

DUALISMO Y ALEGORÍA SOCIAL EN LA NOVELA HISPANOAMERICANA

Desde el inicio de la novela hispanoamericana, a comienzos del siglo XIX, su temática se afina con especial preferencia en cuestiones de orden social, histórico y político. Dicha preferencia se mantiene de manera casi excluyente durante más de un siglo, y su superación, lenta e intermitente, apenas llega a consumarse en estas últimas décadas. Cualquiera que sea el ámbito del continente del que partamos —el norte, el sur, el este o el oeste— cualquiera que sea el rasgo costumbrista o la nota subregional, aquella preferencia sobresale siempre, mostrando sus puntas o sus aristas combativas o polémicas. Por consiguiente, hablar de un *contenido social*¹ se ha hecho un lugar común que satisface y explica, desde diversos puntos de vista, la inquietud del hombre americano por hallar una respuesta o al menos una visión de su destino en el continente y de sus relaciones con el contexto de la sociedad en que está inmerso.

¹ El título que aquí cabe recordar naturalmente es el de Agustín Yáñez, *El contenido social de la literatura iberoamericana*, Editorial Americana, Acapulco, 1967, pero los frequentadores de esta temática saben que es necesario añadir una nutrida lista de obras anteriores y posteriores a ésta. La cuestión ha sido vastamente tratada en manuales y monografías. Entre los primeros, bastará recordar los de ALBERTO ZUM FELDE, *Índice crítico de la literatura hispanoamericana, Tomo II, La narrativa*, México, Editorial Guaranía, 1959; LUIS ALBERTO SÁNCHEZ, *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*, Madrid, Gredos, 1953; FERNANDO ALEGRÍA, *Historia de la novela hispanoamericana*, México, Ediciones de Andrea, 1966; aunque, obviamente, ninguna obra general sobre la narrativa continental deja de tratar en mayor o menor medida esta cuestión. La cuantía de las monografías sobre autores o aspectos específicos nos exime de su cita, no así de la referencia a algunos ejes temáticos que mencionamos en la nota 2.

Las explicaciones de esta inquietud social van desde los factores políticos gravitantes (emancipación, problemas nacionales muy concretos, relaciones internacionales) hasta la presencia de numerosos influjos culturales de procedencia foránea (movimientos literarios europeos, visiones transoceánicas de América, imposición de modas o ideas estéticas). Problemas económicos, educativos, religiosos, telúricos, geográficos, aparecen puestos en el tapete a través de la literatura de ficción, del ensayo y aun del periodismo.

Los estudios sobre estos temas conforman ya una profusa bibliografía², que se acrecienta permanentemente no sólo con la aportación de la crítica literaria, sino también con

² En muchos de estos casos, la consulta de bibliografía específica o auxiliar se hace imprescindible; por ejemplo, a simple título de apertura a diversos horizontes, mencionamos: JACQUES LAMBERT, *Latin America Social Structures and Political Institutions*, Berkeley University of California Press, 1969, con diversos enfoques atinentes a la problemática en cada país, Fondo de Cultura Económica, México, 1950; o cuestiones concretas de orden social (la marginalidad no es uno de los menos tratados), a través de un género literario específico, por ejemplo, EARL M. ALDRICH, *The Modern Short Story in Perú, Madison*, The University of Wisconsin Press, 1966; o problemas económico-sociales que afectan directamente la cuestión de las influencias literarias como lo trata, por ejemplo, LUIS PINTO, *A influencia do nordeste nas letras brisileiras*, Río de Janeiro, Livraria José Olympo Editora, 1961; o la indagación en la temática política, ya se trate de enfoques generalizadores como el de JOSEPH L. BLOTNER, *The Political Novel*, New York, Doubleday & Co., 1956; o los trabajos de interés más específico para nuestro campo, como los de EUGENIO CHANG RODRÍGUEZ, *La literatura política*, México, Ediciones de Andrea, 1956, y *La literatura política de González Prada, Mariátegui y Haya de la Torre*, México, 1957. Otros temas conexos, también intensamente reflejados en nuestra literatura, son la búsqueda de la identidad nacional (en la que indagan todos y en particular los argentinos), o la cuestión racial, de variado interés e importancia conforme la composición étnica de cada país o región, como, por ejemplo, G. AGUIRRE BELTRÁN, *La población negra en México*, México, 1946; JUAN COMAS, *Relaciones inter-raciales en América Latina: 1940-60*, Cuadernos del Instituto de Historia, Serie Antropológica nº 12, México, UNAM, 1961, así como el difundido libro de AÍDA COMETRA MANZONI, *El indio en la novela de América*, Buenos Aires, Ed. Futuro, 1960, y otros subtemas.

la de sociólogos e historiadores, cuyas contribuciones en el esclarecimiento de estos temas tienen una obvia y por cierto no desdeñable significación para comprender mejor este fenómeno —y depósito— cultural que llamamos literatura.

Nuestro propósito no es retomar o ahondar en estos elementos, sino revisar el uso de una modalidad expresiva cuya aplicación en la temática social parece evidente: la alegoría. Los antecedentes cercanos de dicho uso pueden rastrearse fácilmente en las letras hispanoamericanas del siglo XIX: las múltiples alegorías en el *Periquillo Sarmiento* de J. Fernández de Lizardi, la alegoría de tinte satírico en *Don Catrín de la Fachenda*³, del mismo autor, las fuertes connotaciones políticas de ciertos usos de la alegoría en las letras argentinas de la época de Rosas, con sus implicaciones de orden social e intelectual.

Un caso paradigmático es sin duda el de *Facundo*, de Sarmiento, convertido en clásico del pensamiento y de las letras hispanoamericanas por su repercusión y sus reflejos en el contexto sociopolítico integral del continente⁴. Un clásico, es decir una obra representativa más allá del espacio y del tiempo, más allá también de los límites nacionales. Por otra parte, es indudable que desde Sarmiento, con o sin influencia directa suya, el pensamiento y buena parte de la literatura de ficción también han expresado realidad americana sobre la base de opciones de similar naturaleza, con un parecido énfasis en las formulaciones dualistas: *Facundo* es la *personificación* de la barbarie, de la ignorancia, de la arbitrariedad, en tanto que Rivadavia, el general Paz y otros representan la ciudad, el poder de los pueblos civilizados, las tradiciones europeas y civiles⁵.

