo, analizan el problema de la esclavitud negra en la isla antillana. Ibarzabal sabe construir un argumento con interés, mientras que Novás Calvo, introductor de Faulkner al castellano, supera la técnica dominante en el relato cubano por su novedoso ímpetu y su visión del hombre acorralado por la muerte y la angustia.

En Santo Domingo, cuya literatura vive el clima de una cruda tiranía que dirige toda expresión escrita o hablada del pensamiento, la novela es muy modesta. Es importante, sin embargo, recordar aquí dos obras de categoría. Una es la novela titulada *La Mañosa* (1936), de Juan Bosch, y la otra es *Over* (1939), de Ramón Marrero Aristy. En una se describe el paisaje de la isla a través de un episodio bien trazado con un estilo vigoroso y realista, mientras que en la segunda se expresa una denuncia atrevida sobre la explotación humana imperante en Santo Domingo. La existencia de un ingenio azucarero sirve a Marrero Aristy de pretexto para retratar un medio con escasa estabilidad social y económica. Es una notable contribución a la novela social de las Antillas.

La novela venezolana es rica en tradición y posee a varios de los maestros de la prosa hispanoamericana. Después de Gallegos, que no ha reverdecido sus laureles en los últimos años, continúan en la brega otros narradores que se acercan más a los temas presentes por su dinamismo y capacidad creadora. Uno de ellos es Arturo Uslar Pietri, estilista eximio, gran ensayista y economista. Sus dos obras novelísticas son: *Las Lanzas Coloradas* (1931) y *El Camino del Dorado* (1947). Refinadamente expresivo, dueño de su instrumento verbal, en sus novelas históricas, como en sus cuentos, ha sabido buscar la esencia de los tipos venezolanos con esa "magia y sorpresa" que destacó en su producción Mariano Picón Salas. No son muchos los que lo superan en su noble contribución al renovamiento del relato venezolano en un instante en que las nuevas generaciones se sacudían del largo sopor que vivió su patria durante la interminable dictadura del General Juan Vicente Gómez. Uslar Pietri usa la técnica más sutil y traspasa a sus novelas un aire fino, de sosegado donaire, de tiempo lento, que contrasta con otras escenas en que se movilizan las multitudes guerreras de la Independencia o el tropel de aventureros de la Conquista. La reelaboración de asuntos históricos no le ha impedido hacer de ellos algo actual, de gran vigor y, a la vez, de prodigioso dinamismo en sus sutiles argumentos.

Mariano Picón Salas, ensayista, cuentista y novelista, ha explotado diversos géneros con maestría.

Sus tres novelas son: *Odisea de Tierra Firme* (1931), *Viaje al Amanecer* (1943) y *Los Tratos de la Noche* (1955). La primera evoca las luchas de los caudillos en un cruento drama de castas y razas que se combaten a muerte. La segunda es la fina recordación de la infancia en una serie de retablos de gran primor estilístico donde la realidad y el ensueño se funden con mesura y gracia. La tercera novela es la más problemática y plantea el crecimiento de Caracas desde un medio colonial y lleno de provincianismo hasta su colosal desenvolvimiento capitalista, forjado a la sombra de la explotación petrolera. Diversos tipos y costumbres sirven a Picón Salas para escrutar la realidad actual venezolana, con vigorosos análisis del amor, de la inmigración extranjera, de la pérdida del alma nacional por el embrujo del dinero. Todo esto transcurre en una sinfonía coloreada por el estilo plástico y musical de Picón Salas, el mejor de los prosadores actuales de su tierra.

Desde el campo de la novela social surgió Ramón Díaz Sánchez, quien publicó en 1936 su novela *Mene*, que pinta la vida en la zona petrolera del Zulia y la penetración del imperialismo norteamericano. Libro esquemático,

desigual, amplió el cuadro presentado por Rómulo Gallegos en *Sobre la misma tierra* (1943) y por Juan Rafael Pocaterra en *Tierra del sol amada* (1919), que también describieron la región de Maracaibo. Díaz Sánchez perfeccionó en forma notable su expresión en su segunda novela, *Cumboto*, aparecida en 1950, penetrante análisis de tipos y costumbres en una hacienda costeña de Venezuela. El tema negro, ya estudiado por Gallegos y Uslar Pietri, cobra una inusitada magia en *Cumboto*, considerada una de las obras cumbres de la novelística venezolana actual.

Miguel Otero Silva es autor de dos obras narrativas de gran vigor: *Fiebre* (1938) y *Casas Muertas* (1955). La segunda, de más construcción y mejor estilo, es un planteamiento social muy veraz sobre la decadencia de los pueblos llaneros, carcomidos por la miseria y el paludismo en la época de la dictadura de Juan Vicente Gómez. Hay un tono de frustración y de fracaso en algunos de los excelentes tipos diseñados por Otero Silva, cuya reciente obra produjo bastantes comentarios de la crítica más exigente de Hispanoamérica.

Todas estas novelas y otras de Venezuela descubren un mundo secreto al profano, donde la violencia, la muerte y un destino aciago se mezclan en el rumbo de sus héroes aplastados por una realidad dura y un largo predominio del instinto del caudillo sobre la razón del reformador y del que desea implantar un régimen de justicia e igualdad.

Entre las grandes novelas documentales de Venezuela hay que citar también a la que en un extenso reportaje periodístico, salpicado de anécdotas modernas y situaciones realistas, revela, con un ángulo novedoso, el problema de la inmigración extranjera. Se trata de *Venezuela Imán* (1955), del escritor canario residente en Caracas, José Antonio Rial. Es un ambicioso propósito de técnica original, con desiguales zonas de lentitud y dinamismo, que en determinados aspectos de su crítica se acerca a *Los Tratos de la Noche*, de Mariano Picón Salas.

La novela venezolana está alcanzando su madurez y tiene otros representantes, cuya mención aquí no cabe. Ha intentado seriamente definir la esencia del hombre criollo y sus problemas en una lucha contra el medio físico y el ambiente moral determinados por largas dictaduras que abatieron el espíritu y silenciaron la libertad de pensamiento. El vertiginoso desarrollo económico de ese pueblo, su transformación social a través de una expansión urbana sin precedentes y la oleada inmigratoria venida de Europa, han dejado en un plano secundario al realismo costumbrista. En los tiempos más recientes crece la novela de ciudad, con escenarios múltiples y técnica

de masas, donde se perfilan tipos y caracteres más cosmopolitas que los pintados por Gallegos y Pocaterra, en sus grandes obras anteriores a este período de la ficción.

Colombia ha experimentado también un notable cambio en sus costumbres literarias que ha influido en el proceso de su novelística. Desde *La Vorágine* (1924), de José Eustasio Rivera, hasta *La Hojarasca*, de Gabriel García Márquez, publicada en 1955, se siente un clima distinto y un potente soplo que barre con las convenciones y prejuicios dominantes. En Colombia apenas imperó el naturalismo y su narrativa vivió contenida por el catolicismo, por el costumbrismo y el academicismo. Alrededor de 1948, según apunta el crítico Javier Arango Ferrer, aparecieron las llamadas "novelas de la violencia". "Ningún crítico razonable, dice el citado ensayista, podría discriminar valores positivos en la copiosa novelística de la violencia sin caer en la demagogia".

