

Universidad Nacional Autónoma
Facultad de Filosofía y Letras

ESTUDIO DEL PAISAJE
(INTRODUCCION)

**EL PAISAJE EN LA NOVELA
IBEROAMERICANA CONTEMPORANEA**

T E S I S

PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRO EN LETRAS
(LENGUA Y LITERATURA ESPAÑOLA)

Ma. de los Angeles Mendieta
Bueno de Alatorre

MEXICO

1947

M. 195835



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi madre

A la santa memoria de mi padre

A mis hermanos y mi tía C. Bueno

A mi esposo y a mi hijo



I N D I C E

La novela americana. Su necesidad de paisaje.....	15
El paisaje como personaje. Prosopopeya de tipo especial. Desdoblamiento.....	27 -
Desdoblamiento.	39
El paisaje como factor determinante del carácter humano.....	47
Técnica del paisaje.....	53
El paisaje. Estilo.....	65
El paisaje en su forma secundaria. Como simple indicación de circunstancia.....	79
Naturaleza y paisaje de América. En la vida y en la novela.....	85
Bibliografía.	105

•

PREFACIO

El estudiante de literatura española que vive en América, y especialmente en México, sigue una ruta un tanto desordenada: en la escuela primaria sólo le son presentadas unas cuantas imágenes, generalmente aisladas, de la literatura universal. En la secundaria y el bachillerato, a pesar de la aparente reglamentación de los estudios, la premura del tiempo obliga a dejar inconclusos los programas. Y en la lógica evolución de la historia literaria española, el estudiante de América se queda en España, no llega a veces ni a la voz rubeniana, y del canto indígena sólo tiene escasa noción.

En mí misma, al recorrer esos ciclos literarios, nació de pronto la pregunta que me ha llevado quizá a una posición extrema: ¿Y, por qué España? ... ¿Y por qué no América? Sin embargo, la respuesta era obvia. Era España, porque allí estaba la raíz, porque suya era la expresión y la lengua, por la erudición y la tradición y, además, porque el canto indígena se había perdido en el misterio de los siglos.

Y bien, a pesar de todo eso, yo quería ir a América. Quería sentir su literatura y fui a ella con el presentimiento de llegar precisamente en la época de su auténtica iniciación: en la contemporánea. Y vino entonces el placer de las lecturas al azar: El Resplandor, Los de Abajo, El Indio, Doña Bárbara, Don Segundo Sombra, Alsino, El Mundo es Ancho y Ajeno, La Vorágine. Y de cada una de ellas me fué quedando un paisaje. Un paisaje que era de América: el altiplano, la pampa, el llano, el bosque, el Ande, la selva, el mar...

Y entonces, la frase aseverativa de Torres Rioseco fué para mí una pregunta: ¿Es el paisaje la diferencia fundamental entre la novela de Europa y la de América? ¿Por qué entonces no saber algo más sobre el paisaje en la literatura de la América de hoy?

Y he aquí unos apuntes de lo estudiado.

LA SUSTENTANTE

LA NOVELA AMERICANA

Su necesidad de paisaje

I

Si bien en poco tiempo puede hacerse una conquista material, siglos requiere la espiritual.

Comprobación dolorosa es esto en nuestra América, ya que, pese a los años, no sólo de conquista, sino de independencia, aun no logra unidades de racialidad, lengua, religión, etc., que la fusión de dos razas —una de ellas en superioridad cultural preponderante— tuvo que haber engendrado.

La América precolombina había vivido sola. Recogida en la unción reverente de su arcano místico, fué sorprendida por una civilización nueva que la subyugó. El complejo profético de los pueblos indios ocultó su valentía y América sucumbió. Poco a poco las civilizaciones precortesianas desaparecieron. Sólo jirones de ellas, degenerados por la esclavitud, subsistieron tenazmente.

Y en la hora del amalgamiento angustioso, el indio trató de comprender: penetró en la religión y entorpecido ante el misterio dogmático, optó por la gracia peculiar del mito; adoptó nuevas costumbres pero conservó la superstición y habló el castellano, pero ensartó americanismos y se rebeló a la fonética peninsular.

Vino un arte nuevo: las danzas sagradas tuvieron la interpretación de Cristo. El canto ululante, de primitiva ingenuidad, tuvo entonaciones de canto gregoriano. La pictórica simplista se convierte al canon europeo y la greca se retuerce o se eleva en la línea del neoclasicismo.

Ya el indio no pinta su cuerpo sino dibuja lienzos e imágenes. Y en lugar del teocalli pétreo se alza la piedra labrada de nuestras catedrales.

Ya adentrados en el círculo del arte, ahondemos la relación de éste con la naturaleza.

Es obvio mencionar el común sentir del aborigen americano ante el fenómeno natural.

En América, como en otros muchos pueblos, la naturaleza era la esencia de la religión y la base de un complicado historial divino —no tan excelso, sin embargo, como el que engendró el pensamiento fantástico del pueblo heleno —pero no por eso menos original. Esta naturaleza estuvo presente en todos los actos del indio. Y al estarlo, es lógico suponer que la unión principió desde el origen mismo. Esto es, que no es posible entender el primitivismo americano sin ligarnos de una manera imprescindible a la naturaleza. Las formas metafóricas literarias que han llegado hasta nuestros días tienen una acusada tendencia hacia las flores, la tierra, los árboles, etc.

Esa naturaleza, que ya sea por su magnificencia o por el propio primitivismo del aborígen, tuvo que hacerlo vivir con ella y asociarlo fatalmente a sus fenómenos y manifestaciones. La naturaleza que hizo nacer un paisaje característico, poco modificado, a pesar de todo, ya que, por lo común, el indígena aprovechaba los recursos de ella sin cambiarlos.

La naturaleza vivió siempre en armonía con el indígena. Engalanó su imaginación y embalsamó sus sentidos con sugerencias rudas pero bellas.

Que tuvo para su oído tempestades que serían sonoridad de órgano y orquestación de arpegios de gigante. Y para su olfato, olores sabrosos de tierra, fruta y flor.

Y ella, la que conformó para su vista un paisaje de asperezas y dibujó el horizonte de cresterías y fué iris, azul, gris y sombra en los campos, en los riscos, en la sabana y en el mar.

La naturaleza que, aun en nuestros días, el indio anuda a su dolor: porque ella lo acerba o lo cura. El agua serenada de cal es desinfectante, la luna tiene influencias malignas, el aullido en las noches presagia muertes y el cuchillo del hombre probó trazado sobre el cielo con energía, puede cortar la tromba que se perfila en las lejanías como un dardo de muerte.

Pues bien, existió la comunión con la naturaleza en el aborígen americano y estuvo unida a su más grande intimidad: la religión. Y la religión fué la fuente de su canto y de su poesía.

II

Y henos aquí, por la magia de la evocación, en la Colonia. La Colonia —sombra y luz; bajeza y sublimidad; carne y espíritu; cobardía y heroicidad— época de gestación de pueblos nuevos en el Perú y en la meseta del Anáhuac. Época que, en el terreno del arte, podemos entender como la infancia del mismo, por su cualidad característica de imitación al arquetipo europeo. Porque de allá vienen las corrientes literarias, el tono de los lienzos, la línea de los mármoles y las piedras y hasta el gusto de las modas.

El arte europeo tiene en América un tardío esplendor.

Uno de los aspectos literarios, después de la conquista, fué la crónica. La Crónica de la Conquista, que por su estilo grandilocuente, en consonancia con la obra realizada y tal vez con la visión de estas tierras, tiene un sabor nuevo cuando se lee en Europa. ¿Quién sabe si el realismo mismo de la hazaña no dejó lugar para haber escrito la epopeya que el mismo hecho merecía?

Y dejando atrás las épocas de turbulencias intestinas, encontramos después en México la arenga política, la idea aguda y rápida del periodista: porque los hechos, la realidad —persecución de idealismos bajo torrentes de sangre hermana— impiden a los hombres escribir lo que su imaginación creadora pudiera alumbrar, obligándoles a describir la efervescencia objetiva, puesto que “la poesía se pone al servicio de la libertad”.¹

En esta época el hombre de América sigue sin ahondar, con la calma y meditación que ello requiere, en la verdad de su yo.

Pero al cesar las luchas viene la reflexión. Reflexión que tendrá resabios de las luchas de independencia y sugerencias de rito indígena. Y después de otro período de revoluciones, empieza a estructurarse nuestra civilización, de la que, como dice Henríquez Ureña, “aunque sus orientaciones esenciales proceden de Europa, no pocos de los materiales con que se ha construído son autóctonos”.²

Y en México, por ejemplo, la revolución pasará, pero el pensamiento revolucionario subsistirá en la novela. Y tendrá en la paz no sólo el idealismo de sus primeros tiempos sino también la crítica aguda, mordaz, o el resentimiento sobre una obra asaz fracasada.

Novela de la Revolución Mexicana que habrá de pasar las fronteras y de las que *El Resplandor*, *La Negra Angustias* y *Los de Abajo* llevarán el mensaje acre de la censura irónica, sutil, pero llena de rebeldía y desilusión.

En todas esas obras encontramos con frecuencia la naturaleza. Esto se debe quizá a que, como escribe Taine en su libro *Filosofía del Arte*, “cuando el hombre nuevo e inerte se encuentra entregado en manos de la naturaleza, ésta lo envuelve, lo transforma, lo moldea”.³

Y esta era la forma en la que se hallaba este hombre, aunque la naturaleza es, según San Martín, “un fecundo campo de la inspiración artística. Ella, en sus variantes aspectos, ofrece al artista cuantos elementos necesita para completar sus cuadros. Los grandes genios que ha tenido la humanidad fueron observadores incansables del mundo moral y físico. Ni Homero, ni Dante, ni Milton, en la epopeya; ni Cervantes en la novela; ni Lope de Vega, ni Shakespeare, ni

¹ Henríquez Ureña. *Historia de la Cultura de la América Hispánica*, p. 73.