Otro argentino, Esteban Echeverría, también arduamente implicado en la lucha contra Juan Manuel de Rosas, esboza

³ Desarrollamos este aspecto del tema en un trabajo reciente, "La alegoría satírica en *Don Catrín de la Fachenda*", aún sin publicar al momento de escribir el presente.

⁴ Véase nuestro trabajo acerca de "Las formulaciones dualistas en el ensayo argentino", *Criterio* (1977), pp. 326-333.

⁵ *Idem*, pp. 327-328.

un parecido esquema en *El matadero*, donde el contraste entre el joven unitario y la chusma, a más de satisfacer una nota romántica de claroscuro, polariza los términos de la realidad sociopolítica de la Argentina de la época⁶.

Dentro de los confines más amplios del continente, otros temas, de repercusión generalizada, reciben un similar tratamiento polarizador. Por ejemplo, el tema del indio, que atrae a escritores muy diversos del Ecuador, de Chile, de Bolivia, de México, del Perú. De entre ellos podemos escoger a dos pertenecientes a las últimas décadas del siglo XIX: el ecuatoriano Juan León Mera y la peruana Clorinda Matto de Turner.

A propósito de las obras de tema indígena que ambos escriben, ya es casi tópico indicar que la obra del primero de los nombrados, *Cumandá* (1897) representa una demorada visión idealista y romántica del indio, mientras que la novela de la escritora peruana, *Aves sin nido* (1889), a pesar de su todavía presente veta romántica, constituye una primera e importante —si no decisiva— contribución a una perspectiva realista del tema. Comoquiera que sea, ambas obras, más allá de sus posturas diferentes e inclusive opuestas, usan de procedimientos expresivos similares, acaso por el común parentesco con el romanticismo literario. En la primera, Carlos y Cumandá personifican los valores de la cultura española y los de la cultura indígena, respectivamente. El dualismo alegórico, la divinidad aborígena y la divinidad cristiana, las fuerzas maléficas y las fuerzas benéficas, aparece de manera persistente a lo largo de la obra⁷. En la novela de la escritora peruana, Manuel y Margarita personifican a las “aves sin nido” en clara oposición a la denunciada tiranía del gobernador, del cura y del te-

⁶ Cf. D. CVITANOVIC, “Larra y Echeverría; apuntes sobre tendencias alegorizantes en el costumbrismo romántico”, *Quadernos del Sur*, 18 (1985), pp. 21-33.

⁷ Véase NILSA M. ALZOLA DE CVITANOVIC, “La representatividad alegórica en *Cumandá* de Juan León Mera”, en *Estudios sobre la expresión alegórica en España y América*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 1983, pp. 240-294.

rrateniente. De aquí al esquema "explotadores-explotados", que luego se manifestará con frecuencia en la novela indigenista, hay un paso muy corto.

Al ingresar en la narrativa del siglo xx, el dualismo y la personificación alegórica de "vicios y virtudes" afecta a prácticamente todos los temas de la prosa de ficción de un extremo al otro del continente. Incluso el ensayo, género que en Hispanoamérica se cultiva con asiduidad, participa de similares modelos expresivos en relación con sus diversos contenidos, cualquiera sea el pensamiento y la ideología del que escribe. Por ejemplo, una obra liminar como el *Ariel*, de José Enrique Rodó, no deja de plantear el conflicto entre el Norte y el Sur, entre la civilización latina y la anglosajona, el pragmatismo y el idealismo, a través de dos tipos alegóricamente representativos de esta polaridad de elementos, personificados en Ariel y Calibán, respectivamente.

Entretanto, la evolución de los movimientos y escuelas literarias, salvo, quizás, el surrealismo⁸, no obsta para que aquellos modelos mantengan su vigencia, reafirmando —hasta caer en el retoricismo— ciertos rasgos básicos de la mentalidad y de la tradición literaria en la que se encuentran insertados. Los pertinentes ejemplos abundan por doquier, asentando por parte del escritor una posición moralizadora, de tesis, con la intención no sólo de mostrar el mal y su presunta contraparte, sino también de *demostrar* o propiciar la conveniencia del correspondiente remedio.

La narrativa indigenista, a cuyo antecedente básico hemos aludido muy escuetamente, prolonga y acentúa su vigencia en las primeras décadas del siglo xx. Una de sus primeras manifestaciones importantes, *Raza de bronce* (1919) del boliviano Alcides Arguedas, delata algunas de las constantes del género: el conflicto entre el blanco y el indio, entre el rico terrateniente criollo y el despojado nativo, víctima de toda clase de abusos. El protagonista visible es

⁸ La más que notoria influencia de esta escuela en las letras hispanoamericanas contribuye sin duda a darle una perspectiva más compleja al uso de ciertos modelos expresivos y fórmulas tradicionales; véase *op. cit.* en la nota 26.

toda la comunidad indígena, sino de raza sojuzgada. De un lado, Agustín y Maruja, del otro Pantoja, el hijo del patrón de la hacienda. La muerte de la india, víctima de la infamia, provoca la rebelión indígena motivo sobre el que volverán otras novelas del género.

Una intensa crítica social y una ideología revolucionaria obviamente emparentada con el marxismo se manifiestan en el *Huasipungo* (1934) del ecuatoriano Jorge Icaza. La novela, de elaboración elemental, tiene mucho de crónica y de documento. Sus lectores recordarán el eje en torno del cual gira la trama: la construcción de una carretera para unir la lejana región de Tomaché con el centro del país, con el objeto de habilitarla para la explotación industrial de sus riquezas. La empresa capitalista extranjera utiliza brutalmente el trabajo del indio que le sirve. El tema y su presentación es muy simple: el rico criollo junto con el extranjero imperialista forman el partido de los explotadores; el indígena, el de los explotados.