Ni tanto ni tan poco en tan ardua materia. El odio político desencadenado en Colombia, poco antes del 9 de abril de 1948, dio origen a una larga serie de versiones de su realidad convulsionada que constituyen un ciclo imposible de resumir en este trabajo de síntesis. La violencia no es nueva en la patria de Santander. Tiene su remoto origen en la mala distribución de la tierra, en el gamonalismo, en el atraso rural, en la lucha secular de liberales y conservadores, en el resentimiento de las masas olvidadas que movilizó Gaitán entre 1946 y 1948, cuando murió trágicamente en Bogotá. El primer novelista que desarrolló un ciclo de las condiciones de vida del pueblo colombiano fue el discutido periodista y cronista José A. Osorio Lizaraso. Empezó con *La Casa de Vecindad* (1930) y continuó con ritmo inalterable buscando el rostro del pueblo en sus diversos oficios y situaciones. Son notables también sus obras *La Cosecha* (1935), que narra las costumbres de los campesinos en los cafetales, *Hombres sin presente*, *Garabato* (1939), *El hombre bajo la tierra* (1944) y *El Día del Odio* (1952). Después de obtener una experiencia sólida como redactor policial de un diario bogotano, se detuvo a analizar con extraordinario conocimiento del detalle el submundo de la delincuencia instalado en la capital de su país. Como resultado de tan paciente ejercicio brotó su más vigoroso y humano relato titulado *El Día del Odio*. Tiene una zona sociológica, como de alegato, un poco al margen de los protagonistas, pero de gran valor novelístico. Osorio Lizaraso traslada a su libro un medio olvidado o desconocido por sus compañeros: el de una ciudad rodeada de un cerco de miseria y dolor que posee el germen de la violencia y el crimen. El argumento gira en torno a la

servienta de origen campesino, llamada Tránsito, convertida en prostituta, y una expresión cabal de la sórdida realidad social y económica que explotó el 9 de abril de 1948. La novela culmina con la evocación dantesca de los saqueos e incendios que pusieron un paréntesis trágico a la IX Conferencia Panamericana, celebrada en ese año. *El Día del Odio* es el gran documento vivo, el incomparable testimonio de la violencia colombiana en su estallido apocalíptico que arrasó con todas las ficciones de un orden convencional.

La novela colombiana del último cuarto de siglo, que recibió un impulso insólito con la aparición de *La Vorágine*, ha tenido una notable variedad después de la muerte del maestro del regionalismo antioqueño, Tomás Carrasquilla, desaparecido en 1940. Se citarán sus nombres más salientes, con la mención de los que han contribuido a diferenciarla del costumbrismo y del realismo que imperaban en este género.

José Restrepo Jaramillo, muerto en 1945, y autor de cuentos, dejó una ficción perdurable: *David, hijo de Palestina* (1931), donde el asunto antioqueño cobra intensidad humana y recuerda el acento de los maestros rusos. Se prescinde allí de los elementos accesorios y se da una unidad al argumento con prolijidad psicológica.

Otro escritor malogrado, Bernardo Arias Trujillo, dio en *Risaralda* (1936) una sorpresa con su técnica cinematográfica y riqueza de elementos sexuales y coloristas. El tema, de gran originalidad, constituye un audaz repertorio de pequeños y grandes sucesos, con un escenario paradisiaco situado en el valle de Risaralda y sus vaqueros y mujeres sensuales que animan los bailes de garrote.

También se comentó con entusiasmo la única novela de Eduardo Zalamea Borda, notable cronista, quien se inició en la narración larga con *Cuatro años a bordo de mí mismo* (1934). Su escenario es la Guajira, con sus indios y mestizos, donde hombres de alma dura afrontan una vida elemental y proliferan los episodios eróticos con las ardientes y lánguidas nativas. El paisaje de las salinas y la soledad frente a los cactus y los alcatraces brotan con emoción entrañada en el sobresaliente y único libro de Zalamea Borda. Aquí se siente el trópico con una fuerza no inferior a la de Rivera en *La Vorágine* o de Gallegos en *Canaima*, pero con un atenuado lirismo que es el secreto de la prosa de Zalamea Borda.

Eduardo Caballero Calderón es uno de los más bien dotados representantes de la literatura que reacciona contra influencias viciosas y modelos caducos del pasado. Buen prosista, gran evocador del medio campesino, fino ensayista y espíritu curioso, Caballero Calderón comenzó su tarea de novelista

con *Tipacoque* (1941), completado con *El diario de Tipacoque* (1950). Costumbres patriarcales del ambiente rústico de Boyacá, insertadas en el relato con magistrales evocaciones, afianzaron el prestigio de narrador de Caballero Calderón. Después publicó *El arte de vivir sin soñar* (1943), *Siervo sin tierra* (1954) y *La penúltima hora* (1955). Sin embargo, el libro que divulgó fuera de Colombia su ya sólida reputación interna fue *El Cristo de espaldas* (1952). Ha sido calificada de obra feísta y que acumula los peores detalles sobre un ambiente rural donde se yergue la figura de un párroco, símbolo de las virtudes cristianas, en contraste con los malos feligreses, que integran una siniestra galería de tipos repugnantes y tarados, como el lúbrico sacristán y la criada cretina. *El Cristo de espaldas* fue editado en Argentina y mereció magníficos comentarios de la crítica continental. Se le ha colocado junto con *El día del odio*, de Osorio Lizaraso, *Viento Seco*, de Daniel Caicedo, y *Las Guerrillas del Llano*, de Eduardo Franco Izasa, como uno de los mejores testimonios de la violencia en Colombia, en una etapa estremecedora de su novelística.

El médico Daniel Caicedo reveló en *Viento Seco* (1954), lo que nadie se había atrevido a describir. El protagonista Antonio huye siempre, acosado por el temor, mientras el crimen y la brutalidad lo rodean. Consigue sobrevivir hasta el final del relato, presenciando y analizando el horror indescribible de la guerra civil colombiana. *Viento Seco* pertenecerá a las obras que significan una denuncia y un grito de protesta, a pesar de sus descuidos técnicos y la desigualdad de su argumento sobrecogedor, por su realismo veraz.

En *Las Guerrillas del Llano*, de Eduardo Franco Izasa, se provoca un milagro de interés con su extenso relato de las luchas por la libertad, aunque no es estrictamente una novela, sino un inmenso y palpitante repertorio de sucesos extraídos de la realidad colombiana del más reciente decenio. De manera deliberada se silencian aquí otras obras de carácter narrativo, menos elaboradas artísticamente, que completan la riquísima bibliografía relativista de la violencia en Colombia.

La crítica ha considerado la revelación más grande en este siglo, después de *La Vorágine* de José Eustasio Rivera, a la novela *La Hojarasca* (1955), de Gabriel García Márquez. Notable cuentista y celebrado periodista, García Márquez es un definido discípulo de William Faulkner, tanto en su técnica literaria como en sus temas donde describe el derrumbe de una sociedad y la crisis provocada por la angustia en la soledad de Macondo y su clima tropical. El arte más minucioso se combina con un aire poético de nostál-

gica fibra. El multilateral genio de Faulkner, que según expresa el crítico Richard Chase se exhibe incoherente, desigual y pródigo, posee en García Márquez su mejor versión colombiana. Con la acción principal se enhebran otras secundarias, pero no menos interesantes, mientras Isabel, en el cuarto sombrío del muerto, siente deslizarse en su visión la sucesión simultánea de varios episodios asociados a la vida de Macondo. La frustración, la lenta germinación destructiva que conduce a la muerte, el enervante ritmo de una naturaleza hostil, forman algo del macabrisimo evocativo de *La Hojarasca*, una de las mayores realizaciones actuales de la novela colombiana.