² Obra citada, p. 11.

³ Op. cit., p. 8.

Calderón, en el drama; ni Rafael, ni Murillo, en la pintura; ni Miguel Angel, ni Fidias, en la escultura; ni Mozart, ni Verdi, en la música; ni Demóstenes, ni Cicerón, ni Bossuet, en la oratoria; hubieran alcanzado la justa fama que gozan de príncipes en las artes, sin ese estudio constante de la naturaleza".⁴

En la naturaleza que describen las novelas americanas encontramos con frecuencia la incorporación del aborigen americano. Desgraciadamente, en varios aspectos del arte asume una apariencia estática —de quietismo— valga la expresión. Verbigracia, en la pintura, no precisamente de vanguardia, la figura del indígena era puesta en los paisajes como un motivo de mera ornamentación. Tal vez era la revelación del estado de ánimo pasivo y trágico que tiene la raza olvidada en la actualidad.

Esta actitud, hierática, era la concepción de que el aborigen no llevaba ningún mensaje más. Su pasividad se concentraba a interpretarse como un pedrusco en la extensión del paisaje.

Esta sensación fué la que llevó el turismo a todas las tierras, como el mensaje de América.

Esto pudo haber dado origen a la reacción psicológica del escritor actual. No era ese el mensaje, y si había quietismo era debido a una honda tragedia que se debía a múltiples factores. Esta explicación y el hecho también de que el novelista, al querer interpretar algo muy suyo —muy de América—, vaya a las raíces mismas, hace que, en un arranque de originalidad autóctona, pinte la sensibilidad de América con ese hombre y lo rodee de ese paisaje como algo implícito a él.

Y entonces resultó que ese medio, ese paisaje, esa naturaleza —que era montaña, pampa, selva o sierra— fué superior al protagonista y le dió las verdaderas fuentes al novelista. Esa naturaleza resultó ser, muchas veces, más subyugante que la trama humana.

Y es que él también como americano está viviendo esa propia naturaleza y no puede desligarse de ella. Y he aquí explicaciones posibles de la aparición frecuente de la naturaleza en la novelística actual. Y si la explicación puede pecar de ligera, el hecho es real.

También cabe suponer que, en un afán de originalidad americanista, el autor, queriendo librar a su personaje de lo que pudiera tildarse de influencias extrañas, haya tratado de poner a ese hombre tal como él mismo lo ve. Y por lo tanto, lo haya ligado forzosamente a ese medio en el que la naturaleza juega preponderante papel. Y al darnos su propia visión subjetiva asocie siempre hombre y paisaje.

⁴ *Curso Superior de Literatura Preceptiva*. Primer Tomo, pp. 36 y 37.

Dice al respecto Azorín, en su libro *Clásicos y Modernos*: "Considerad la fundamental diferencia entre un paisajista del siglo xvi, por ejemplo, y otro de ahora: hace tres siglos un poeta contemplaba el paisaje y lo describía impersonalmente; es decir, quedando su espíritu —ledo o angustiado— fuera del panorama contemplado; los sentimientos que rebosan en su espíritu los expresaba aparte el poeta. Ahora no; paisaje y sentimientos —modalidad psicológica— son una misma cosa; el poeta se traslada al objeto descrito y en la manera de describirlo nos da su propio espíritu."⁵

Es lógico suponer que, aparte de esta tendencia del modernismo y postmodernismo y de la importancia que pueda tener esta naturaleza en América, el escritor contemporáneo se solaza en asociarla íntimamente a la idiosincrasia peculiar de sus personajes.

La influencia de la naturaleza existe. La mayor o menor gradación cuantitativa dependerá de las intenciones del autor o de su carácter especial. Estando, pues, un tanto precisa la necesidad de esta unión del hombre con la naturaleza, es menester preguntarse si acaso estará en razón directa a la apariencia objetiva. Y entonces, obvia sería la respuesta, puesto que nadie puede negar la belleza majestuosa de América.

Pero puede objetarse que este "ir al paisaje" no es nada nuevo. "Sabido es que el sentimiento del paisaje es una creación del romanticismo."⁶ Y podíamos concluir con Azorín, relacionando el tema al de América, "convertido ya en tradición el romanticismo, se mantiene la exploración de los temas nativos, desde el paisaje hasta el habitante de la ciudad".⁷

Pero esa manera de tratar el paisaje, iniciada desde el romanticismo, que se conserva a través del modernismo y en nuestros días, adquiere una importancia primordial, es de una significación novísima, significación que no tuvo en los períodos literarios anteriores.

Esta significación nos la revelan intuitivamente las novelas contemporáneas. Parece que al leerlas nos viene esa comba de cielos y esa naturaleza tentacular con todo el vigor que tiene en la realidad visual. Realidad de pueblos nuevos en tierras bravías cuya energía se abre paso para el ascenso hacia la plenitud. Porque a América toca el turno en la historia de los tiempos.

Sangre indómita del hombre americano en tierra virgen. Naturaleza en su apreciación subjetiva y estética.

Es verdad que el romanticismo huyó hacia la naturaleza en busca de una nueva sensación. Pero no nos proporcionó esta vigorosidad de que hablamos,

⁵ Op. cit., p. 123.

⁶ Maples Arce. *El Paisaje en la Literatura Mexicana*, p. 7.

⁷ *Clásicos y Modernos*, p. 122.

porque una excesiva fantasía la hizo caer en sensibilidad enfermiza. Y probablemente esto fué debido a su falta de contacto con ella.

Pero la naturaleza de América en sus primeros tiempos distaba de ser el venero artístico actual, porque sencillamente el nacimiento del arte —en toda su plenitud— es después de la satisfacción vital.

Y pese a que aun permanecen selladas grandes extensiones de tierra americana, el hombre ha ido domeñándola paulatinamente y ha empezado a satisfacer sus necesidades.

Es por eso que todavía no podíamos llegar a la realización artística con toda la fuerza que se requiere. Y el logro de obras esenciales estaba lejos.

Puesto que una obra maestra "es aquella que tiene la máxima potencia en su pleno desarrollo".⁸ ¿Cómo íbamos a crear algo nuestro, si éramos —valga la expresión— un mestizaje sin acabar, un hecho en ciernes?

Es ahora cuando estamos hurgando en derredor. Y el escritor ha encontrado la tragedia social de los pueblos americanos. Y ha hecho un mensaje en que se implican hombres y paisajes, llevando el drama de uno en paralelismo al otro, porque el recurso estético emanado de ambos era de grandes posibilidades literarias.

Ha creído encontrar en ello una indudable originalidad. Ya Sarmiento desde hace años lo dice en su *Facundo*: "si un destello de literatura nacional puede brillar momentáneamente en las nuevas sociedades americanas, es el que resultará de la descripción de las grandes escenas naturales, y, sobre todo, de la lucha de la civilización europea y la barbarie indígena, entre la inteligencia y la materia; lucha imponente en América..."⁹

Y ahora es cuando realmente vamos siendo "nosotros" sin que entrañe el vocablo ninguna egolatría. Admiración a lo extranjero, pero sin vasallaje. Y en esa cosa nuestra va también la naturaleza. Y en la novelística con máxima importancia.

En unas tanto más que en otras. Verbigracia: quitemos la pampa, el río, la selva, el bosque, la llanura, el campo, la montaña, el mar... y *Doña Bárbara* será una mujerona desorbitada e ilógica; Rosendo Maqui de *El Mundo es Ancho y Ajeno*, será un hombre vulgar de la meseta andina; y no existirá *La Vorágine*; y *El Resplandor* perderá la parte más dura y de estilización mejor lograda. Y sin el bosque, *Alsino* tendrá un tema grotesco y un tanto pueril.

En unas el recurso estético se habrá eliminado. En otras, el tema central; o el fondo íntimo de relación con el hombre, pero en todas: un factor de

⁸ *Filosofía del Arte*. Taine, p. 127.

⁹ *Ibid*, p. 33.

belleza y un recurso para el deslizamiento de la pluma en busca de la forma aguda y de la metáfora más bella.

Y si existe, pues, la posibilidad de una imprescindible necesidad, y después de las consideraciones anteriores, podemos tomar el todo por respuesta.

Pero hay también otra novela importante en América, de la que no trataré, pero que tiene también un gran valor. La novela que ha hecho el escritor de la ciudad o el erudito. El escritor que no ha sentido la llamada de la naturaleza, simplemente por su falta de contacto con ella o por sus gustos personales, y que nos ha dado la novela de ambiente citadino, de complicaciones psicológicas, de costumbres o de reminiscencia de las viejas liturgias y las antiguas leyendas indígenas o coloniales.

Quitando la de evocación histórica y la costumbrista —que toman otros aspectos de América— no juzgo que las otras sean las más características de este continente. Considero primordial a la novela de tierra. La novela de la hondura de nuestro medio propio.

Novela que nace en México en la época crucial de su desenvolvimiento: la Revolución. Evocación y leyenda en la guatemalteca; sabor rural en la Argentina y ensoñación hacia el mar en la chilena. Novela que pinte el paisaje de América: vértebra descoyuntada del picacho andino con su puño de espiral hacia los cielos —el Aconcahua—; selva que se anuda al misterio de su gestación cálida de savia siempre nueva y, más al sur, el río ancho que lame la giba del continente y la pampa solitaria que agarra el horizonte en las distancias.

Y entre las cumbres y altiplanos, las ciudades monacales que rezan su misticismo sobre la pauta vieja de la costumbre y del prejuicio ancestral.

Quebraduras de montañas donde hay templos pétreos embalsamados de leyendas de santos y nichos polvorientos levantados sobre las tierras de los antiguos reinos indios.

Continente abierto hacia dos mares cuyas aguas carcomen las abruptas playas.