En la novela de Icaza, la delineación de los personajes es exigua. Estos alcanzan a ser, en realidad, apenas personificaciones. Mr. Chappy es un gringo empresario de aserraderos. Su secuaz es el tío Julio, un criollo usurero. Su otro secuaz, el cura, es también un personaje siniestro. El objetivo de Icaza salta a la vista de inmediato, sin tapujos: fustigar esta triple alianza como contraparte del indio explotado. No hay perspectiva ni complejidad psicológica⁹. El curso de la novela es monocorde, informativo, testimonial y, por supuesto lineal. La acumulación de incidentes de extrema morbosidad, de imágenes directas, se torna monótona.

El miserable huasipungo es la imagen más palpable de la propia vida de Andrés Chilibinga y de Cunshi, compañeros en el amor pero sobre todo en el infortunio. La resignación fatalista del huasipunguero obedece a males ancestrales: la deuda hereditaria, el irrisorio jornal de diez centavos que nunca cobra, el hambre, las viejas y las nuevas

⁹ Cf. sobre este aspecto FERNANDO ALEGRÍA, *Historia de la novela hispanoamericana*.

injusticias. El tono francamente naturalista de muchos pasajes intensifica el claroscuro. No es un azar que a una de las pocas páginas "bellas" —y bien logradas— de la novela¹⁰, le siga una lamentable escena de violenta descompostura, vómitos, defecación, hasta la muerte de Cunshi.

El trabajo en el pantano, la brutalidad gratuita, el sadismo del patrón componen un basto cuadro de sufrimiento sin esperanza. La fórmula explotadores *versus* explotados se mantiene sin variantes desde el principio al fin de la novela. Si desde el punto de vista del contexto social, en dicha fórmula no hay lugar para la conciliación sino sólo —acaso— para la rebelión o para la "revolución", desde el punto de vista estético-literario la rigidez de la fórmula no permite abrigar esperanzas de hallar matices, símbolos o metas semánticas significativas más allá de las precisamente aludidas por el autor de manera insistente a lo largo de la novela.

Parecidas fórmulas emplea otro autor de novelas de tema indigenista e inquietud social, el peruano Ciro Alegría. La más importante, *El mundo es ancho y ajeno* (1941), situada ya en los epígonos del género, recalca también en las condiciones inhumanas en que viven las primitivas comunidades indígenas de su país. Los rasgos individuales parecen borrosos o suelen estar borrados... quizás intencionalmente, para insistir en el carácter genérico de las injusticias y sometimiento en que se encuentran vastos sectores sociales. Los personajes son alegóricamente representativos y, por consiguiente, personifican abstracciones. El hacendado Alvaro Amenábar es instrumento de la injusticia. El Fiero Vázquez lo es de la rebeldía ahogada en sangre. El anciano alcalde indígena, Rosendo Maquí, no corre mejor suerte y muere en la cárcel. El dirigente sindical, Lorenzo Medina, representa el discurso de la revolución proletaria¹¹ y cie-

¹⁰ JORGE ICAZA, *Huasipungo*, 2ª ed., Buenos Aires, Losada, 1960; cf. p. 151.

¹¹ Sobre todo en las enseñanzas que el personaje dirige a Benito Castro, en las que el adoctrinamiento materialista dialéctico es evidente.

rra de alguna manera la tesis que contiene el título de la obra: los indios son despojados y desalojados, condenados a vivir como parias en un ancho mundo que no les pertenece.

En *El mundo es ancho y ajeno*, la comunidad de Rummy Umay es representación y síntesis de toda la historia de las comunidades indígenas. En este aspecto refleja no sólo la amplitud geográfica de las desgracias de estas comunidades —que se extiende desde el valle hasta la montaña, desde la selva hasta la costa¹²— sino también los motivos ya característicos y reiterados (observados diacrónicamente) de la novela indigenista en América. Dichos motivos quedan resumidos en una única gran alegoría, la de la injusticia social.

El cambio de ámbito geográfico y eventualmente de temática no modifica la visión dualista del mundo, la que se acentúa en muy diversos escritores. Por ejemplo, el hecho de ser uno de los mayores novelistas venezolanos y de alcanzar notoriedad internacional a través de *Doña Bárbara* (1929) no libra a Rómulo Gallegos de permanecer atado él también —precisamente a través de la novela nombrada— a las fórmulas de un dualismo alegórico de cuño tradicional. Ni su formación modernista, ampliamente perceptible a lo largo de su carrera de escritor, ni su visión de la geografía humana de Venezuela, ni el conjunto de sus aspiraciones realistas —ni siquiera algunas escenas y episodios francamente naturalistas— son elementos suficientes para superar ciertos límites muy esquemáticos en cuanto a contenidos y a pautas formales de expresión.

¹² Para este caso, sigue siendo válida la apretada síntesis de ENRIQUE ANDERSON IMBERT, *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. II, México, F.C.E., 1954, p. 256. Pueden verse, por cierto, trabajos más específicos de innegable interés, por ejemplo, LUIS DURAND, "Algunos aspectos de la literatura peruana hasta Ciro Alegría", *Atenea*, LXX (dic. 1942), pp. 278-308; HUBERT E. MATE, "Some aspects of Novels by López y Fuentes y Ciro Alegría", *Hispania*, XXXIX, pp. 287-292. Muy útil en todos los casos es la "Reseña histórica del indigenismo" de EUGENIO CHANG RODRÍGUEZ, *Cuadernos Americanos*, XVII (1956), pp. 61-69.