También ha demostrado su originalidad Eduardo Santa en *Girasol* (1956), que presenta un caso de psicopatía por medio de su protagonista principal, Florencio, que es un caso clínico bien analizado en el relato. Santa, en medio de imperfecciones técnicas, logró pintar la vida en un pueblo colombiano y la mediocridad de un conjunto humano que le da pretexto a sus indagaciones psicológicas.

La novela ecuatoriana posterior a 1930 traspasó las fronteras y se puso a la vanguardia, tanto por la aparición de *Huasipungo* (1934), de Jorge Icaza, como del Grupo de Guayaquil, donde se consagraron pronto cinco narradores de gran hondura: José de la Cuadra, Joaquín Gallegos Lara, Demetrio Aguilera Malta, Enrique Gil Gilbert y Alfredo Pareja Diez Canseco. José de la Cuadra dio a luz *Los Sangurimas*, en 1934, novela montuvia de gran intensidad que muchos consideran su mejor producción. Póstumamente, salió en 1951 su otra gran creación, pero sin la fuerza y la estructura de la anterior. Se trata de *Los Monos Enloquecidos*, que también tiene por escenario la costa del Ecuador. Demetrio Aguilera Malta lanzó dos recias novelas: *Don Goyo* (1933), y *La isla virgen* (1942), que evocan el ambiente y la psicología chola, con un estilo rico que no alcanza en *Canal Zone* (1935), relato de esquema cinematográfico sobre la apasionante vida panameña.

Joaquín Gallegos Lara sólo publicó una novela, antes de morir. Se titula *Las Cruces sobre el Agua* (1946). Es un relato revolucionario que describe la existencia del caudillo popular Alfredo Baldeón, caído en las barricadas del 15 de noviembre de 1922. Entre las obras más auténticas de índole social figurará siempre la sólida contribución de Gallegos Lara, maestro también del cuento, como se vio en *Los que se van* (1930), volumen colectivo en que se inicia la interpretación literaria contemporánea del montuvio.

La única producción larga de Enrique Gil Gilbert sigue la línea llamada de "denuncia y protesta". Es *Nuestro Pan* (1942), que critica el feudalismo tropical y la usurpación de tierras. Es una de las más sustanciales novelas

del trópico que, según se ha dicho, enseña mucha sociología montuvia en su pintura de los arrozales y de la tragedia de sus sembradores.

El más compacto de los escritores brotados del Grupo de Guayaquil es Alfredo Pareja Diez Canseco, que se estrenó con *Río Arriba* (1931) y siguió luego con *El Muelle* (1933), *La Beldaca* (1935), *Baldomera* (1938), *Hechos y hazañas de don Balón de Baba y de su amigo Inocente Cruz* (1939), *Hombres sin tiempo* (1941), *Las tres ratas* (1944) y *La Advertencia* (1956), que inicia un ciclo titulado *Los nuevos años*.

Pareja ha evolucionado desde sus novelas de ciudad guayaquileñas hasta otras en que vertebra diversos caracteres producidos por la vida quiteña. Su poder receptivo es notable al captar diálogos frescos de la existencia popular, diseños del habla vulgar, pinceladas coloristas y caracteres psicológicos de diversas clases sociales. No hay en la literatura ecuatoriana un autor de más amplitud, tanto por su cultura variada como por su constante preocupación por renovarse. En su libro más reciente fundamenta sus ideas acerca de la novela, en un breve prólogo donde dice: "Trátase de contar una historia real en toda su extensión. Es decir, no sometida a ese realismo en que las cosas pasan con la facilidad con que se abren y cierran las puertas de una habitación, sino llena de la realidad del mundo auténtico, de dentro y de fuera, donde lo cotidiano y lo sensorial no se divorcian del misterioso fluir de la existencia".

En medio de muchas obras costumbristas y de otras de menor relieve se destacó, en 1943, el suceso provocado por la novela *Juyungo*, de Adalberto Ortiz. El héroe es un negro llamado Ascensión Lastre, nacido de una familia muy humilde, donde no siempre satisfacía su hambre. Después de muchas aventuras en que aprende a vivir, que sirven también a Ortiz para ubicar a su protagonista en el ambiente de Esmeraldas, éste muere en un campo de batalla luchando con los peruanos.

Juyungo es una obra que refleja con ardor la acción de la naturaleza tropical en el hombre y tiene páginas realmente hermosas.

En su técnica se emplea, como novedad, una introducción breve al principio de cada capítulo, con el título de *Ojos y oídos de la selva*. Se ha observado que ese método evoca el de John Dos Passos en *Manhattan Transfer*.

Pasando del cuento a la novela Jorge Fernández se estrenó con *Agua* (1936), para luego culminar en una extensa obra que tituló *Los que viven por sus manos* (1949). Es un prolijo estudio de caracteres que también demuestra la capacidad del narrador para pintar la existencia urbana en el

ambiente quiteño. Fernández escribe en una prosa fina y cuidada que lo coloca entre los más agudos observadores de la moderna sociedad ecuatoriana.

Angel Rojas, crítico, cuentista y novelista, después de hacerse conocer con sus relatos breves, cimentó sus méritos con la mejor ficción ecuatoriana del último decenio: *El Exodo de Yangana* (1949). El extenso relato es utilizado por Rojas para escrutar con realismo y penetración sociológica, la superficie en que descansa la realidad rural de su país. No es el problema de las comunidades indígenas, pintado por Icaza, sino el de una antiquísima comunidad de mestizos, indios y blancos que han erigido un recinto paradisíaco, en el cual penetra, en un mal instante, la arbitrariedad apoyada en pérfidos abogados, y puesta al servicio de los gamonales. Y todo este argumento se ha concebido con honestidad intelectual, sin ese convencionalismo en la presentación de los "personajes tipos", señalada por el propio Rojas en sus conceptos críticos de *La Novela Ecuatoriana* (México, 1948). La emigración del pueblo concluye con el arribo a una especie de tierra prometida, donde empezarán de nuevo a reedificar una vida colectiva sobre normas consuetudinarias, más que en leyes escritas que los hombres de la ciudad hacen burlar. Se recae en una suerte de roussonismo o de patriarcalismo en que cada uno ayuda a los demás, para recibir luego los beneficios de un sistema heredado de los Incas, por obra de *mingas*, en que todos colaboran y todos se benefician a su vez. Rojas ha cerrado un ciclo de la narrativa ecuatoriana, devolviendo a su literatura el espíritu constructivo y creador que el cartelismo y la consigna habían abolido.

En el Perú se han registrado más cuentistas que novelistas en el período más cercano. El costumbrismo todavía domina en un fuerte sector de la novelística nacional, pero la preocupación de los nuevos escritores por la existencia urbana es un signo promisorio de la mayor complejidad de sus métodos estilísticos y de la técnica empleada. La cuentística limeña es una revelación, a través de Zavaleta, Congrains y Ribeyro.

Sin embargo, no ha aparecido recientemente ninguna gran novela de la capital peruana que supere a las que continúan la línea del criollismo campesino. La importancia de Ciro Alegría sigue vigente en el campo narrativo de su patria con sus tres obras: *La serpiente de oro* (1935), *Los perros hambrientos* (1939) y *El mundo es ancho y ajeno* (1941). Intentó la novela de masas, moviendo gran cantidad de personas y dominando el paisaje con paleta impresionista de gran colorido. En *La serpiente de oro* evocó las

selvas y las poblaciones vecinas al Marañón, con vívidas pinturas del río y de los mitos indígenas.