Continente de América, prodigio de maravillas, fuente de sugerencias tendida en proyección hacia un punto: la pupila del artista.

III

Decíamos que el hombre americano no vence aún el medio ambiente. Las comunicaciones son deficientes, los ríos no son navegables, los caminos tienen pantanos y difícilmente bordean las cumbres; el sol calcina extensiones enormes de tierra ayuna de irrigación; muchos puertos necesitan el dragado y el clima merma —cuando no aniquila— las energías vitales.

Dice Sarmiento que "ese hábito de triunfar contra las resistencias, de mostrarse siempre superior a la naturaleza, de vencerla, desenvuelve prodigiosamente el sentimiento de la importancia individual y de la superioridad".¹⁰ Por eso quizá, aún tenemos complejos absurdos de humillación y de inferioridad, porque aún no la vencemos.

Ella tiene aún imperativos que obligan al hombre a someterse. Y en la lucha constante se produce la inevitable influencia. Y encontraremos que "la estructura física del terreno ha impreso en la inteligencia la huella perceptible, tanto en sus obras como en su historia".¹¹ Y al influir en su mente interna, produce una manera *sui generis* de pensar. Por lo general, la manera objetiva. Ya que la subjetividad, esto es, el refinamiento y las complicaciones intelectivas, producto de una educación tenaz del espíritu; la reflexión y la meditación, origen de la filosofía, sólo aparecen, por lo general, en las grandes ciudades. En ellas, en las que el congestionamiento humano y la monotonía exterior (aunadas al doblegamiento de la naturaleza por medios prácticos de habitación, calefacción, etc.), obligan al hombre a replegarse en sí mismo.

A veces este hombre —erudito, sabio, cosmopolita— va a la naturaleza, pero el contacto ya no tiene la sugestión vívida. Su mente está llena de inquietudes y prejuicios, sabe de antemano lo que encontrará, lo que hace que caiga en hipótesis y consideraciones que debilitan la fuerza de la primera impresión. Y otras veces, las más, llevará ya en su espíritu, lastres de tedio y lasitud.

La objetividad del hombre americano, cuando ha ido sustituyéndose paulatinamente por una vida más rica en el interior, no deja sin embargo de seguir concibiendo la vida de una manera peculiar; la separación de la naturaleza no llega a ser nunca completa. Y sin embargo, si extremamos la tesis, asentaremos un postulado a todas luces falso. Porque hay novelas psicológicas magníficamente bien logradas, como *El Hermano Asno* de Barrios, en la que el autor nos transporta a un retablo de religiosidad claustral donde la carne se desenfrena con un final, no quizá insospechado, pero sí violento y doloroso.

Y sentimos como si un salmo litúrgico y profundo pidiera a los cielos perdón a aquel desvarío, en el que cabría muy bien el verso de Placencia:

Las montañas trascienden a contrición...
Han vaciado sus voces los abismos enteros...
Y el órgano lloroso, solemne y legendario
suelta sus ofertorios a rodar por las naves...¹²

¹⁰ *Facundo*, p. 31.

¹¹ *Filosofía del Arte*. Taine, p. 25.

¹² *Antología Poética*. A. Placencia, p. 36.

Y también podríamos mencionar *La Raza de Caín* y *Un Perdido* y el pintoresco —tragedia honda bajo apariencia jocosa— *Pito Pérez*, de R. Romero.

En relación con la naturaleza, la objetivación puede interpretarse —aunque no lo creo probable— desde el punto de vista contrario, es decir, que el autor recurra al ambiente para mejor centrar sus caracteres. Es decir que, por ejemplo, Güiraldes y Gallegos, para darnos una sensación más emotiva de la psicología de sus personajes principales en *Don Segundo Sombra* y *Doña Bárbara*, hayan recurrido a la tierra —sabana o llanura— para precisar mejor al gaucho y la hechicera.

Pero es más lógica la interpretación objetiva. Esto es, *Doña Bárbara* es “un desdoblamiento de la tremenda sabana”,¹³ según la frase también de Torres Rioseco. Y pasa lo mismo con *Don Segundo Sombra*. Si nos ponemos en el caso de una disyuntiva de eliminación, tenemos que la sensación del medio ambiente —del llano— está tan bien lograda que muchas veces, el carácter psicológico de *Don Segundo* aparece un tanto nebuloso. Pero entendemos su complejo interior merced a la naturaleza en que se desenvuelven.

Lo mismo sucede con *Zurzulita*, de Mariano Latorre. En ella es la naturaleza la que origina esa manera característica de ver la vida.

La muchacha de sentimientos opuestos, dulce a veces —como una zurzulita— extraña las más, es la visión de ese paisaje que tan prolijamente describe Latorre, de las tierras hoscas, encajonadas en la montaña chilena.

Y pasa lo mismo en *La Vorágine*. La objetivación —la naturaleza desde todos los ángulos estéticos— es el tema central de la obra. Es la naturaleza, aunque vista en forma de un apasionamiento extremo que obliga tal vez a deformar un tanto la naturaleza o por lo menos a engrandecerla. Porque, más que la tragedia de Cova —el personaje central— nos seduce la descripción de la selva. Más que el drama interior de los hombres, la armonía que el autor va poniendo con el paisaje. Y más que el dolor de aquel hombre impulsivo, la tragedia en masa de aquellos hombres —los caucheros— ligados fatalmente a la selva americana.

Y para mayor originalidad autóctona, los escritores deslizan de vez en cuando el mexicanismo, o el vocablo de raíz indígena. No es que renuncien a lo español, pero tampoco al conocimiento de los dos factores integrantes de la raza. Dice Yáñez que “la mexicanidad, como fisonomía cultural vigente, nace del recio ayuntamiento de fuerzas, entre sí extrañas, que fué la conquista. Ni esa fisonomía es, como algunos quieren, la arcaica forma de las culturas autóctonas, ni tampoco, según la pasión de otros, lo español absoluto que

¹³ *Novelistas Contemporáneos de América*, p. 58.

ahoga y suplanta categóricamente —absurdo histórico— cuanto los siglos edificaron en el alma y la tierra de los aborígenes”.¹⁴

Y corrobora la tesis R. Garcidueñas con estas palabras: “el factor ineludible que debe sumarse al europeo es el indígena. Y es que en el teatro, como en casi todas las otras manifestaciones culturales y absolutamente en todas las artísticas, sólo podrán entenderse su sentido y sus matices más íntimos y característicos tomando debida cuenta del factor autóctono”.¹⁵

Por eso el lenguaje en la novelística actual pretende aunar esos dos factores y con una cierta parcialidad desliza los barbarismos para hacer más notorio el integrante indígena. De todas maneras, el lenguaje evoluciona, en paralelismo con los tiempos. Según Azorín “evoluciona la sensibilidad y ha de evolucionar el medio que esa sensibilidad tiene para exteriorizarse. Como hay en nuestro acervo mental aspectos, relaciones y matices de las cosas que no había en el siglo xvii, hay también una gama de expresiones literarias y lexicográficas que era desconocida hace tres siglos”.¹⁶

Y volviendo a la naturaleza, si ésta es insustituible en unas y fuente de creación en otras, pero casi siempre un factor de influencia, ¿hasta dónde llega ésta?

Sin la pretensión de hacer un bosquejo exhaustivo, veamos una opinión autorizada. Torres Rioseco señala en su libro *Novelistas Contemporáneos de América* varias novelas que él clasifica “de tierra”. En ellas figuran personajes que han pasado a ser caracteres auténticamente americanos, entre otros: *Doña Bárbara*, *Don Segundo Sombra*, etc. Yáñez dice en su prólogo a la obra de Lizardi, que *El Periquillo Sarniento* puede también formar parte entre ellos. Textualmente: “*Periquillo Sarniento* se levanta en la mitad de América, como tipo nacional de fisonomía irreductible, emparejado al norte con Babbit —cuya roma y aburguesada figura contrasta con el espíritu aventurero del mexicano—, y al sur con *Martín Fierro* y *Don Segundo Sombra*: todos cuatro vienen a significar a América en sus aspiraciones, sus inquietudes y su destino.”^{16-b}

Pues entre todas estas novelas, Torres Rioseco ha escogido a las más traídas y a las que mayor aceptación han tenido por creerse que llevan características esenciales de América, a las siguientes: *Mala Yerba*, *Los de Abajo*, *La Vorágine*, *Doña Bárbara*, *Canaima*, *Cantaclaro*, *Don Segundo Sombra*, *Xaimaca*, *Los Caranchos de la Florida*, *El Inglés de los Güesos*, etc. Clasificación

¹⁴ Prólogo a *Crónicas de la Conquista de México*, p. 1.

¹⁵ Prólogo a *Autos y Coloquios del siglo XVI*.

¹⁶ *Clásicos y Modernos*, p. 106.

^{16-b} *Estudio preliminar a “El Pensador Mexicano”*, p. 9.

que yo he aumentado con *El Indio*, *El Resplendor*, *Isolda*, *El Mundo es Ancho y Ajeno*, *La Negra Angustias*, etc.

Pues bien, en todas ellas la naturaleza juega un papel preponderante. Y esto puede ser, si no concluyente, por lo menos muy significativo.

Naturalmente que la popularidad no indica en absoluto signo inapelable de valor literario. Pero si el extranjero y nosotros mismos hemos encontrado una atracción especial en ellas, puede llegarse a una conclusión que, por lo menos, tenga la pretensión de ser verdadera.

Por lo que resulta casi lógico pensar que en la novelística americana contemporánea, el paisaje como espectáculo y la naturaleza en general, como fuerza creadora, tienen primordial significación.