El contenido básico de *Doña Bárbara* reside en el conflicto entre civilización y barbarie, presente con diversas preferencias de género y variantes temáticas en obras como *Cuna de cóndores* o *Chilenos del mar* del escritor trasandino Mariano Latorre, en *Los perros hambrientos* o *La serpiente del oro* del mencionado Ciro Alegría, en *La vorágine* del colombiano José Eustasio Rivera y aún en *La tierra pródiga* del mejicano Agustín Yáñez. En la novela de Gallegos —parecidas reflexiones cabría formular a propósito de *La trepadora* y *Canaima*— aquel conflicto está presentado a través de personificaciones alegóricas que hacen pensar una vez más en la tradicional alegoría medieval, a menudo anudada con la disputa de las virtudes y los vicios. En este aspecto, las huellas de los autores predilectos de Gallegos reafirman la tendencia dualista característica de algunos de los escritores del siglo XIX, ya se trate de un Zolá o de un Galdós, de los grandes escritores rusos —Dostoyevski, Gogol, Tolstoi— ya se trate de la inevitable presencia socioliteraria de un Ibsen.

En todos ellos, y más allá de las preferencias de tono, de estilo, de modalidades psicológicas, de experimentación formal, se percibe el intento de develación de los grandes problemas sociales de su época. Buenos y malos, opresores y oprimidos, los de arriba y los de abajo, aparecen como en un lienzo representativo. Los más audaces —el caso de Dostoyevski es paradigmático— indagan más allá de las contingencias inmediatas. Pero la fase de común moralización que les preocupa se trasunta por doquier y se expande a América, cuyos escritores asumen este tipo de inquietudes con variada fortuna pero casi siempre con el peculiar sello que les impone su propia tierra.

Gallegos, como escritor profundamente americano que es, afincra raigalmente sus novelas en los llanos y en el Orinoco (*Doña Bárbara*), en los llanos y en los Andes (*Cantaclaro*) y retrata a sus tipos representativos: Doña Bárbara es la “tradición rural y levantisca, indómita y cerril”; el Brujeador es “el genio maléfico de la tierra americana”; Luzardo, el ímpetu de renovación; Mr. Danger, el im-

perialismo norteamericano, etcétera.¹³ Las claves en que se asientan estas tipificaciones son alusivas, simplistas: Doña Bárbara es la barbarie; Santos Luzardo es su contraparte directa, la luz de la civilización; Mr. Danger es sencillamente el "Señor Peligro". La hacienda es y representa su propio nombre, "El miedo"; su superación conducirá hacia una "Altamira". Las antítesis, al igual que las simetrías, son evidentes. En este aspecto, *Doña Bárbara* tiene una arquitectura de ideas rudimentaria, elemental.

El impresionismo artístico, el realismo descriptivo y el naturalismo se unen en una amalgama que hereda los preceptos de la novela del siglo XIX, pero, por sobre todo, mantiene una tradición literario-doctrinal —o sus fórmulas— que tiene ya varios siglos en Occidente. En esta línea contextual, el esquema se aplica una vez más, de manera muy evidente, a la realidad americana. Por ejemplo, el aspecto y la indumentaria de Santos Luzardo "denuncian al hombre de la ciudad, cuidadoso del buen parecer"¹⁴. Doña Bárbara, la hermosa mestiza violada en su adolescencia, se convierte en un ser vengativo e implacable con todos los hombres que encuentra en su camino. El título del capítulo 3 de la novela es más que expresivo al respecto: "La devoradora de hombres". Su odio al hombre queda definido desde el comienzo: "ya sólo rencores podía abrigar en su pecho y nada la complacía tanto como el espectáculo del varón debatiéndose entre las garras de las fuerzas destructoras" (p. 35).

La evolución del poder de Doña Bárbara se manifiesta en un crescendo dramático: la hacienda "El Miedo" extiende sus tentáculos en perjuicio de "Altamira", descuidada por su dueño, en manos de administradores fácilmente sobornables (cf. p. 40). Hacia el final de la novela, el decaimiento y desaparición misteriosa de Doña Bárbara coincide con la desaparición del Arauca de "El Miedo" y, por cierto,

¹³ Cf. LUIS ALBERTO SÁNCHEZ, *Escritores representativos de América*, Madrid, Gredos, 1963, p. 210.

¹⁴ RÓMULO GALLEGOS, *Doña Bárbara*, México, Editores Mexicanos Unidos, 5ª ed., 1981, cf. p. 17.

con el afianzamiento de "Altamira". Las líneas finales de la novela ponderan una vez más y de modo definitivo las virtudes de la llanura venezolana: "¡Propicia para el esfuerzo, como lo fue para la hazaña, tierra de horizontes abiertos, donde una raza buena ama, sufre y espera! (p. 256).

Los valores de la novela —autenticidad de caracteres, descripción de paisajes y costumbres y no escasos primores de estilo —se compaginan armónicamente con la sencillez y la naturalidad de la trama, con un americanismo intenso y con un realismo cargado de elemento poemático. La batalla alegórica entre virtudes y vicios se resuelve, a la manera de las psicomaquias medievales, con el triunfo del bien sobre el mal.

En la novela de Gallegos se advierten, pues, dos fenómenos simultáneos. Uno de ellos, el didascalismo alegórico-moralizador, refleja la continuidad de modelos de pensamiento ampliamente divulgados y repetidos en la tradición literaria occidental y sobre todo, como hemos estudiado en anteriores trabajos, en la narrativa hispánica. En este sentido, dicho fenómeno refleja el apego del autor a una retórica simplista, en proceso de desgaste, que el argentino Domingo Faustino Sarmiento había radicado en la polarización civilización-barbarie. Por otra parte, los genuinos valores literarios de la obra —que mencionamos sintéticamente arriba— le permiten superar a su autor el marco estrecho de aquellos esquemas y, por consiguiente, ofrecer una contribución de importancia en la evolución de la moderna novela hispanoamericana.

Cabe agregar que la referencia a otra novela del mismo autor, *Canaima*, hubiera sido más apta para destacar con mayor énfasis algunas de las cualidades mencionadas a propósito de *Doña Bárbara* y, coincidentemente, para mostrar cómo su autor se libera paulatinamente del esquematismo presente en esta última. Pero, deliberadamente no lo hemos hecho porque no pretendemos exaltar aquí los valores más trascendentes de este u otro novelista sino retratar un momento significativo —*Doña Bárbara* sin dudas lo es— en el cual, además, se advierte la encrucijada de la infle-

xión alegórica al modo tradicional con la perspectiva de un cambio positivo hacia metas más firmes en cuanto al desarrollo de la ficción literaria en sí.