En *Los perro hambrientos* trasladó su escenario fabulístico al ambiente de los pastores serranos, con gran ternura en las escenas que tienen por protagonistas a los animales. Su obra de más dimensión social y humana es *El mundo es ancho y ajeno*, donde se dramatiza una comunidad andina en el friso más considerable de toda la novela peruana actual. Para Ciro Alegría, sociólogo a la par que narrador, radica en la sobrevivencia y revitalización de los reductos colectivos andinos, o sea de las comunidades, el medio más concreto para la solución del problema indígena del Perú.

En el mismo ángulo de Alegría existe otra novela de gran vigor que también analiza la psicología más profunda de una comunidad india. Se trata de *Yawar Fiesta* (1941), de José María Argüedas. Es un acierto reconstructivo que mueve también seres creados con gran veracidad artística y humana.

Después de un largo silencio, César Falcón, autor de *El Pueblo sin Dios y Plantel de Inválidos*, reapareció con su extensa obra narrativa *El Buen Vecino Sanabria U.* (1947). Todos los hilos de ese relato se encuentran unidos por el común denominador de la farsa en que participan sus héroes, impedidos o animados siempre por una invención absurda que crece hasta extremos descomunales. Vigorosos y bien captados los personajes y, entre ellos, soberbios los de Sanabria U, del prócer don Luis Alberto, de su liviana hija Carmen, muy criollo el de don Rosendo, hermano espiritual de Sanabria U, y no menos certero el de los tipos secundarios. La asociación de caballeros de industria y de pícaros encumbrados por las circunstancias políticas sirven al novelista peruano para trazar un cuadro general de nuestro tiempo, con su sórdida deformidad moral y su conciencia endurecida que se pone de relieve en trazos expresivos de enorme ejemplaridad. Sin embargo, un toque de ironía indulgente y de comprensión filosófica coloca a Sanabria U entre esos tipos americanos que nutren a nuestra picaresca, como el Juan Criollo de Loveira y dos o tres más que simbolizan las ansias vitales del mestizo y su oportunismo arribista en una sociedad nunca remecida por la miseria o el mal.

La secuencia costumbrista y descriptiva la continúa, sin grandes innovaciones técnicas y siguiendo las aguas de un realismo bien asimilado, Francisco Vega Seminario, autor de las novelas *Montonera* (1955) y *Tata Yove-raqué* (1956). Con acierto en la evocación de lugares y escenas, pintando sentimientos y pasiones, Vega Seminario conoce bastante al mestizo y al

indio que contrasta con personajes blancos en un fondo de haciendas nor-teñas y de guerras civiles del siglo XIX.

Carlos Zavaleta en *El Cínico* (1948), y en *Los Ingar* (1955), nos introduce en un universo de pasiones violentas y de conflictos angustiosos. Es el novelista y cuentista más atrevido de su generación. Ha expresado que, en último término, lo que determina el encanto de un cuento o de una novela es el tema. Ha sido influido visiblemente por Conrad, Faulkner y Kafka. Ha vivido con hondura los problemas de su país y los proyecta con atrevidas maneras en un lenguaje metafórico y con procedimientos complejos donde la acción transcurre en planos diversos a los tradicionales. Desde el punto de vista de los asuntos se preocupa del erotismo, de la vida de ciudad y también describe un conflicto regional con extraordinario interés en *Los Ingar*, que obtuvo el Premio Fomento de la Cultura.

La parvedad de la novela peruana posterior a López Albújar, Ciro Alegría y José Díez Canseco, es un fenómeno que contrasta con la abundancia y variedad de su nuevo cuento. También habría que considerar aquí a Arturo D. Hernández, por sus novelas *Sangama* y *Selva Trágica* (1954), que amplían los escenarios explotados por el cuentista Fernando Romero y el novelista Ciro Alegría.

La novela boliviana no es conocida y su difusión, por desgracia, es muy escasa en Hispanoamérica. La guerra del Chaco y las revoluciones posteriores dejaron huellas en su estructura, pero ningún escritor ha tenido el renombre de Alcides Argüedas con *Raza de Bronce* (1919), y de Adolfo Costa Du Rels con *Tierras hechizadas* (1940), obras clásicas en la narrativa continental.

El regionalismo, el costumbrismo, el abuso de términos locales, la escasa elaboración técnica, el autodidactismo de muchos autores, pesan sobre la narrativa boliviana, no obstante su crecimiento indiscutible.

Uno de los mejores críticos nacionales, Augusto Guzmán, dice lo siguiente sobre esta materia: "La novela boliviana no ha alcanzado todavía a popularizar en el plano de la opinión y de la cultura un tipo, un personaje, específicamente boliviano, que resuma en su historia y psicología los complejos de este pueblo heterogéneo y variado como su propio territorio. La vida nacional, en proceso de formación, todavía no ha creado ese tipo. Por consiguiente, las encarnaciones más o menos afortunadas pertenecen a una región o a una capa social determinada". La guerra del Chaco provocó una atención notable de sus escritores sobre los problemas que suscitó en el alma boliviana. Los relatos surgidos del conflicto describen escenas guerre-

ras, con mayor o menor intensidad, y analizan el estado de ánimo de los oficiales y soldados, que repercutió en la vida política con resultados que todavía se palpan. Entre esos libros hay muchos de índole periodística y de escasa sustancia artística. Tienen su mérito y valor desde el punto de vista del tema y su proyección en Bolivia, pero no sobrepasan el ámbito de su territorio. Quizá uno de los mejores productos de esa tensión es *Aluvión de Fuego* (1935), de Oscar Cerruto, que con el volumen de cuentos *Sangre de Mestizos* (1936), de Augusto Céspedes, circularon por toda Hispanoamérica. Cerruto es un buen prosista que, en su argumento narrativo, ensambla diversos elementos desde lo lírico puro hasta la utopía revolucionaria. Una técnica moderna y, a veces, cinematográfica traspasa la obra y la dirige hacia efectos de luz y sombra que ayudan a comprender la realidad boliviana y el drama íntimo de sus mestizos, indios y campesinos.

Político, polemista y escritor consagrado como cuentista, Augusto Céspedes tiene una única novela: *Metal del Diablo* (1946). Siguiendo una tendencia mordaz de su espíritu la desvió hacia la caricatura de personajes y situaciones de la realidad boliviana, con técnica periodística e improvisada. Pero, a la vez, posee gran variedad de tipos y escenas. Céspedes, además, alcanza instantes de logro expresivo cuando interpreta el paisaje de su tierra.

La novela que plantea problemas regionales o de castas es muy abundante en Bolivia. Es importante *La Virgen de las Siete Calles*, de Alfredo Flores, impresa en 1941. Flores traza el mejor cuadro novelístico del idílico ambiente de Santa Cruz, con sus costumbres típicas y sus residuos coloniales. Antonio Díaz Villamil, en contraste, describe en *La niña de sus ojos* (1948), el impacto psicológico y las reacciones producidas en una chola, hija de padres de la clase popular, que se educa en un colegio aristocrático. El cambio de clima moral y cultural entre dos medios antagónicos es un pretexto que usa Díaz Villamil para examinar algunos fenómenos típicos de la realidad boliviana y del escenario en que viven los cholos de La Paz.