EL PAISAJE COMO PERSONAJE
Prosopopeya de tipo especial. Desdoblamiento

Entre las figuras especiales de la prosopopeya, que trata la Preceptiva literaria, la que hace hablar a seres inanimados e incorpóreos es “la más atrevida y fuerte de las manifestaciones, en la que el entusiasmo y la pasión deben rayar en grado supremo, y su uso es rarísimo en la prosa”.¹⁷

Si este uso es, según las reglas, poco frecuente, debe darse por supuesto el hecho de que en la novelística contemporánea americana acontece con una frecuencia tan significativa que muy bien pudiera darnos el de formar parte de las características esenciales de estas novelas.

Por ejemplo, en *El Mundo es Ancho y Ajeno* el anciano Rosendo Maqui, el patriarca de la tribu, deja la choza y sube a los Andes a interrogar a los dioses de las montañas: “Rosendo preguntó el porvenir a los cerros... ¿Nos irá bien? —insistió. Los ecos rebotaban como mofándose, luego se extendió el gran silencio de piedra. Después el mismo padre habló”.¹⁸

Al principio el autor parece mofarse de su propio patetismo y la silenciosa respuesta es la continuación lógica: mas vuelve a insistir él mismo, amparado en la tenacidad del indio, y es entonces cuando las montañas hablan ‘y, aunque el indio ya va bajando los cerros, “la cumbre seguía su charla cósmica”.¹⁹

Gallegos, en uno de los pasajes de *Canaima*, no quiere darnos tampoco el diálogo. Esto es curioso.

Hablan los componentes del paisaje. En el primer caso eran las montañas mismas convertidas en dioses por el sentimiento un tanto panteísta del indígena. En el segundo caso es el diálogo entre los hombres —que viven ya en una intimidad completa con la naturaleza— y los árboles. Y aunque se nos insinúa que están hablando, no sabemos lo que ellos dicen.

¹⁷ *Curso Superior de Literatura Preceptiva*. B. de San Martín. Tomo I, p. 333.

¹⁸ C. Alegría, p. 257.

¹⁹ Idem, p. 257.

Esto hace que salven la puerilidad que pudiera ocasionar y que se conserve el efecto patético. No es presentado el diálogo como en las fábulas. Se guarda el misterio para evitar el deslizamiento de una fantasía que estaría en contra del realismo que aparece en casi todas ellas.

Alsino, de Pedro Prado, al principio únicamente monologa. Es mucho tiempo después, cuando ha tomado ya la resolución de entregarse para siempre al bosque, cuando empieza a comprender el lenguaje de la fronda y de los pájaros.

Pero tampoco sabemos al principio lo que hablan. Únicamente después, cuando ya la novela pierde todo realismo, pese a los esfuerzos del autor, y se ha convertido en una deliciosa irrealidad, es cuando sabemos lo que hablan todos, en ese mundo inanimado y que va adquiriendo de pronto una vida. Vida que es todo lo hermosa que pueda pintarse, pero que en ninguna forma nos da la impresión de vigorosidad que tienen otras que conservan la trama lógica y humana.

Veamos a continuación un trozo de *Canaima*: Marcos Vargas está poseído ya de *Canaima*, "la sombría divinidad de los guaicás y maquiritares... quien enciende los ojos como ascuas de la arañamona, excita la furia ponzoñosa del cangasapo, del veinicuatro y de la cuaina del veneno veloz, azuza el celo agresivo y el hambre sanguinaria de las fieras, derriba de un soplo los árboles inmensos, el más alevoso de los peligros de la selva, y desencadena en la voluntad del hombre la tempestad de los sentimientos infrahumanos."²⁰ Marcos Vargas ha sido llamado por las tribus de la selva y antes de ir a ellas conversa con los árboles y uno de los caucheros lo ha visto convertido en palo del bosque. Es decir, que el hombre se ha vuelto árbol para conversar con otros árboles. No sabemos lo que dice, pero el indio acarabisi afirma que escucha los gritos de canaima en boca de su jefe nuevo: Marcos Vargas."

En algunas novelas, la naturaleza o alguno de los componentes de la misma: árboles, ríos, tierra o sol, tienen no solamente características humanas, sino que son de hecho nuevos personajes en la obra, muchas veces más importantes que los humanos. Unas veces la personificación aparece fugazmente, como en este trozo de *Pasión y Convalecencia*, de A. Yáñez: "Temblaba de frescura y de gozo mi carne prieta; temblaba de pudor o se estremecía en espasmos la carne de cristal del agua; como dos novios vírgenes al iniciar el misterio de sus bodas, con temblor de ignorancia; y había un juego de colores y luces en el regazo conturbado; con luz de refracción, en el fondo, las arenas, guijarros como arras fantásticas, larga y cariñosamente trabajadas para su fiesta nupcial"²¹.

²⁰ Ibid, p. 180.

²¹ Ibid, p. 9.

Y no solamente encontramos las humanizaciones terribles como en *Canaima* "el río macho de los iracundos bramidos de Maipures y Atures"²², sino que el hombre se va convirtiendo en un trozo del paisaje, inmóvil e incrustado a la monotonía del mismo como el viejo Bonifacio en *El Resplandor*, de Mauricio Magdaleno: "Bonifacio solía quedarse así, con la mirada desprendida hasta una o dos horas. Ni pensaba ni agitaba en el corazón impulsos e inconformidades, ni recordaba ni añoraba. Simplemente era una erosión más de la tierra calcárea, en el violento incendio de la solana..."²³

Y en el mismo libro, los animales, al formar parte de la descripción del paisaje, son presentados con cierta humanización fantasmal, que va adentrando al lector al tono de solemnidad trágica de la obra: "Aun sobrevivían en los mogotes los resécos aguasoles, y en las márgenes del río reventaba la fragancia del trébol. En la sombra amarilla de los establos mugió el ganado, suscitando un vaho húmedo y penetrante. Monolitos apacibles y colosales, los sementales, en fila de doce, rumiaban echados frente a la luna".²⁴

Güiraldes, en *Xaimaca*, ahonda en el paisaje y lo humaniza, pero con cierta sutileza, presentándonos al sol, el cielo y las estrellas como seres de un mundo real. Libro donde la audacia de las metáforas y símiles unidos a la belleza, nos dan entre otras, estas frases tomadas al azar: "El silencio es una exhalación del suelo cocido"...²⁵ "Se ha ido el sol desangrado de fuerzas"...²⁶ "El cielo está sudoroso de estrellas"...²⁷ "La pupila del cielo, inmensamente abierta, mira al sol, desnudo de nubes".²⁸ Hasta llegar a la interpretación de las actitudes, porque "dijérase que el agua se defendiera de la noche para poderla ver"²⁹ y darnos finalmente una completa interpretación humana en el siguiente párrafo: "Como para centralizar la intimidad de la bahía, relumbra en el centro una claridad opalina; charco de agua en el agua, corazón en la sensibilidad del paisaje".³⁰

López y Fuentes en su libro *Arrieros*, sin ser paisajista, tiene descripciones que dan a la tierra interpretaciones monstruosas: "en tanto yo observaba la grandiosidad del espectáculo: cadenas de serranías, afluentes de otras menos altas;

²² Ibid, p. 9.

²³ Ibid, p. 287.

²⁴ Ibid, p. 19.

²⁵ Ibid, p. 43.

²⁶ Ibid, p. 43.

²⁷ Ibid, p. 101.

²⁸ Ibid, p. 108.

²⁹ Ibid, p. 100.

³⁰ Ibid, p. 96.

cumbres de montañas a manera de enlamedos espinazos de monstruos y para abajo la tierra caliente”.³¹

Lo mismo pasa en *Avanzada*, de Azuela, donde hallamos esta descripción apocalíptica: “Los cerros descendían como legendarios dinosaurios a un estadio colosal”.³²

El paisaje es personaje a veces tan importante que pudiera decirse que es el principal de la obra, como en *La Vorágine*. El hombre se siente empequeñecido ante él. En el caso concreto que mencionamos, Cova dirige a la selva una de las estrofas líricas más hermosas de la prosa contemporánea: “¡Oh selva, esposa del silencio, madre de la soledad y de la neblina! ¿Qué hado maligno me dejó prisionero en tu cárcel verde? Los pabellones de tus ramajes como inmensa bóveda, siempre están sobre mi cabeza, entre mi aspiración y el cielo claro, que sólo entreveo cuando tus copas estremecidas mueven su oleaje, a la hora de los crepúsculos angustiosos. ¿Dónde estará la estrella querida que de tarde en tarde pasea las lomas? Aquellos celajes de oro y de múrce con que se viste el ángel de los ponientes, ¿por qué no tiemblan en tu dombo? ¡Cuántas veces suspiró mi alma adivinando al través de los laberintos el reflejo del astro que empurpura las lejanías, hacia el lado de mi país, donde hay llanuras inolvidables y cumbres de corona blanca, desde cuyo picacho me vi a la altura de las cordilleras! ¿Sobre qué sitio erigirá la luna su apacible faro de plata? Tú me robaste el ensueño del horizonte y sólo tienes para mis ojos la monotonía del cenit, por donde pasa el plácido albor, que jamás alumbró las hojarascas de tus senos húmedos...” etc., para terminar con una imploración angustiosa: “¡Quiero el calor de los arenales, el espejo de las canículas, la vibración de las pampas abiertas! Déjame tornar a la tierra de donde vine, para desandar esa ruta de lágrimas y sangre, que recorrí en nefando día, cuando, tras la huella de una mujer, me arrastré por montes y desiertos...” etc.³³

Otras veces es la pampa la que se adivina en toda la trama, aun cuando las descripciones de ella —tal vez debido a la monotonía de la misma— son poco frecuentes. Verbigracia, en *Don Segundo Sombra*, el gaucho que se trata de convertir en arquetipo, el que recorre los llanos venezolanos y descansa un par de horas en los hatos para seguir a la vera de Dios tras las reses fatigadas y tiene por continua visión la inmensidad de la tierra, su amiga.