Entre los muchos novelistas hispanoamericanos acicateados por la inquietud social en sus variadas formas, se puede incluir buena parte de la producción literaria del argentino Manuel Gálvez. Éste escribe entre 1900 y 1962 una larga serie de novelas —además de poesías, obras dramáticas, biografías y ensayos— en las cuales la preocupación social se conjunta con un fuerte interés político y con el conocimiento y reinterpretación de la historia. La ausencia de estudios mayores sobre la obra de Gálvez se debe en gran medida al desinterés académico acerca de su obra y acaso a su posición militante nacionalista y católica que no sólo lo aparta sino que lo sitúa en las antípodas ideológicas de la mayoría de los autores hispanoamericanos de este siglo (en lo que a inquietud social se refiere), generalmente proclives al marxismo, cuando no confesos militantes de esta ideología¹⁵. Para nosotros, precisamente este apartamiento de la ideología convencional ofrece interés en función de un panorama de la alegoría social, en tanto mostraremos que el recurso alegórico en la temática social se presenta más allá de las supuestas o reales fronteras ideológicas.

La obra de Gálvez transita largamente por el realismo naturalista, a pesar de que dicho naturalismo concierne principalmente al medio social y a los hechos exteriores, sin afectar a los caracteres humanos¹⁶. En todo caso, el interés social de Gálvez ya se manifiesta desde la defensa de su tesis de abogado sobre “La trata de blancas”, se pronuncia en la pintura costumbrista de *La maestra normal* (1914),

¹⁵ Huelga decir que la “inquietud social” del escritor en general rebasa la estrechez ideológica de un punto de vista determinado, que ciertas corrientes de pensamiento parecen arrogarse con exclusividad. Las posibilidades de este campo de estudio exceden el marco propuesto de este trabajo, que se limita a considerar sólo ciertas figuras representativas en cuanto al auge del procedimiento alegórico.

¹⁶ Así lo sostiene Alberto Zum Felde (en su *Índice crítico*, t. II, especialmente pp. 217-225), crítico que es particularmente negativo en cuanto a las cualidades novelísticas de Gálvez.

asume diversos tonos en *El mal metafísico* (1916) y se prolonga —más de una vez acompañado de un profundo interés histórico-político por la situación argentina— en obras tan dispares como el demasiado contingente *Calibán* (1943) o como la novela *Hombres en soledad* (1938). En todos los casos, Gálvez trata de proporcionar una visión exhaustiva de la realidad, acudiendo muchas veces a la visión de lo feo y de lo desagradable en modalidad zoliana.

La obra de Gálvez cae a menudo en el documentalismo y casi nunca deja de sostener una determinada tesis. La contradicción, apuntada por la crítica¹⁷, entre la técnica del realismo naturalista y la defensa explícita del espiritualismo antipositivista o la “carencia casi siempre de verdad psicológica” en los personajes de Gálvez, no invalidan en última instancia el “testimonio” personal del escritor acerca de hechos sociales, históricos y políticos que conmueven la vida argentina desde el siglo pasado.

Si en algo parecen coincidir los escasos críticos que se han ocupado en las últimas décadas de la obra de Gálvez es en la valorización de *Hombres en soledad* como la novela mejor lograda y acaso más auténtica del escritor¹⁸. Por lo demás, dicha obra es un trasunto de las inquietudes del autor en temas centrales de toda su producción. El argumento de la novela gira en torno de la reacción de un grupo tradicional frente al golpe militar de 1930 y los sucesos inmediatamente posteriores¹⁹. La clave de la novela reside en la pasión por Europa que siente el hombre ar-

¹⁷ Nuevamente hay que mencionar a Zum Felde, *op. cit.*, que lo destaca reiteradamente, y también lo puntualiza ADOLFO PRIETO en sus *Estudios de Literatura Argentina*, Buenos Aires, Galerna, 1969.

¹⁸ Doblemente significativa es al respecto la opinión de Zum Felde, precisamente por el carácter negativo de su crítica, según lo consignamos en la nota 16.

¹⁹ Un pulcro y atinado examen de esta obra puede hallarse en el trabajo de NORMA DESINANO, *La novelística de Manuel Gálvez*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1965. En otra dirección puede verse también MÓNICA QUIROGA, *Manuel Gálvez, 60 años de pensamiento nacional*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1985.

gentino, ya sea en su aspecto espiritual, profundo, ya se trate de la simple atracción superficial hacia la vida fácil que el Viejo Mundo también representa.

El personaje central, Gervasio Claraval —escritor, ensayista, intelectual de profundas ambiciones espirituales— encarna el “mal de Europa” que aqueja desde siempre a tantos argentinos. Europa es para él el refugio, la evasión, pero sobre todo la “nostalgia angustiada” del espíritu, sentimiento “que no comprendería un europeo y que él juzgaba típico de algunos argentinos de selección”²⁰. Claraval, con quien Gálvez se siente identificado, pertenece sin duda a esta última estirpe, en contraposición a la mediocridad reinante.

La valorización de la Europa profunda, espiritual, frente a la perspectiva vulgar de la Europa materialista y superficial queda personificada rápidamente en la novela. El Bebe Toledo, cuñado de Claraval, es desde la primera página de la novela la contraparte del ideal espiritual de Gervasio. El mismo esquema de contraposición se advierte entre Gervasio y su mujer, Andrea. Mientras ella es la exterioridad, la carne, lo material y, por extensión, la Europa anhelada del lujo y del placer, su marido es la Europa interior, profunda, llena de sentido en sus museos, en su historia y en su contribución a la vida del espíritu²¹. En último análisis, el esquema de Gálvez contiene la contraposición entre el espíritu y la materia. En virtud de esta contraposición, Gervasio es intérprete del drama de “los argentinos de más sensibilidad”, que se sienten desterrados en su propia tierra, “por el crimen de ser superiores en sensibilidad, de tener nobles preocupaciones, de ser europeos trasplantados”²². En consecuencia, Gervasio es un in-

²⁰ Véase MANUEL GÁLVEZ, *Hombres en soledad*, Club del Libro A.C.A., 1938, p. 12.