Con mayor penetración que Díaz Villamil y mejor dotado como narrador, Carlos Medinaceli trazó en su novela *La Chaskañawi* (1947) un prolijo enredo en que el tema cholo vuelve a brotar con notable vigor y avasallador realismo. La ficción boliviana de los últimos años exhibe una de sus más felices realizaciones de índole psicológica al presentar el episodio del "encholamiento" de un joven estudiante con una mestiza, que lo domina con su vital sensualidad. Lo novedoso en la concepción de *La Chaskañawi* es que afronta un fenómeno característico del conglomerado social boliviano al exaltar la capacidad femenina de las cholas y su influencia, a través de la

sexualidad y el trabajo, sobre el blanco. Libro polémico y tendencioso marcó una etapa en la evolución lenta de la narrativa de Bolivia.

En el campo de la novela artística y bien elaborada se encuentra Augusto Guzmán, con sus dos obras: *La sima fecunda* (1935) y *Prisionero de guerra* (1937). La primera es un relato descriptivo del Machuyunga, zona subtropical productora de coca en el departamento de Cochabamba, provincia de Carrasco. El argumento es simple, pero la belleza del paisaje deslumbra a Guzmán y le da pretexto a descripciones de gran belleza. En *Prisionero de guerra* se hace una relación del cautiverio en varios campos de concentración del Paraguay que padece un grupo de soldados bolivianos derrotados en la guerra del Chaco.

Es uno de los más verídicos testimonios literarios y humanos de ese oscuro período bélico que gravitó sobre el destino de un pueblo oprimido y de mala fortuna histórica.

En este panorama, como es lógico, hay que omitir a Chile, cuya novelística se transforma radicalmente después de la llamada generación de 1940, que estudio en otro sitio.

Argentina recibió una fuerte herencia realista y naturalista que enriqueció su novela a comienzos de siglo. "Los novelistas argentinos —dice Juan Carlos Ghiano— forman dos líneas ininterrumpidas: una, la más antigua y abundante en ejemplos, de comentario de las grandes crisis nacionales; la otra, elaboración muy característica de ciertos estímulos literarios, ya favoreciendo los valores expresivos, ya intensificando la imaginación. Las calidades de cada creador no se justifican en fidelidades gentilicias sino en logros literarios, que superan los andamiajes teóricos. Las respuestas están en la diversidad de soluciones que han dado señeramente Márbol, Cambaceres, Martel, Sicardi, Payró, Larreta, Mallea, Lynch, Güiraldes, Mujica Láinez, Bioy Casares, nacidas de necesidades espirituales distintas, que pueden ordenarse alrededor del desarrollo profundo de nuestra historia".

En el tríptico Güiraldes, Mallea y Borges se consolida la profunda renovación operada en la narrativa argentina, alrededor de 1930. El primero fue considerado un escritor expresionista, que renovó el lenguaje y cierra un ciclo con *Don Segundo Sombra*, libro discutido y ejemplar, pero cuyo protagonista sabe a cabalidad que es de otros tiempos porque "sobre todo y contra todo" amaba su libertad como impulso vital.

En Argentina continúa la tradición de explotar novelescamente al paisano, descendiente algo desintegrado del gaucho. Existe ahí un uso y abuso de la literatura costumbrista, regionalista, campesina y criollista por sus temas

y lenguaje. *Don Segundo Sombra* no ha tenido una versión renovada, ni en la novela ni el cuento del período posterior a su aparición. Por eso también un gran sector de la producción relativista argentina no ha logrado expresar valores universales y se ha situado en una esfera limitada en sus posibilidades.

Eduardo Mallea, con gran influencia en las nuevas generaciones, escribe una serie de novelas de tipo existencial, en que surgen las interrogaciones al hombre argentino, a su destino y a su soledad en el mundo.

Hombre dotado de gran cultura europea, ha sido muy combatido por las promociones más revolucionarias aparecidas en Buenos Aires a la caída de la larga dictadura de Perón. El firme avance de esta inteligencia lúcida se expresa en una serie de obras que son un ejemplo de disciplina y madurez intelectual. Desde *Historia de una pasión argentina* (1935), exhibió su preocupación por el hombre de su tierra y trazó una experiencia, en cierto modo de raíz autobiográfica. Se ha dicho que en *Fiesta en Noviembre* (1938), pasa del monólogo apasionado al diálogo en contrapunto. Es uno de sus libros más densos y con personajes que corresponden a la sociedad de la primera postguerra, con vastos análisis de caracteres y motivaciones íntimas. Luego en *La bahía del silencio* (1940), traducido al inglés, reveló su conexión con una serie posterior en que reitera los asuntos en un complejo haz de significados. En *Todo verdor perecerá* (1941) vivisecciona el temperamento curioso de Agata, buen retrato femenino de su larga experiencia en ese difícil género. Luego en *Las Águilas* (1943), presenta el estudio de una familia que derriba lo que un individuo construye pensando en lo perdurable. Conflictos y situaciones morales desvelan a Mallea en largos tramos de su rica producción fabulística. En *Los enemigos del alma* (1950) y en *La torre* (1951), prosigue buceando en las aguas profundas de su pueblo y analiza agudos contrastes de ciudad y de campo que el escritor profundiza combinando su técnica narrativa y algo que linda en lo ensayístico. Después decreció la calidad de Mallea y se repitieron sus materiales en un período diverso de la narrativa argentina.

La influencia de Mallea es positiva y negativa. La última se demuestra en el hecho de que al ser discutido se afirma su vigencia en una sociedad dividida por profundas diferencias políticas y sociales. Borges no ha influido en la novela, sino en el relato corto, pero su prosa movida y unitaria contiene, a menudo, sorpresas estilísticas y un virtuosismo formal, sin segundo en las letras rioplatenses. Con razón Raimundo Lida ha resumido su arte diciendo: "Y cada nuevo libro suyo nos presenta un Borges también re-

novado y ahondado. Imposible reducir a fórmula el misterio de su ecuación personal; Borges desarma al crítico, se le adelanta, lo invalida por anticipado con esas caricaturas de disquisición retórica que sus relatos ponen en boca de ciertos verbosos personajes”.

Después de la trilogía Güiraldes-Mallea-Borges no se han producido todavía escritores de rango universal en Argentina, lo que no significa un menoscabo frente a sus valores más recientes.

Una novela de la naturaleza, de profundo contenido social, es *El Río Oscuro*, de Alfredo Varela, que describe de nuevo el ambiente trágico de los yerbales, que antes pintaran Horacio Quiroga y Rafael Barret. La explotación del hombre y las condiciones adversas que imperan entre las peonadas de la región misionera conforman el propósito denunciador de Varela, que no ha vuelto a superar su ímpetu de *El río Oscuro*, la más difundida de las novelas de su tipo en el Río de la Plata.

Juan Goyanarte ha dado a conocer su talento en tres versiones narrativas que aseguraron su reputación: *La semilla que trae el viento*, *La semilla en la tierra* y *Lago Argentino* (1946). Martínez Estrada definió esta última producción expresando lo siguiente: “es... una historia cuyos protagonistas no son los hombres, sino las fuerzas naturales de un pedazo inhabitable del mundo que resiste a la inversión de seres de climas y edades más recientes, de seres de carne y hueso no de piedra y hielo”.