Continuamente encontramos —*Doña Bárbara*, *Don Segundo Sombra*, *Alsino*, *Canaima*— que el autor pretende hacer una asociación psicológica de los personajes con el paisaje y que, a menudo, éste llega a ser —como decíamos—

³¹ Ibid, p. 12.

³² Ibid, p. 178.

³³ Ibid, p. 95.

más importante que los mismos; unas veces por la belleza de la descripción, otras porque, tal vez de una manera deliberada, se ha querido presentar así.

Esto hace que los personajes adquieran un vigor inusitado. Sus características están hechas con trazos duros, fuertes —de tierra de América que diría yo—, y que nos dejan ese sabor acre de lo que es real sin rebuscamientos y bello sin mistificación.

Esta asociación, con frecuencia queda tan marcada en nuestro subconsciente, que al evocar el personaje nos representamos de inmediato una naturaleza y un paisaje característicos y en armonía. Y viceversa.

El hecho puede haber ocurrido en novelas de otras literaturas, pero creo que en la iberoamericana subsistirá la predominancia del regionalismo con más acendrado sabor.

Otra de las tendencias que encontramos con frecuencia al hacer el estudio de la novelística americana (e insisto de vez en cuando en usar esta palabra que no debe abrogarse la parte norte del continente) es la manera de finalizar las obras. Muy a menudo encontramos al término de las novelas un sutilísimo enlace entre el paisaje y la acción final.

A semejanza de una luz que se diluye en muchas otras y que va formando una nueva, persistente en un principio y lejana después, que se fuese yendo poco a poco dejándonos una sensación de infinitud, así encontramos muchas conclusiones novelísticas.

Parece que el autor quisiera hacernos olvidar todo el drama que ha puesto ante nuestros ojos. Y digo drama porque no hay casi ninguna novela que no sea de recia emotividad dolorosa. Y que después que nos ha hecho vivir con los nervios tensos, no nos vaya llevando hacia el paisaje en busca de descanso o de una nueva sensación. Sensación de cosa que se va yendo hacia el horizonte o hacia los cielos para sublimar el drama o para acentuar sutilezas de la misma.

Veamos a modo de ejemplo: En *La Vorágine*, Cova es tragado por la selva. No sabemos ni siquiera el final que se insinúa con toda su tragedia en el patetismo de las frases finales. Después de una "vorágine" de alucinaciones en persecución de la mujer amada, a través de una naturaleza virgen y ensombrecida, después de largas descripciones en que angustiados seguimos esa aventura en el corazón del Sacanare, cuando parece que vamos a tener un suspiro de alivio al llegar a un casi feliz desenlace, el autor nos precipita bruscamente en la hondura de lo incierto y el dolor de unas cuantas palabras nada más, nos presenta la culminación de un drama que ya no esperábamos y que nos lleva junto con los personajes al trágico paisaje: "Ni rastro de ellos ... los devoró la selva".⁸⁴

⁸⁴ Ibid, p. 250.

En *Don Segundo Sombra*, el gaucho va perdiéndose en el paisaje del llano, ante los ojos atónitos del muchacho que ve irse al hombre con quien ha vivido y que como una sombra se va esfumando en el horizonte, y el chambergo va perdiéndose en “una luz llena de vibraciones que se extendió en la llanura”.³⁵

En *Canaima*, Marcos Vargas se hunde en los ríos del alto Orinoco y su nombre se vuelve leyenda. El hombre blanco se queda dentro de la selva con la india Aymara, allá en la soledad de los remansos del Ventuari, sobre cuyas aguas flotaban los nahuales, y no volvió más.

Cantaclaro se queda perdido en la llanura. Gallegos nos deja, al igual que Rivera, en la incertidumbre de una vida que no sabemos cómo acabará, pero que adivinamos: “Florentino siguió solo y se perdió en las desiertas lejanías de la sabana... Y penetró en la leyenda”. Tiempo después llegó al Aposento la noticia: “A Florentino se lo llevó el diablo”.³⁶

En *Los de Abajo* Demetrio se queda muerto mirando con los ojos vidriados el paisaje incrustado de nopaleras, bajo los cielos azules del altiplano de México.

Bárbara vuelve a la pampa de donde ha venido. El autor parece presentarnos solamente un episodio de aquella mujer en plena madurez —plenitud de belleza y maldad— que perdida la fe en sus poderes hechiceros, porque Santos Luzardo prefiere la rudeza juvenil de Marisela —la hija— a la pasión de aquella mujer extraña, vuelve al misterio de donde ha venido y la gente la une a las leyendas de la tierra venezolana.

Benito Lynch, en la pincelada final de *El inglés de los güesos*, agudiza la tragedia con un precipitado final: la muchacha se suicida por el amor del hombre flemático —el sabio inglés de los güesos— y mientras el cuerpo de la joven pende de un árbol, el “mister” se aleja, por los caminos que ella nunca conoció, hacia otras tierras. Y aquí también, como en *Doña Bárbara*, el drama se ha originado porque los poderes hechiceros han fallado.

Sin embargo, en este libro el paisaje es algo muy secundario. Porque la situación de un personaje sajón en tierras del campo sudamericano es ya bastante difícil para que el autor divague hacia el paisaje.

En cambio en *Alsino*, de Pedro Prado, la continua descripción (el 85 por ciento de los capítulos los inicia el paisaje) hace de toda la narración más que una novela, un poema del bosque. Y tiene Prado que irnos llevando poco a poco en ese mundo de ensoñaciones para que se salve la puerilidad del argumento. Y después de la escena lógica del niño que se rompió los huesos porque, arrojándose del árbol, quería volar; nos va insinuando la posibilidad de que ello acontezca y recurre continuamente a la naturaleza para ir sublimando el tema, hasta que,

³⁵ Ibid, p. 193.

³⁶ Ibid, p. 270.

a la hora que al niño le salieron alas, no nos sorprende. Y fueron dos alas grises e inmensas que nacieron sobre las heridas de sus hombros. Y el joven empieza a hablar con los arroyos, las plantas y los animales hasta convertirse casi en un gran pájaro fantástico. El final —que es lo que nos interesa en este momento— es la unión de las cenizas con el paisaje de la tierra: *Alsino*, ciego, sube más allá “que la altura que alcanzan los últimos cóndores”.³⁷ Y creyendo ya que solamente ha soñado que vuela, quiere despertar —el autor quiere volvernos a una trágica realidad antes de hacernos sentir el final lleno de la infinitud del bosque— aprieta las alas con sus brazos y se precipita hacia el vacío. El bosque tiene la última estrofa del libro, el bosque que guarda las cenizas “deshéchas hasta lo imponderable, fundidas en el aire invisible y vagabundo”.³⁸

La novela premiada de Ciro Alegría —*El Mundo es Ancho y Ajeno*— no presenta precisamente este final, pero si no está en sus palabras, queda en nuestro espíritu enlazado el pueblecillo de Rumi en la montaña del Ande y la tragedia de sus hombres. Igual acontece en *El Resplandor*, de Mauricio Magdaleno. La sensación final es del pueblo —de la tierra misma— “tierra marcada de huellas que no borra el viento, ceniza que arde y que no quema los pies del otomí, pies y cascos que se hunden en el horizonte de la sabana entre bodoques de boñiga, y el horizonte ígneo como un resplandor, calvo y güero de sol, tierra tétrica, tierra de ceniza y cal, tierra de eras despintadas que vomitan el salitre, tierra blanca, fina, enjoyada de la aguda erosión del pedernal, tierra y magueyal cetrino, tierra y cuevas de adobe, tierra y delirio”.³⁹ Paisaje de esa tierra de México que está llena de “cuentos de alucinados que nada esperan, que se embriagan del espejismo de las calcáreas planicies del cacto, el salitre y el pedernal”.⁴⁰

Y Gregorio López y Fuentes, en su libro *Arrieros*, termina también con el espanto de la leyenda que los personajes de la sierra ponen como tema al relato junto a los rescoldos y evoca el paisaje de afuera del potrero caído ya en la sombra de la noche.

Pero no podemos saber si esta tendencia subsistirá o será una manifestación momentánea, porque hay muchas novelas en que no aparece esto en lo absoluto, verbigracia: *El Niño que enloqueció de Amor*, *Un Perdido* y *El Hermano Asno*, de E. Barrios; *La Trepadora*, de Gallegos; *Los Caranchos de la Florida*, de Lynch; las novelas de Reyles, etc.

Y volviendo a la humanización del paisaje, puede asentarse que esos personajes como el río, la selva, la pampa, el llano, las montañas, el mar, muchas

³⁷ Ibid, p. 255.

³⁸ Ibid, p. 256.

³⁹ Ibid, p. 12.

⁴⁰ *El Resplandor*, p. 424.

veces hasta los animales, han sido presentados en esa forma porque subsista aún la inclinación a la divinización de los elementos naturales, tan arraigada en el indígena, inclinación que hallamos con mucha frecuencia en los cantos primitivos americanos y que sólo subsisten al final en metáforas y símiles.

La personificación en algunos pasajes de algunas novelas es tan realista que como en *El Mundo es Ancho y Ajeno*, de Alegría, tiene hasta diferenciaciones de acuerdo con los caracteres humanos: "El blanco y sabio Urpillau, canoso y sabio como antiguo amauta, el arisco y violento Huarca, guerrero en perenne lucha contra el viento y la niebla; el aristado Huilloc, en el cual un indio dormía con la cara al cielo; el agazapado Puma, justamente dispuesto como un león africano en trance de dar el salto; el rechoncho Sumin, de hábitos pacíficos y un poco a disgusto entre sus vecinos; el eglógico Mamay, que parecía prodigarse en múltiples faldas coloreadas de múltiples sombríos y apenas hacía asomar una arista de piedra para atisbar las lejanías; y éste, y ése, y aquél, y esotro. . . Porque ellos eran los que conocían el secreto de la vida".⁴¹ Sentimientos y caracteres humanos atribuidos a las montañas que en un momento dado empiezan a portarse como hombres: "celebraban (las montañas) un solemne consejo, dueñas como eran de los secretos de la vida. Desde este lado el Rumi decía su voluntariosa verdad de piedra, vuelta lanza para apuntar el cielo".⁴²

Y Rosendo (el indio al pie del Ande) se "sintió grande y pequeño".⁴³ Es decir, que se siente humillado ante el ser que es casi como él —persona— pero infinitamente superior: naturaleza.