²¹ No es difícil hallar aquí el inevitable paralelismo con la dicotomía Argentina visible-Argentina invisible, de Eduardo Mallea. Sólo a título de apunte cronológico recordamos que la *Historia de una pasión argentina* apareció en 1937.

²² *Hombres en soledad*, p. 45.

adaptado en su propia tierra, que vive espiritualmente en mundos lejanos (cf. p. 69), que considera que a Europa se debe quererla como a una amante y no servirla como criado (cf. p. 169) y que en definitiva "sólo Europa" puede salvar al hombre espiritualmente inquieto que se ve atado al caos de la pampa anárquica.

Más allá de las constantes contraposiciones entre el espíritu y la materia, entre la vida espiritual y la vida superficial o material, que abundan en la novela, los personajes encarnan ostensiblemente otras virtualidades. Frente a la Revolución, por ejemplo, Gálvez sitúa a dos personajes que encarnan posiciones similares en el campo ideológico, "pero que disienten profundamente en el plano de la acción: se trata del propio Claraval, por una parte, y del militante Martín Blok por la otra. Aunque en el plano de las ideas sus puntos de contacto son numerosos —nacionalismo, antiliberalismo, jerarquía, espiritualismo—, difieren en sus respectivas conductas. Martín Blok es un activista en proceso prerrevolucionario que, luego del fracaso del movimiento a los pocos meses, se suicida. Gervasio Claraval, por su parte, hace abandono del hogar y, más allá del aspecto anecdótico y sentimental que genera tal decisión, la misma significa no sólo el abandono de su mujer sino el abandono de un mundo que él considera inmodificable"²³.

En el plano estrictamente social, esta novela de Gálvez presenta un país dividido entre una clase de individuos selectos —por sus virtudes y bondades de espíritu, lo cual incluye una nobleza especial y una cultura superior— y una masa carente de vida espiritual. En este caso, el autor se ha alejado de ciertos parámetros económicos e inclusive populistas presentes en algunas novelas anteriores, para insistir en una dicotomía espiritual, similar en diversos aspectos al enfrentamiento entre Carlos Riga, el romántico protagonista de *El mal metafísico* y un público desdeñosamente denominado burgués. En todo caso, lo que resulta patente es el —no importa si consciente o incons-

²³ Cf. NORMA DESINANO, *op. cit.*, p. 36.

ciente— uso de fórmulas dualistas, de reiteradas personificaciones alegóricas de vicios y virtudes que retrotraen estos usos —al igual que en los autores antes mencionados y al margen de la dirección ideológica que sustentan unos y otros— a las fuentes de la tradición alegórica occidental. Sí, tal vez, puede captarse una diferencia: En Gálvez, la supremacía del espíritu es más evidente —o más insistente— que en los otros y en este aspecto su rechazo del materialismo lo acerca más definidamente a modelos propios de la cristiandad medieval.

Estas pocas muestras de alegoría social en la novela hispanoamericana constituyen apenas una ilustración limitada del vasto ámbito de su reiterada aparición, desde el siglo pasado hasta mediados del presente²⁴. Sus signos comunes son la inquietud y la protesta social, la tesis y una dialéctica a menudo muy elemental cuyo propósito más obvio es la reforma de la sociedad. Los postulados literarios que le dan apoyatura se nutren principalmente del realismo y, por cierto, del naturalismo a la manera zoliana, que tanto auge adquiere en Hispanoamérica en las postrimerías del xix y durante las primeras décadas del xx, en especial en los países del Plata, con neto predominio de la narrativa uruguaya²⁵.

Desde mediados de la década del treinta la prosa hispanoamericana se ve sometida a los conceptos y técnicas surrealistas que, desde la década anterior, ya habían afectado la poesía continental²⁶. Elementos tales como el inconsciente y el subconsciente, el mundo onírico, la pesadilla y la alucinación, la fragmentación de las secuencias temporales, las

²⁴ En otros trabajos sobre diversas formulaciones alegóricas, concernientes en principio a otros órdenes de ideas, también hemos de reparar en el mismo enfoque; cf., por ejemplo, el caso de *El matadero* de Esteban Echeverría en "Larra y Echeverría: apuntes sobre tendencias alegorizantes en el costumbrismo romántico", *Cuadernos del Sur*, 18 (1985), pp. 21-33.

²⁵ Un caso ejemplar en este sentido es ciertamente el de Javier de Viana.

²⁶ Véase GERALD J. LANGOWSKI, *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*, Madrid, Gredos, 1982, p. 37.

perspectivas ambiguas de la realidad, el caos sintáctico, el verbalismo polisemántico, se incorporan en diversos grados a la narrativa continental y sus prolongaciones llegan a nuestros días²⁷.

Este auge del surrealismo en nuestras tierras está acompañado de un verdadero redescubrimiento de América por parte de los propios novelistas del continente, los cuales, además, indagan de modo creciente en una nueva visión mítica de América, en sus cosmogonías nativas y en los más diversos sincretismos de orden religioso, cultural, filosófico. El realismo mágico, el *boom* del éxito editorial a nivel internacional, la comprensión y luego admiración y moda de la nueva novelística hispanoamericana constituyen elementos "atractivos" de la literatura contemporánea en general. La superación del realismo costumbrista, del criollismo, del naturalismo; el regreso a las formas barrocas o la reinterpretación del barroco a través de América —Carpentier dirá que América es esencialmente barroca...— tienden a buscar una superación de los modelos pensantes vigentes hasta entonces.