Al lado de los escritores citados se exhibe, aislada, la personalidad extraordinaria de Roberto Arlt, cuya influencia prosigue entre las revolucionarias generaciones del presente. Muerto en 1942, se estrenó en 1929 con *Los siete locos*. Cuando surgió este libro me escribió Eduardo Mallea diciendo que era la gran revelación del momento en el terreno del relato. Después publicó *Los lanzallamas* (1931) y *El amor brujo*, entre otras novelas y piezas teatrales. Describe con talento la angustia trágica de la clase media y sus libros sugieren el estado de frustración de un sector argentino que pocos han presentado con más implacable realismo.

El crítico actual, Alberto Manasco, dice de Arlt lo que se reproduce aquí: “Hacia 1930, con la publicación de *Los siete locos*, de Roberto Arlt, se remata una línea de la novela argentina que partiendo de Echeverría y pasando a través de escritores como Sarmiento, Alberdi y los integrantes de las generaciones del ochenta hasta Payró, Gálvez, Lynch, Güiraldes, etc., es la situosa[?] trayectoria de un intento de expresar nuestra realidad y de enfrentarnos a nosotros mismos como seres autónomos y adultos.

“No en vano la vida social argentina está por penetrar hacia 1930 en ese

oscuro túnel que duró diez años y en el que habrían de precipitarse el derrumbe y la desintegración de todas las fuerzas morales y orgánicas que habían contribuido con su pugna hasta ese momento al rápido y poderoso desarrollo de nuestras potencias económicas y sociales”.

La dictadura de Perón, junto con promover nuevas condiciones sociales y económicas, provocó el silencio y apagó muchas voces, mientras que la novela no se trasladó entonces a los planos de la crítica social. Se prefirió el cultivo del estilismo refinado a la explotación de las situaciones dramáticas. Surgió una extensa oleada narrativa que reiteró temas anteriores o incurrió en el escapismo. Otros, como Manuel Mujica Láinez evocó en *Los ídolos* (1953), *La casa* (1954) y *Los viajeros* (1955) las circunstancias en que opera el pasado sobre el presente o bien repitió una serie de análisis refinados de tipos de clase alta. “Literatura para literatos —dice Juan Carlos Ghiano—, para especialistas de la literatura, o de la física, ilustran una ambición creadora que adelanta el sentido de nuestra novela, en busca de una justificada universalidad, negando los sentimentalismos como las implicaciones regionales. Adelanto de la inteligencia que no se puede reprochar como traición a nuestras posibilidades expresivas, aunque se desdeñen las tradiciones mayoritarias”.

Algún nombre se salió de ese margen y pretendió tocar materias más sensibles al público. Habría que recordar a Bernardo Verbitsky, con *Es difícil empezar a vivir* (1941), *En esos años* (1948), *Una pequeña familia* (1951) y *La esquina* (1953), que reveló su capacidad creadora y un carácter cuidadoso en el tratamiento de los caracteres y de los grupos sociales que analiza. También sobresalió Ernesto Sábato, con su única novela, *El Túnel* (1948), cuyo héroe Castel anuncia que ha realizado un crimen pasional y después lo narra. Mediante esas confesiones se plantean problemas de raíz metafísica, con expresiones de una locura intelectual en que se percibe la rara lucidez del protagonista. Está como sumergido en un túnel que lo aísla, pero a veces puede captar en su soledad el curso de otras vidas. La soledad y la angustia se vierten en este extraño libro que está escrito con una prosa inteligente y dinámica.

Existe actualmente en la Argentina una generación de autores novelísticos que se inicia en torno a 1950, pero cuyo nacimiento se puede señalar alrededor de 1920. Han sido testigos mudos de un proceso económico en que han luchado fuerzas antagónicas. Han contemplado el desmoronamiento de los antiguos valores morales, políticos y religiosos. Han presenciado la ascensión de la voraz plutocracia peronista que se apoyó en el militaris-

mo más agresivo y un nacionalismo demagógico. Por fin, se trata de una generación que, como ha dicho Alberto Manasco, creció bajo las consecuencias funestas de la reacción desenfrenada, y se formó en la conmoción de un primitivo pero deformado despertar nacional. Esta promoción la he comenzado a estudiar recientemente y algunas de sus preocupaciones, ya examinadas por el crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal y el argentino Alberto Manasco, son las siguientes: a) Descontento creador frente a las generaciones anteriores, cuya vigencia intelectual reducen o desconocen; b) preocupación creciente por la nueva realidad y, a través de ella, de los ángulos sociales que el criollismo vio de manera más pintoresca que profunda; c) influencia de la novelística norteamericana, tanto en la técnica dinámica con que estructuran los temas como en el idioma desplegado, que va desde la complicación formal hasta el tratamiento directo y sobrio, según las directivas brotadas de Faulkner, Caldwell, Steinbeck y Hemingway, y d) una consagración constante a la búsqueda de las vivencias esenciales y potenciales del argentino y de su mundo interior.

Naturalmente que este planteamiento crítico es provisorio, por tratarse de un fenómeno intelectual en pleno desarrollo y cuyas últimas consecuencias todavía no se pueden determinar con nitidez.

David Viñas, nacido en 1929, aparece, para muchos, como líder y conductor intelectual de un aguerrido grupo literario argentino. Ha publicado en 1955 la novela *Cayó sobre su rostro*, en 1956 *Los años despiadados*, de gran interés, y en 1957, *Un Dios Cotidiano*, que obtuvo el Premio en un concurso de la Editorial Kraft. Presenta en su última producción el drama intenso de un personaje que busca a Dios todos los días y padece el contacto de un universo contradictorio. Abundan los aciertos psicológicos en los diversos tipos que presenta, como el Director del Seminario, Botelho, los alumnos y otros que van apareciendo sucesivamente en la descarnada ficción.

Viñas escribe con fuerza y sabe mover sus creaturas a través de inquietudes y vivencias que encarnan su preocupación por el hombre y su deseo de revelar una realidad argentina que, a su juicio, no quisieron tocar sus precursores.

Francisco Jorge Solero, después de consagrarse a la poesía, publicó su novela *La Culpa* (1956), construida en una forma original, de contrapunto, con dos narraciones insertadas, de ambiente urbano. Tiene descuidos de estilo censurables, pero sus evocaciones de la infancia de un héroe y otras en que se presentan sus reacciones de adulto, son claros indicios de su valer. Se ha revelado también como representante femenino de la última genera-

ción narrativa: Beatriz Guido, con *La Casa del Angel* (1954) y *La Caída* (1956). Aunque ya había dado a luz otras obras, sólo a raíz de éstas se cimentó su fama en narraciones de tema urbano y de ambiente finamente intimista y analítico.

Carlos Prelooker ha sido editor y narrador. Su prestigio se arraigó con su volumen *La noche y dos sombras* (1951), dominado por la influencia de las nuevas corrientes literarias del relato. Néstor Bondoni, cuentista de vasta producción, realizó su ensayo en la novela con *La Boca sobre la Tierra* (1956), algo confuso en determinados análisis y muy recargado, pero con una visión distinta de la realidad que presenta con atrevidos métodos.

También se pueden citar como valores de la hora presente: Diego Oxley con *Tierra Arisca*; Juan José Manauta, con *Las Tierras Blancas*; Alberto Rodríguez, con *Matar la Tierra* (1956), y Marco Denevi, con *Rosaura a las Diez* (1956).