Y por eso también es que Maples Arce dice en su estudio del paisaje: "No es más frecuente, empero, encontrar el paisaje interpretado como espectáculo que lo es como elemento de vida social".⁴⁴

Y en frases aisladas, como estas de *Canaima*, parece que pudiese afrentarse a la tierra como a una persona: "camino de carreros, jalonado de maldiciones".⁴⁵

Los cactus de la tierra recogen también el salmo terrible del moribundo Demetrio, en *El Mundo es Ancho y Ajeno*, como si su imploración fuera hecha a otro hombre a quien hiciera confidente de su última angustia: "Tú, sólo tú, conoces nuestra conformidad, y su sabor áspero. ¿Qué sabemos los indios peruanos de las rosas? . . . tú, maguey, desde las lomas nos saludas y nos dices que bueno con tu penacho nimbado de sol y de luna . . . te levantas como un brazo implorante y en tu gesto reconocemos nuestro afán que no alcanza al cielo . . .

⁴¹ Ibid, p. 91.

⁴² Ibid, p. 256.

⁴³ Ibid, p. 256.

⁴⁴ *El Paisaje en la Literatura Mexicana*, p. 76.

⁴⁵ Ibid, p. 79.

angustioso de estirarse, estirarse, y querer llegar, mientras la vida sigue en pie, muda, y las estrellas se cierran como los ojos tristes de la noche. . . el viento no puede cantar en tu cuerpo enteco y no sabes del trino ni del nido. Tienes el corazón sin miel y triste, con la misma tristeza de nosotros los hombres del Perú. . . y así están con nosotros, frente a nuestros bohíos, y en las cercas que guardan las siembras de esperanza y de martirio. . . como el indio, no sientes el peso del sol ni de la lluvia y estás desnudo ante la vida, hecho un esbelto silencio . . . hijo callado de la tierra, atisbas que la vida pasa en el viento, como las nubes, y se pierde tras los picachos y sigue. . . sin embargo eres dulce, maguey, tus pencas se parecen a nuestras indias lisas, con un aire de nada pero alegrando. . .”, etc.⁴⁶ Parece que el autor hace una similitud de caracteres y apariencias raciales con la planta asociada por milenios al indio americano. Esto es, la momificación del alma peruana hecha silencio, inmovilidad y sufrimiento.

Aun las metáforas con esta tendencia son frecuentes en este autor: “Cuando escaló la cumbre, el sol bañaba el altiplano en un lago de oro. Hacia la barraca se veían rocas enormes, rebanadas, prominencias erizadas como fantásticas cabezas africanas; los pitayos con dedos anquilosados de colosos”.⁴⁷

Rioseco dice, al hablar de *Los de Abajo*, que el paisaje “adquiere un valor humano, una belleza latente”.⁴⁸ De lo que podemos sacar varias conclusiones que expongo a continuación. La prosopopeya americana contemporánea en la novelística tiene una tendencia a la humanización, tratada ésta en forma sencilla y común; esta personificación de los motivos del paisaje es pródiga en símiles, metáforas, imágenes, etc. La presentación de este personaje es, a veces, de una ingenuidad patente, sin llegar a la puerilidad; algunas veces adquiere las características de la raza o va acorde al tema emocional. Al finalizar las novelas, los autores, en un 75 por ciento de las obras estudiadas, van hacia la naturaleza dándonos una impresión de grandiosidad e infinitud patéticas, haciéndonos olvidar muchas veces a los propios personajes o enlazándolos en nuestro subconsciente de tal manera que en algunos casos sólo subsiste en nosotros el sabor áspero de alguno de los aspectos de la tierra de América.

⁴⁶ Ibid, p. 470.

⁴⁷ Ibid, p. 470.

⁴⁸ *Novelistas Contemporáneos de América*, pp. 21 y 22.

DESDOBLAMIENTO

Sin ahondar mucho en las complejas subjetividades de la psicología, podemos insinuar que ciertas peculiaridades individuales tienen influencia decisiva en los elementos que los rodean, a tal grado que aquéllas pueden llegar a ser simples reflejos del original.

A lo largo del estudio hemos hallado que algunos personajes están caracterizados por su armonía con el paisaje en el que se les sitúa; a tal grado, que a esta asociación deben casi toda su recia personalidad. Esta conclusión —no deje de parar mientes en su audacia— ha salido de un estudio previo, en el que no tenía la sospecha de encontrarla.

Vayamos a primitivos indicios. En el *Canto de Alamalqualoyan*, uno de los versos de la poesía indígena de México, se dice: "Mi corazón está brotando flores en mitad de la noche".⁴⁹ He aquí una forma de irse sintiendo ya un poco naturaleza, y no sólo eso, sino que el poeta se siente poseedor del atardecer: "Oh, vengo de donde se yerguen las flores, yo, sacerdote del viento, dueño del rojo crepúsculo".⁵⁰

Y en Altamirano encontramos ya a la naturaleza no en forma estática, sino con un cierto dinamismo que culminará en la humanización contemporánea del paisaje: "las nieblas ascendían del profundo seno de los valles, deteníanse un momento en los oscuros bosquecillos y las negras gargantas de las cordilleras, como un rebaño gigantesco; después avanzaban con rapidez hacia las cumbres; se desprendían majestuosas de las copas de los abetos e iban, por último, a envolver la soberbia frente de las rocas, titánicos guardianes de las montañas que habían desafiado allí, durante millares de siglos, las tempestades del cielo y las agitaciones de la tierra".⁵¹

⁴⁹ *Poesía Indígena*. (Biblioteca del Estudiante Universitario), p. 17.

⁵⁰ *Idem*, p. 25.

⁵¹ *La Navidad en las Montañas*.

Hay que hacer notar que este fondo puede utilizarse como un buen recurso para ir dando ambiente a las acciones. De esta manera se va produciendo el efecto psicológico que queremos dar, ya sea en forma de armonía para lograr una sola unidad, o bien para hacer un contraste marcado.

Este fondo puede, pues, hacer resaltar un personaje o una acción por medio de un antagonismo preciso. Por ejemplo, un paisaje apacible, impersonal, donde haya caracteres fuertes, bien conformados y viceversa.

En este último caso es, precisamente, cuando se produce este “desdoblamiento”. Los componentes característicos del personaje central están como plasmados en el medio ambiente. Y, a veces, esto puede prestarse a una cierta confusión.

Un caso típico es *Doña Bárbara*. Llega un momento en que no sabemos si la devoradora de hombres es la mujer aquella, o la tierra inhospitalaria y dura.

La sabana y *Doña Bárbara* presentan similitudes fijas. Y esto hace que el personaje se encuentre como desdoblado y nos dé una sensación implícita de naturaleza y mujer.

Y Marcos Vargas, en *Canaima*, víctima ya del deseo del dios de la selva, pasa a ser personificación de algo misterioso. Se va confundiendo con las divinidades de la selva y al formar parte de su hechizo —hechizo que ha tejido la superstición del indio maquiritare— forma parte del espíritu intangible de la selva. Deja de ser humano. Penetra en la leyenda, como Cantaclaro y como Bárbara, y se enlaza al misterio de las cosas que no comprende el aborígen y que forman parte de la naturaleza.

El mismo Gallegos explica que la naturaleza provoca “la deshumanización hacia el embrutecimiento por la paciencia aletargadora”.⁵² Que en el caso de Marcos Vargas es originada por días y días ante un panorama obsesionante y siempre igual: agua y monte tupido, agua y bosque intrincado... por la selva virgen que es como un templo de millones de columnas, limpio de matojos el suelo hasta donde la fronda apretada no deja llegar los rayos solares, solemne y sumida en penumbra misteriosa, con profundas perspectivas alucinantes. Las jornadas de andar cabizbajo y callado ante la abrumadora belleza extraña del panorama siempre igual”.⁵³ Selva descrita con trozos magistrales y donde se encuentran perdidos los pasos de las razas muertas: “El enigma de la selva milenaria de las terramaras funerales que se elevan a la orilla de los ríos caudalosos, cementerios de pueblos desaparecidos son ahora bosques desiertos, y en las timeríes monumentales grabadas en las rocas graníticas de

⁵² *Canaima*, p. 177.

⁵³ *Canaima*, p. 177.

las grandes cataratas, simbólicas descripciones de ignotas razas en el alba de una civilización frustrada".⁵⁴

Güiraldes nos presenta en su *Segundo Sombra* una naturaleza poco descrita, pero que la adivinamos intuitivamente detrás de cada acción. Es que tácitamente sabemos que está allí. Tanto, que al finalizar la obra tenemos una confusión difusa entre el personaje y el llano venezolano.

Esta confusión, tal vez deliberada por parte del autor, hace que el personaje de Güiraldes sea un simbolismo de su propia tierra, presentada también en una forma un tanto fantasmal.

En cambio en *La Vorágine*, a pesar de la humanización del paisaje y de toda la naturaleza, ésta no se desdobra en los personajes. Parece que esta disparidad y la rebeldía de los hombres contra las selvas que los martirizan y tratan de doblegarlos es la fuente misma de la dramaticidad.