La novedad pero sobre todo el ingenio o lo insólito en el desarrollo de la imagen, de la metáfora, del símbolo, conducen a una visión más compleja de la realidad. La alegoría social predominante en nuestra literatura cede paso a la experimentación formal, a la retrospectión, al monólogo interior, al fluir de la conciencia. La fotografía de la realidad americana no incluye ya solamente a los objetos exteriores sino también al mundo interior, latente, mágico, donde luces y sombras se mezclan, donde el claroscuro deja de tener su habitual vigencia casi absoluta para asumir formas que recuerdan el "sfumato" leonardiano. Este clima, en definitiva, parece poco propicio para la subsisten-

²⁷ Langowski propone dos períodos: desde 1935 (*Historia universal de la infamia*, de Borges) hasta 1946 (*El señor presidente*, de Asturias), etapa de introducción y experimentación; y desde 1946 hasta el presente, "como un período en que la moda surrealista ya es parte integrante de las características generales de la prosa hispanoamericana" (cf. pp. 37-38).

cia del esquematismo alegórico. No obstante ello, el esquematismo alegórico se prolonga en su aplicación a la problemática social y sus estribaciones pueden ilustrarse incluso a través de las obras de algunos de los novelistas más destacados.

Bastará recordar al respecto un par de ejemplos, muy significativos por lo demás. Nos referimos al guatemalteco Miguel Ángel Asturias y al cubano Alejo Carpentier. Ambos constituyen casos paradigmáticos de un doble fenómeno: el del progreso estético de la prosa hispanoamericana y el de sus ataduras ancestrales a modelos alegóricos tradicionales²⁸. Ambos comparten varios puntos en común: similar ideología, de conexión con el marxismo militante y, por consiguiente, el uso y abuso de la dialéctica tradicional de esta postura. El esteticismo y decadentismo de cada uno de ellos no es obstáculo para que aquella dialéctica se reitera sin solución de continuidad.

Un tema que ambos escritores comparten es el de la novela de la dictadura. *El Señor Presidente* (1946) y, con una diferencia de casi treinta años, *El recurso del método* (1974), del escritor cubano. La "república comprensiva de Hispanoamérica"²⁹ que ambas obras comparten, junto a varias de género similar, se inscriben en el ámbito de la alegoría de orden sociopolítico con una fuerte carga de implicaciones ideológicas. Sus semejanzas en este aspecto son

²⁸ Ambos han sido objeto de numerosos estudios, homenajes, incluso congresos, además de recibir los honores de importantísimos premios literarios a nivel internacional. La amplia bibliografía ya existente acerca de uno y otro escritor destaca de manera variada algunos de sus trascendentes logros literarios. En cambio, la presencia de un didactismo de tipo tradicional y su aplicación a un *desideratum* de redención social no ha merecido mayor atención.

²⁹ Un trabajo inteligente acerca del tema es el de SEYMOUR MENTON, "La novela experimental y la república comprensiva de Hispanoamérica; estudio analítico y comparativo de *Nostromo*, *Le Dictateur*, *Tirano Banderas* y *El Señor Presidente*", *Humanistas*, I (1960), pp. 409-464; a pesar de los años transcurridos desde su publicación, mantiene su interés y, por cierto, muchos de sus conceptos son aplicables a obras como *El recurso del método*.

tan numerosas que apenas hace falta mencionarlas: el abuso de la tiranía, el grotesco del poder absoluto, la influencia de las compañías extranjeras, la corrupción en todos los niveles, la máquina represiva, la sólida alianza entre el dictador y el imperialismo.

Si se toman (casi al azar) otras dos novelas de estos escritores, se advierte que los modelos alegórico-sociales, políticos e ideológicos se mantienen sin variantes. En *El Papa verde* (1954), de Asturias, las personificaciones alegóricas son constantes y concluyentes. "Kind" y "Maker" son, más que personajes, tipos. El primero, el señor "amable" recuerda al Santos Luzardo de *Doña Bárbara*; el segundo, el "hacedor" —y, principalmente, el ejecutor— hace pensar inevitablemente en el "Señor Peligro" de la misma novela de Gallegos. El primero es el *civilizador*; el segundo, la violencia, la *barbarie*.

Las abstracciones y las personificaciones alegóricas se suceden: Don Dinero, Don Fusilo, Doña Flora, Geo. La contraposición USA-Latinoamérica, ya tópica, se advierte una vez más; es la contraposición entre el mundo del dólar, del "business" y el mundo de las "fantasías latinoamericanas"³⁰. La caracterización del lugar de encuentro de estos dos mundos se expresa en la encrucijada del emporialismo y del imperialismo (cf. p. 20) y se reviste también de ropaje alegórico-paródico: "Centroparaisoamérica". Un título ilustrativo de por sí de este mundo de lujo para el extranjero, de expoliación para el nativo, de dualismo de explotadores y explotados, es el de *Week-en en Guatemala*, que Asturias publica dos años después de *El Papa verde* y donde se repiten inevitablemente parecidos esquemas.

En cuanto a la persistencia de formulaciones alegóricas de índole social (o sociopolítica), el caso de Carpentier es similar al de Asturias. Heredero él también del surrealismo, aunque no deja de renegar de este movimiento, teórico de lo real-maravilloso americano³¹ y dueño de una prosa ba-

³⁰ Véase *El Papa verde*, Buenos Aires, Losada, 1954; cf. pp. 24 y 35.

³¹ Siempre es de recordar a este respecto el prólogo de *El reino de*

rroca, Carpentier es —a pesar de sus cualidades de escritor— una especie de sedicente manipulador de las alegorías sociales convencionales.

Desde su primera novela, *Ecué-Yamba-O*, Carpentier plantea elementos míticos, religiosos, simbólicos, del afrocubanismo, que se prolongarán en *El reino de este mundo*. En ambas novelas se da el conflicto entre blancos y negros, similar al de los novelistas del indigenismo que insisten en el conflicto blanco-indio. La contraposición de mundos, narrada de manera más sutil en *El reino*, tiene que ver en última instancia con el esencial dualismo carpenteriano. De este modo se contraponen los reyes europeos a los reyes africanos, se contraponen el negro Mackandal a los blancos que lo apresan y humillan³², se contraponen el Dios de los blancos a las divinidades de los negros, se contraponen en fin decididamente las dos razas, la explotada y la explotadora³³.