Faltan aquí nombres, pero es imposible resumirlos todos. Se ha querido situar, nada más, algunas tendencias y corrientes de la novelística argentina. No se habla tampoco del género policial, escasamente representativo, salvo en algunos cuentos de Borges y en *El estruendo de las rosas*, de Manuel Peyrou, libro editado en 1948, al que Anderson Imbert estima novela policial, "de brillante ingenio, de bien tejida intriga, de sostenido buen humor y muy intelectual".

La novela uruguaya, aunque cultiva el tema urbano, mantiene todavía muy visible el predominio de lo rural. Alguien dijo en broma que el Uruguay es una campiña que limita con Montevideo. También pude comprobar recientemente, en los debates literarios celebrados en esa ciudad, que todos los críticos consideran más floreciente el cuento que la novela en los últimos diez años.

Una fuerte tradición narrativa que llega hasta nuestros días se vierte en el criollismo uruguayo, a través de Eduardo Acevedo Díaz (1851-1921), Javier de Viana (1868-1926), Carlos Reyles (1868-1938), Horacio Quiroga (1878-1938) y José Pedro Bellán (1889-1930). Con excepción del último, los demás, como observa Arturo Sergio Visca, tienen casi siempre como temas y personajes los que ofrecieron, en épocas diversas, los núcleos de sociabilidad de la campaña uruguaya.

Entre 1920 y 1953, aproximadamente, surge otro grupo de sensibilidad más actual, pero que no rompe del todo con las corrientes vitales del relato que fertilizó a la generación citada.

Son muy personales la manera y la técnica de Justino Zavala Muniz, en

sus tres novelas: *Crónica en Muniz* (1921), *Crónica de un crimen* (1926) y *Crónica de la reja* (1930). En la primera presenta a su propio abuelo, caudillo en el período de las guerras civiles. En la segunda estudia psicológicamente a un "gaucho malo", penetrando con hondura en los estratos bajo de la sociedad rural uruguaya, a través del caso de su héroe *El carancho*, que proyecta un gran interés a la acción. En *Crónica de la reja* se perfecciona el intento cíclico en una época de paz, hasta proporcionar una visión novedosa de una pulpería y de variados tipos populares. El conjunto es de gran fuerza y saturado de realismo, pero con inserciones poéticas de gran sugestión.

Juan José Morosoli, cuyos cuentos son clásicos, dejó una sola novela: *Muchachos* (1950). Su predio humano es limitado y humilde, pero rico en el examen interior, en el tratamiento de las pequeñas tragedias de gentes "orilleras", que viven en un ambiente vecino a los pueblos del interior. También Morosoli rehuye lo descriptivo y el marco de su obra es escueto y estrictamente perfilado.

El cuentista Eurique Amorim perfeccionó su técnica y ha realizado una vasta labor como novelista, con medios diversos, tanto de ciudad cosmopolita, como de campiña uruguaya. Sus héroes preferidos son los paisanos de estancia, herederos, algo desintegrados, de los viejos gauchos heroicos que resaltan en la gesta épica del Uruguay, en las obras realistas de Eduardo Acevedo Díaz. Amorim ha usado de técnica diferenciadas y escribe con brillo, originalidad y en constante renovación. Va desde lo metafórico y de un impresionismo elegante hasta lo medularmente social, en varios volúmenes dirigidos por su última tendencia al arte comprometido. Su obra narrativa es de gran extensión, pero habría que agruparla en tres ciclos muy notables: El primero parte de *Tangarupá* (1925) y continúa con *La Carreta* (1932), *El Paisano Aguilar* (1934), *La Edad Despareja* (1938) y *El Caballo y su sombra* (1941). En el segundo intenta la novela política con algunas consignas que deslustran su contenido. Habría que recordar *La luna se hizo con agua* (1944) y *La victoria no viene sola* (1952).

Por fin ha dado a luz, con nueva fuerza y gran capacidad creadora, sus dos novelas más recientes: *Corral Abierto* (1956) y *Los Montaraces* (1957). En la primera construye un estilo adecuado a las necesidades del argumento. El protagonista observa, especialmente al fin de la novela, como si estuviera mirando a la gran masa de los demás personajes desde una cámara cinematográfica. No debe olvidarse que Amorim anduvo mucho tiempo

metido en Buenos Aires, en empresas de cine y dirigió *Cita en la Frontera* y *Kilómetro III*, de importancia en la historia de ese género en la Argentina.

En *Los Montaraces* retorna al tema de la naturaleza y al hombre de campo. La acción transcurre en una isla, y en el desarrollo de la novela resucitan los buenos tiempos de Amorin con sorprendentes recursos en que mezcla el realismo y la fantasía.

Francisco Espínola (hijo) es considerado uno de los cuentistas más eximios de su país, pero su única novela, *Sombras sobre la tierra* (1933), es una de las mayores interpretaciones de la vida en un pueblo sórdido del interior. Con un realismo profundo y con evocaciones crudas de prostíbulos y lugares de diversión construye un relato que sobrepasa todas las obras de ese género en el instante de su apareamiento. El poeta Pedro Leandro Ipuche en su novela que titula "romance", *Isla Patrulla* (1935), presenta un enfoque diverso del vacilante tema gaucho. Es un libro de nobilísimo trazo que no puede borrarse en un panorama de la literatura uruguaya.

La novela de ciudad es menos intensa en los tiempos más cercanos y su problemática se ha desviado a la aparición de la angustia existencial, de la acumulación humana en Montevideo, al peso tremendo de la burocracia y a la trivialidad y fracaso de seres frustrados por el ambiente. Dionisio Trillo Pays, autor de dos volúmenes de relatos breves, ha escrito también dos novelas: *Pompeyo Amargo* (1942) y *Estas hojas no caen en otoño* (1946).

No es un gran innovador, pero posee calidad, tanto al referir la historia de un negrito educado en el ambiente de la clase media montevideana, como al revelar la miseria de nuestro tiempo, a través de la historia de una familia de la pequeña burguesía.

Mario Benedetti es uno de los más salientes cuentistas de la generación más analítica. Su única novela, *Quién de nosotros* (1953), describe la existencia cotidiana con su trivialidad inevitable. El notable crítico Emir Rodríguez Monegal lo estima como "un autor que provoca la lenta revelación del carácter urbano y de la agitación sin sentido y de la vulgaridad. La prosa de Benedetti es cuidada y no recae en excesos retóricos".

Aunque la mayoría de sus novelas tiene por escenario Buenos Aires, el más potente de los grandes narradores uruguayos de la hora presente es Juan Carlos Onetti, autor de cinco obras: *El Pozo* (1939), *Tierra de Nadie* (1941), *Para Esta Noche* (1943), *La Vida Breve* (1950) y *Los Adioses* (1954). La mayoría de los relatos y novelas de Onetti explora con avidez el fondo existencial de la vida moderna. Sus individuos se encuentran solos en el universo, y su único recurso es hundirse en el recuerdo o el fracaso.

Casi todos viven su vida en la realidad que los rodea. Existe una suerte de desmoralización progresiva en los héroes de Onetti, cuyo patetismo no supera ningún otro escritor contemporáneo de su país. Un crítico norteamericano que le ha consagrado una tesis, James East Irby, observa que, considerando la órbita total de su novelística, puede decirse que Onetti está más cerca de los narradores norteamericanos Dos Passos y Faulkner. Del primero obtuvo el neonaturalismo, de múltiples historias simultáneas; y del segundo, la psicología atormentada de los personajes y la técnica del realismo indirecto, expresionista. También se han descubierto huellas de la concepción obscena e infernal del hombre en Céline, y del existencialismo de Sartre.