Porque Cova no quiere someterse a la selva del Casanare, no quiere parecerse a ella, ni hundirse para siempre en sus abismos como el Marcos Vargas de *Canaima*. Cova lucha, trata de salvarse. Para él es primero su vida misma que aquella aventura a través de esa naturaleza. En cambio Marcos Vargas la ve como su destino. Se cree ligado a ella por la fatalidad. No se rebela, porque sabe de antemano que será inútil.

He aquí presentadas las dos fuerzas antagónicas características del hombre americano. La sumisión hacia el fatalismo. La osadía y el desprecio hacia la vida en una lucha encarnizada.

Dice Stefan Sweig, el malogrado y discutido autor, en su biografía de la reina de Francia María Antonieta,⁵⁵ que la dramaticidad se produce cuando el medio exterior se cierra para los genios (Napoleón en Santa Elena, Beethoven en su sordera), o cuando el personaje se encuentra en un medio desorbitado de posibilidades, como en el caso de María Antonieta.

Esto pasa con Arturo Cova en *La Vorágine*. Su carácter impetuoso, violento, irreflexivo, muy diferente del que ha menester para hacer frente a una naturaleza indómita, lo llevarán, por ironía del destino, a donde cada uno de sus actos lo desgarrará de dolor y lo conducirá a la locura y a la misma muerte.

Lynch no entra en esta clasificación. Simplemente, al cerrar su novela *Los Caranchos de la Florida*, hace la comparación macabra que da lugar al título de la obra. Los personajes son como esas aves carniceras del cielo implacables moredeadores del llano. Padre e hijo muertos por el amor de aquella mujer que no tiene nada de singular, sino que las circunstancias, en las que no hay comparaciones, hacen acrecentar perfiles que no existen.

⁵⁴ Ibid, p. 178.

⁵⁵ Cfr. op. cit., pp. 9, 10 y 11. Buenos Aires. Ed. Juventud, Argentina. 1942.

El vuelo del pájaro, la suprema aspiración del hombre, volar, que el cielo sólo dió a las aves, es el tema interior de *Alsino*, de Pedro Prado. El personaje —un niño harapiento de las aldeas— quiere volar. En el primer intento se destroza las vértebras. Hasta aquí la obra tiene un acusado realismo. Nos da la tragedia lógica de aquel idealismo roto. Pero sobre las heridas empiezan a salir las alas. Y Alsino se va al bosque a formar parte de él. La naturaleza acoge al hombre íntimamente a condición de que se vuelva parte de ella. Alsino tiene que volverse pájaro y vivir como tal. El niño de las alas se va convirtiendo en leyenda y horroriza a las mujeres del pueblo. Al presentarse en las ciudades se identifica con algo misterioso que pertenece a los bosques, a la naturaleza de donde ha venido. Pero Alsino ya no puede vivir entre la gente y vuelve a las frondas.

Al final, cuando está más arriba de donde vuelan los cóndores se abraza las propias alas y se precipita al vacío. El fuego quema sus alas y las cenizas se convierten en polvo. En polvo que se queda flotando en el bosque, porque el niño ya pertenecía a él.

Y toda la obra, hecha un poema elegíaco, se convierte en un sollozo que queda temblando en el éter. (Sollozo como el que puede escucharse en la pampa nocturna, según el *Zogoibi* de Larreta.)

Y también en *El Mundo es Ancho y Ajeno*, de Ciro Alegría, parece que el anciano Rosendo, el patriarca de la comunidad, fuese a veces la encarnación misma del pueblecito indígena de Rumi. Tanto, que de una manera curiosísima encontramos aquí dos casos en que el paisaje está en la configuración física de los personajes.

Uno de ellos es cuando al describir al hombre el autor parece estar describiendo la naturaleza. Los rasgos de la tierra en que vive están en el anciano: “El indio Rosendo Maqui estaba arrodillado como un viejo ídolo. Tenía el cuerpo nudoso y cebruno como el lloque —palo contorsionado y durísimo— porque era un poco vegetal, un poco hombre y un poco piedra. Su nariz quebrada señalaba una boca de gruesos labios plegados con gesto de serenidad y de firmeza. Tras las duras colinas de los pómulos brillaban los ojos oscuros, lagos quietos. Las cejas eran una crestería. Podría afirmarse que el Adán americano fué plasmado según su geografía: porque las fuerzas de la tierra, de tan enérgicas, eclosionaron en un hombre con rasgos de montaña. En sus sienes nevaba como en las del Urpillau...”⁵⁶

A continuación otro caso más, en que la tierra, tan frecuentemente comparada con la mujer, tiene una presentación a la inversa. Es la mujer la que

⁵⁶ Ibid, p. 2.

se parece a la tierra. La tierra está como desdoblada en ella. El autor, al describirla, la va identificando con las estaciones para darnos, a una, mujer y paisaje:

“Marguicha fué creciendo como una planta lozana. Llegó a Marga. En el tiempo debido floreció en labios y mejillas y echó frutos de senos. Sus firmes caderas presagiaban la fecundidad de la gleba honda. Ella, en buenas cuentas, era la vida que llegaba a multiplicarse y perennizarse, porque la mujer tiene el destino de la tierra.”⁵⁷

En este libro la tierra —que quiero suponer como elemento germinal del paisaje— está presentada continuamente. Ya en forma de alegoría, de metáforas, de símiles, comparaciones, pero siempre sirviendo como fondo de la obra. Y hasta los mismos personajes dentro de la novela cabilan: “¿Es la tierra mejor que la mujer?”⁵⁸

⁵⁷ Ibid, p. 44.

⁵⁸ Ibid, p. 10.

**EL PAISAJE COMO FACTOR DETERMINANTE
DEL CARACTER HUMANO**

Una manera lógica de llegar a conclusiones más o menos acertadas, es poner el tema a discusión en los extremos mismos de la tesis. De esta manera encontramos si alguno de ellos tiene razón, y en caso contrario tendremos que optar por el *virtus consistit* medio.

Por lo general, el radicalismo en las conclusiones, si bien nos da una posición determinada, hace que aquéllas resulten demasiado parciales para ser verdaderas. Por lo que si en esta forma de ir desarrollando un tema, vamos tomando eclécticamente de cada una lo que parezca evidente, lograremos asentar mejor nuestro conocimiento. Es decir que, según la frase socrática escrita por Platón en su *República*, si vamos conviniendo así "hasta convenir en lo que nos parezca verdadero o falso, seremos a la vez jueces y abogados".⁵⁹

Optemos, pues, por llevar primeramente a una tesis radical nuestro estudio. Sostendremos categóricamente la teoría con todos los factores en pro de que podamos disponer. Pero antes de ello convendría delimitar los términos en juego.

Si presuponemos el paisaje como simple espectáculo, siendo éste un subordinado de la naturaleza, o, lo que es lo mismo, si vamos de accidente a esencia, tendremos muy poco campo de digresión. En cambio, si tomamos el medio en general y después delimitamos las relaciones de éste con el paisaje, podemos tener gran materia de discusión.

Iniciemos, pues, el desarrollo del estudio con esta frase, frase que tiene un dejo de similitud con la teoría teniana: "El medio influye decisivamente en la forma de pensar del hombre, de tal manera que el arte —creación de su fantasía— estará determinado por el."⁶⁰

⁵⁹ *La República*, Platón, p. 75.

⁶⁰ Taine, *Filosofía del Arte*.

Procedamos a defender el postulado. Desde luego, la proposición entraña un fatalismo telúrico.

Si en el terreno ético este postulado nos da la irresponsabilidad de la conducta humana, en el arte, la subordinación de un determinado grupo de hombres, sometidos a un medio limitado, tendría por resultado creaciones iguales.

Pero insistamos: la obra del medio es inapelable. Al hombre sólo toca acatar las leyes que aquél dicte. Tan cierto es esto que los grandes círculos de escuelas literarias sólo rebelan el estado del medio en que nacieron. No es difícil quizá comprender la simetría que guarda el medio griego con la armonía estética de su arte; y también la relación que pudiera haber entre el quietismo de la cultura china con su inalterabilidad de cuatro mil años dentro de sus murallas.

El tono grandilocuente de las Cartas de Relación de Cortés y de la Historia de Bernal Díaz del Castillo, pueden comprenderse mejor por el paralelismo que guardaron con la naturaleza circundante y con cierto resabio de la literatura de caballerías.

Es más, cada uno de nosotros ha sentido la voz de la naturaleza, la sugerencia que viene del río que corre desbaratando su propio cauce para llegar al mar, el sabor recio de la tierra mojada y los charcos como ojos glaucos que miran al cielo.

La sugerencia se habrá vuelto creación estética o habrá permanecido en el arcano de nuestro propio yo, porque la palabra fuera torpe para devolver la emotividad, o porque la recreación estética engendró un complejo de imposibilidad creadora. Pero la influencia de la naturaleza en esa hora ha sido indudablemente cierta.

Continuemos. ¿Puede escribir el árabe de los desiertos —en donde las arenas ponen espejismos a los mismos cielos— la novela psicológico-social de las ciudades? Es muy probable que no.

Aun cuando el acervo cultural engendra en el hombre la cualidad de la trasplatación subjetiva, para poderse situar y sentir el lugar y el medio de la tierra que le agrada, la realización de una obra concebida en esa forma puede llevar el sello de la ficción o de la artificialidad.

Ahora bien; indudablemente hemos llegado a conclusiones verdaderas, mas en vista del radicalismo de nuestras proposiciones, otras veces hemos deducido errores. Porque decir que de una manera total, inapelable —sin excepciones—, el medio es el factor decisivo de influencia, es falso. El medio puede influir e influye es cierto en el hombre, pero no fatalmente.

La adaptación al medio puede hasta considerarse —aunque peque de audaz la aseveración— como un determinante de raza. La adaptación fisiológica es una verdad indiscutible, luego los rayos solares pueden, verbigracia, determinar

el color de la piel. El aprovechamiento de los recursos naturales da la apariencia física, etc.