Concretas personificaciones alegóricas se dan, por ejemplo, a través de Juan El Romero y Juan El Indiano, en

este mundo, 6ª edición, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1973. Cf. también EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL, "Lo real y lo maravilloso en *El reino de este mundo*", *Revista Iberoamericana*, 76/77 (1971), pp. 619-649.

³² Mackandal, apresado por los blancos y amarrado al poste de torturas, mantiene su condición privilegiada de ser superior y crea en la comunidad de esclavos negros una confianza y una fe absoluta en sus poderes de supervivencia. Aún después de muerto, se siente su presencia, verdadera personificación alegórica.

³³ El tema "negro" tiene una particular importancia en la literatura cubana. Más allá del auge que adquiere la cultura africana en Europa a partir de los años veinte, en Cuba buena parte de la temática social en la literatura se vincula con la preocupación por el negro; los ejemplos crecen en cantidad y calidad: "Bailadora de Rumba", de Ramón Guirao y "La Rumba", de José Z. Tallet, ambas de 1928. El propio Carpentier publica en 1930 un poema de tema negro, "Liturgia", y el mismo año Nicolás Guillén publica "Motivos de son", seguido de *Songoro Cosongo* (1931) y *West Indies Ltd.* (1934); Emilio Ballagas da a la imprenta su *Cuaderno de Poesía negra* en 1938. Recuérdese que *Ecué-Yamba-O* ve la luz en 1933, año en que también aparece *Pedro Blanco*, de Lino Novás Calvo, novela acerca del comercio de negros.

el cuento "El camino de Santiago" o en los elementos de duplicidad que se advierten también en otros cuentos como "Viaje a la semilla" y "Semejante a la noche"³⁴. Y otras duplicidades, de pretensión filosófica, se advierten también en su famosa novela, *Los pasos perdidos*, en la confrontación de lo esencial, verdadero y puro con lo externo, lo efímero, lo representacional³⁵.

En la etapa carpenteriana que se inicia con *El recurso del método*, ya en las postrimerías del autor, los elementos políticos y sociales, curiosamente se hacen más obvios: repetirlos es también repetir los consabidos esquemas del dualismo alegórico; explotadores y explotados, tiranizados y tiranizadores, represores y reprimidos, imperialismo y anti-imperialismo, América Latina *vs.* América Anglosajona.

Las casi seiscientas páginas de *La consagración de la primavera* redundan en esta temática y en similares enfoques. Una vez más, también, el elemento histórico se vincula con el elemento político contemporáneo, en concreto la Revolución Rusa de 1917 y la Revolución Cubana de 1959. Los elementos de la alegoría social, los reiterados dualismos —en Carpentier muy acentuados, además, por su propia dualidad de origen, Europa y América— están acompañados aquí de una neta y más que obvia intencionalidad política. La alegoría central, que toca ya muy de cerca la propaganda, ya lo dice todo: la "Consagración de la primavera" es la propia Revolución Cubana.

³⁴ Para mayor detalle acerca de este punto, véase DINKO CVITANOVIC, "Duplicidad y fascinación del pasado en tres cuentos de Carpentier", *Criterio*, XLVIII (1971), n^o 1712, pp. 142-145.

³⁵ En el primer capítulo de la novela la vida humana se asimila a una representación teatral. La vida de la mujer del protagonista, Ruth, se limita a la repetición de representaciones rutinarias que consumen su existencia y la conducen a un mundo sinsentido. Como contraparte, el protagonista buscará evadirse de este mundo ficticio y saldrá en procura de lo primordial, lo auténtico, lo originario. Véase ALEJO CARPENTIER, *Los pasos perdidos*, Santiago de Chile, Orbe, 1972, obra que ha merecido detenida atención por parte de los críticos; véase, por ejemplo, EDUARDO G. GONZÁLEZ, "Los pasos perdidos. El azar y la aventura", *Revista Iberoamericana*, 81 (1972), pp. 585-613.

Otros escritores hispanoamericanos cuya obra narrativa se consolida después del 40 también abundan en el uso de la alegoría, en algunos casos con repetida insistencia en los modelos sociales pero, además, con metas más trascendentes, de orden religioso y metafísico. Tal es por ejemplo el rico mundo narrativo del argentino Leopoldo Marechal que en su *Adán Buenos-ayres* parte de ciertas centrales alegorías dantescas pero las revierte en el mundo contemporáneo de la gran capital del Plata, con poderosa veta recreadora, cargada, además, de una conciencia simbólica que supera los moldes de la alegoría tradicional en gran medida. Otro caso, de similar importancia en cuanto al uso de la alegoría y, a la vez, a su superación, en el del mejicano Agustín Yáñez, cuya novela *Al filo del agua* (1947) es casi exactamente contemporánea de la del argentino. La verbosidad de Yáñez, su indagación en la conciencia, en la angustia religiosa, sus experimentos con el monólogo interior abren el paso, por así decirlo, a una de las obras más breves, más sólidas y más perfectas del continente, el *Pedro Páramo* de Juan Rulfo.

A Marechal, a Yáñez, a Rulfo, se van agregando otros escritores cuya perspectiva literaria comporta una notable novedad, un verdadero "progreso" en la estética de la narrativa contemporánea. A ellos podría añadirse el caso singular y complejísimo del cubano José Lezama Lima o el más joven, académico y perfeccionista hasta la brillantez de un Mario Vargas Llosa. Las metas estéticas de todos ellos, sin desmedro de sus convicciones políticas, filosóficas y también —naturalmente— sociales, trascienden con variada amplitud el ámbito de la alegoría social. Pero el más importante de todos ellos, el argentino Jorge Luis Borges, será el encargado de consumir la verdadera ruptura, no ya con la alegoría social, sino con el propio procedimiento alegórico³⁶.

DINKO CVITANOVIC

Universidad Nacional del Sur,
Bahía Blanca.

³⁶ Precisamente bajo el título "Borges y la ruptura con la mentalidad alegórica" nos ocupamos del tema en un trabajo ya terminado que, al rubricar el presente, se encuentra aún inédito.