Onetti es profuso y lento en su más vertebrada novela, *La Vida Breve*, que me parece la culminación de su arte en cuanto a técnica y a recursos narrativos, con su escenario ubicado en las enormes urbes modernas.

El tema urbano también lo ha tratado Marisa Viniars, en *La Tierra Prometida* (1952), y Clara Silva, en *La Sobreviviente* (1951), de rara intensidad psicológica y modernos métodos expresivos.

También debe consignarse la magnífica novela titulada *La Mujer Desnuda* (1951), de Armonía Somers, con líricas y vibrantes escenas eróticas que recuerdan a David Herbert Lawrence.

La novela social, aparte de Amorim, ha sido explotada por Asdrúbal Jiménez, en *Bocas del Quebracho* (1951), por Eliseo S. Porta, en *Con la raíz al sol y Ruta 3* (1955), que describen ambientes campestres.

Finalmente, desde un ángulo comprometido por el marxismo y las consignas, aparece el más popular de los narradores de esa categoría: Alfredo D. Gravina, que se estrenó con un tomo de cuentos, y ha editado dos novelas: *Macadam* (1948) y *Fronteras al viento* (1951).

Trátase de un escritor que se empeña en ser típicamente uruguayo, persiguiendo en sus obras un sentido universalmente humano, una imagen de su pueblo, de su país, de la vida nacional. "Pasto y ganado, ganado y pasto" y las "pequeñas aldeas trágicas batidas por el pampero", con las condiciones impuestas por el latifundio y la inquietud de los trabajadores, son los motivos que Gravina desea expresar dentro de su realismo socialista.

La literatura paraguaya es muy desconocida y sus novelistas escasos. Uno de sus críticos de la actualidad resume así la condición cultural imperante en el Paraguay: "Un pueblo atemorizado en su vida pública y privada, no puede de ninguna manera sedimentar una cultura. Y esto es así porque la levadura con que se amasa el pan de la cultura es la Libertad. Y a nuestra cultura —justo es y triste, a la vez, afirmarlo— le falta precisamente esta leva-

dura. Esto es lo que hace que nuestra herencia cultural sea endeble, a pesar de los esfuerzos esporádicos por aportar a su caudal algo valioso."

Sin embargo, hay breves muestras de la capacidad narrativa del pueblo paraguayo, cuya realidad social es muy sórdida. En 1952 se reveló el notable novelista Gabriel Casaccia, con *La Babosa*, ubicada en el pueblo de Areguá, cuyo recuerdo influyó en la fantasía del autor para trazar una ilustrativa pintura de un medio retrasado con recursos imaginativos muy certeros.

En el relato paraguayo también deben mencionarse: José María Rivarola, con *Follaje en los Ojos*; Julio César Troche, con *El Pan de tus Maizales*; Herib Campos Cervera, con *Geniza Redimida*, y Elvio Romero, con *Resoles áridos*, dentro de una continuidad costumbrista y descriptiva que supera el cuentista Augusto Roa Bastos, en su volumen *El Trueno entre las Hojas*, con escenas inspiradas en la violencia y la persecución política.

Lo aquí esbozado permite demostrar sin tesis que la novela hispanoamericana se mantiene activa y va alcanzando un plano de universalidad, a través de lo nacional y lo regional, superado en el último cuarto de siglo, desde la aparición de Revueltas y Rulfo, en México; de Carpentier, en Cuba; de Zalamea Borda y García Márquez, en Colombia; de Uslar Pietri y Díaz Sánchez, en Venezuela; de Pareja Diez Canseco y Angel F. Rojas, en Ecuador; de Ciro Alegría, en Perú; de Manuel Rojas y José Donoso, en Chile; de Borges, Arlt y Viñas, en Argentina; de Onetti y Amorim, en Uruguay, aparte de diversos epígonos de la tendencia existencialista siempre actuante y de la diversificación de las técnicas narrativas.

La literatura se complica con potentes fenómenos que ignoró el naturalismo. Hoy día, el fabulista se complace en presentar los aspectos negativos de la realidad y, como dice un crítico americano, hacen de su histeria privada y de su angustia el centro de su universo, como se palpa en Revueltas, Rulfo, Carpentier, Novás Calvo, Zavaleta, Sábato y Onetti.

La desviación criollista de las generaciones anteriores ha confluído hacia un nuevo tratamiento de los asuntos derivados de la tierra, como se ve en los actuales novelistas argentinos y algunos uruguayos. El tema social no ha perdido su carácter dominante y la violencia surge en todo el relato de México, Guatemala, el Caribe y, sobre todo, en Colombia, con Osorio Lizaraso, Caballero Calderón y Caicedo. Algunas narrativas particulares siguen retrasadas por el costumbrismo, lo que sucede en Bolivia y Paraguay, donde no se superan determinadas etapas de la fabulación. Concretándose a la obra producida por las dos últimas generaciones, que ya preocupó al crítico cubano José Antonio Portuondo, no es difícil desentrañar que ellas

constituyen, mejor que exactos reflejos o documentos fidedignos de la realidad continental —inabarcable en su absoluta totalidad—, inapreciables testimonios parciales de la actitud vital de los escritores americanos frente a sus propias circunstancias en crisis (José Antonio Portuondo, *El Heroísmo Intelectual*, México, 1955, página 127).

A los temas de la violencia se añaden los de la inmigración, como se percibe en la vívidas expresiones de Picón Salas y Rial, en Venezuela, y en Goyanarte y otros, en Argentina. El antimperialismo que señalaron Gallegos, y Vallejo en *El tungsteno*, preocupa todavía a Asturias, en Guatemala; a Amaya Amador, en Honduras; a Díaz Sánchez, en Venezuela; a Carlos Luis Fallas, en Costa Rica; a Céspedes, en Bolivia; a Beleño, en Panamá, y a Teitelboim, en Chile.

Seductoras técnicas literarias luchan contra el realismo convencional y por vencer las recetas de un criollismo fotográfico. La novela de la tierra toma un sentido desconocido en Alegría, Jorge Icaza, Monteforte Toledo, José María Argüedas, Miguel Otero Silva y Luis Felipe Rodríguez. Indios, negros y mestizos conforman el tapiz variado de los protagonistas que aún luchan con un medio geográfico adverso. Además, la vasta naturaleza continental sigue suscitando una corriente narrativa que enriquece las ya clásicas aportaciones de Gallegos, Rivera, Güiraldes y Ciro Alegría. La selva, decía el ensayista cubano Juan Marinello, en lo que tiene de augurio indefectible, de dominio implacable sobre el hombre, es más americana, más nuestra que la pampa.

Sin embargo, la preocupación social y la búsqueda del hombre parece ser la tendencia dominante en toda América. Mediante su función crítica e instrumental, sigue actuando en el proceso ininterrumpido de su universo imaginativo. Un diagnóstico total sobre nuestro crecimiento narrativo será, pues, una obligación de los próximos años, cuando la objetividad crítica se acreciente con los resultados de parciales indagaciones.

TEATRO*

* Se presentaron las siguientes obras nacionales: "El Prestamista", de Fernando Josseau y "Dos más dos son cinco", de Isidora Aguirre. En la primera pieza intervino el actor Raúl Montenegro, y la segunda fue representada por integrantes del Teatro Universitario de Concepción, bajo la dirección de Gustavo Meza