La influencia llega ya, en cierto modo, al momento histórico, aunque éste forme también en cierto modo parte de ese mismo medio. Porque el momento histórico lo hace el hombre —sin llegar a la tesis extrema de Carlyle en relación al héroe—, luego, siendo producto humano, llevará las características de él. Y si el arte, la lengua, las costumbres, las instituciones son hechos por él, y el hombre está de una manera tan preponderantemente influido por el medio, es lógico suponer la importancia tan grande que tiene éste: luego tenemos influencia, sí, pero en ningún modo determinismo ni fatalismo.

Situemos ahora nuestro estudio en la antítesis de la premisa anterior. Y entonces tendremos este postulado: “El medio no influye en el hombre”. Luego, el estado anímico del autor y sus creaciones intelectivas están completamente desligadas de él. Es insensato proseguir. El postulado mismo, desde su enunciación, nos presenta una evidencia falsa. Es obvio sostener lo que a todas luces no solamente lleva una parcialidad sino una negación.

¿En qué autor —circunscribiendo el caso a la literatura— de los innumerables de la historia literaria, no encontramos el vestigio de ese medio que lo rodea? Podemos decir que el hombre ha vencido la objetividad, que el lirismo puede llegar al grado extremo pero, pese a ello, hallaremos la huella del ambiente.

Su creación podrá ser deliberadamente ajena a la vida diaria, pero no llegará al desligamiento total. El podrá formar el medio en que quiera desarrollar su obra y su fantasía omnipotente olvidar toda la inquietud de su derredor.

El es el hombre, “el rey de la creación”, según la frase bíblica, y la naturaleza está subordinada a él. Puede modificarla a su antojo: puede modificar el curso el río, surcar el mar, vencer el aire. ¿Qué importancia puede tener para él un paisaje que puede modificar?

No prosigamos. Hay muchas objeciones que hacer y, entre otras, pensar que, aunque así fuera, el hombre, al estar en continuo contacto con ese medio que trata de vencer, se vuelve parte de él, porque en él está su lucha diaria.

Y la lucha —esfuerzo muchas veces incommensurable, que dura siglos— va uniéndolo a él. Las generaciones se sentirán apegadas a la obra de su esfuerzo y al dolor de los ascendientes, que forma en cierto modo uno de los factores de amor a la patria.

Y en este Presente que se va yendo, en el que parece que realmente (según la sutileza de la gramática hebrea, que sólo admite el pretérito y el futuro), no existe, está toda la vida humana. Presente que no es y que lo es todo.

En el continuo irse está todo ese esfuerzo, toda esa vida y toda la creación y la huella del medio. Porque en esa tarea diaria de modificación, la natura-

leza se va adentrando en el hombre irremisiblemente. Y el paisaje —lentamente transformado— va uniéndose a sus retinas como visión propia.

En América, requiere siglos todavía la tarea de la modificación absoluta, del señorío completo del hombre sobre el medio. Siglos de esfuerzo para hacer una tierra de labor de la selva amazónica y despedrar los cañones y horadar con caminos las faldas ampulosas de las montañas. Muchos años aun para el doblegamiento.

Y si pensamos en la fuerza absoluta del hombre —siguiendo el desarrollo de la antítesis en nuestra forma de estudio— más inconcebible es poder imaginar que haya nieve en el Ecuador y sean un infierno los polos.

Relativa es, pues, la influencia del hombre sobre el medio. No es absoluta.

En el terreno de las posibilidades sólo hallamos influencias. Por tanto, tesis y antítesis, tomadas como conclusiones, son errores de obvia necesidad.

Pero las dos tienen facetas de verdad. Solamente la aceptación radical de ellas presupone falsedades.

Es necesario optar por el convenio socrático que mencionábamos. Tomar las conclusiones de evidencia en que es innecesaria la demostración y añadir la influencia recíproca de medio y hombre para terminar.

Y como en ese medio entra el paisaje, es preciso suponer que a él también toca la conclusión a que llegamos, con sus atenuantes cuantitativos.

Reciprocidad de influencias entre hombres y paisaje, pero cuya mayor proporción dependerá —*homo faber*— de las aptitudes del autor.

TECNICA DEL PAISAJE

Técnica, del latín *technicus*, “que enseña o prescribe preceptos de las artes”.⁶¹ En acepción moderna, la habilidad para lograr algo, esto es, la forma de alcanzar un fin determinado mediante ciertos lineamientos generales.

¿Cuáles serían entonces las reglas que tradicionalmente se usaban para el paisaje en la novela? Podemos afirmar a *priori*, por una mirada retrospectiva a nuestro acervo literario, que la forma en que se presentaba éste —por lo general— era un motivo de mera ornamentación. Era, en realidad, una especie de ropaje más o menos ligado al desarrollo novelístico. Pero si esto podría objetarse en alguna forma, el hecho de que el paisaje no ocupaba sino un lugar secundario no se podrá negar.

El paisaje no tenía una función determinada. La técnica tradicional lo empleaba como un recurso para demostrar la habilidad estilística del autor. Otras veces era una especie de intercalación para aliviar la largura de las cláusulas y proporcionar un descanso psicológico en el desarrollo del tema.

Y empleado como ornamentación —recurriendo al paisaje como mera salvedad literaria— era quizá un tanto sofisticada. No es fácil hallar en la naturaleza misma la composición de paisajes, como aparecían con frecuencia en las narraciones literarias de antaño, como los lagos plácidos, los arroyuelos cristalinos, el follaje arreglado al estilo pictórico de Watteau, es decir, todo aquello que implica un innegable proceso de artificiosa imaginación. Y es que el artista iba a la naturaleza y no trataba de describir el paisaje de una manera directa, sino que recurría a él subjetivamente.

La imaginación —como en una concepción arquitectónica del barroquismo—, se solazaba en la forma que iba contra lo natural y contra la razón. Por eso la

⁶¹ *Diccionario Latino Español Etimológico*. R. de Miguel, p. 920.

técnica del paisaje en la actualidad cambia totalmente. El paisaje no es un recurso, tiene una función en sí.

Dice Maples Arce, en su ensayo sobre *El Paisaje en la Literatura Mexicana* que, si "el sentimiento del paisaje se manifiesta latente a veces (en los clásicos) con toque de viva impresión que suscita visiones de pintura, ello debe atribuirse a la poderosa facultad del verbo descriptivo, mientras que en los modernos se define, adquiere un carácter consecuente y una precisa observación que constituye un fin, un ideal estético en sí".⁶²

Hay, pues, una nueva valoración. Y aún por lo general su concepción realista, que hace más perdurable su impresión, más humana, valga la expresión.

Desde luego que la función de ornato sigue apareciendo. El caso acontece en las novelas psicológicas, biográficas e históricas. Y aun en otras actuales, aunque su estructura formal es un tanto diferente. Novelas en las que esta técnica es usada frecuentemente son entre otras: *El Niño que enloqueció de Amor* y *El Hermano Asno*, de Barrios; *Zogoibi* de Larreta, etc. Y también en ese relato de Robleto *Una Mujer en la Selva*, que si no fuera por la disculpa de aparecer como una leyenda de la selva, sería de una crudeza extrema.

Una nueva forma, de la que ya hablábamos, es cuando frecuentemente se asocia la naturaleza y la sensación interna, para darnos una comparación o prolongación sutil.

Veamos a modo de ejemplo este trozo galano de la *Xaimaca*, de Güiraldes: "La cinta embrujada del camino tienta aventuras. Los prados caen por las laderas, se redondean en las cimas romas, se ahuecan en las bases de los valles. Absorben por su larga misión de asimilar oxígeno, se aíslan las abombadas copas de las ceibas, globos que jamás partirán. Subimos a la montaña. Quedan a lo lejos los plantíos de bananos abiertos en el aire manso de la hondonada, como estrellas de mar en los fondos inmóviles y pesados. Una nube se desfleca en frío, la oscuridad se descanta como una nube transparente y nula. Nuestro camino rojo parece cortado en sangre. El faro del automóvil plasma un círculo empolvado en la ruta. Lejana bailotea en el centro una figura humana. Y seguimos zumbando nuestra propia luminosidad, parásitos de un tuco gigantesco. Apóyate en mí para que vayamos a nuestra noche".⁶³

He aquí un trozo de Robleto, en el que la descripción del paisaje tiene comparaciones nuevas: "... más yo tengo que recogerme en este abrigo donde veo a intervalos regulares culebrear los rayos, ramificarse en temblorosos dibujos de

⁶² Ibid, p. 8.

⁶³ Ibid, p. 106.

azufre por entre sitios que no sé si serán dosel de hojas o cielo borrado de caprichos eléctricos".⁶⁴

Otras veces las descripciones tienen características tan acusadas de una determinada región geográfica que la identificación es precisa. Como este trozo de López y Fuentes en el que adivinamos un trozo de tierra de México: "Y la noche se derrumbó sobre el caserío. Desapareció el verde lejano de las serranías, las que se recortaban sobre el cielo. Las casas se convirtieron en pardos conos, sin más señuelo para los ojos que la luz de los fogones rayando verticalmente las juntas de las empalizadas. Anocheceres tristes de ranchería indígena; bultos grises, en cuclillas, a las puertas de las casas. Mujeres que ya vuelven del pozo, con la tinaja a la cabeza. Aplaudir sordo de las que hacen tortillas. El niño somnoliento, que llora incansable porque su madre no lo aupa. Lejos, el grito de la gallina del monte y el ladrar del perro milpero. En las goteras de las casas, el vuelo curvilíneo de los murciélagos".⁶⁵

Tierra triste y oscura de México en pincelazo rápido de paisaje anochecido. Ornamentación que, pese a la vieja forma, tiene trazos de pictórica simplista.

En general, a pesar de esta nueva valorización del paisaje, es fácil apreciar una inclinación al esquematismo. Esta simplicidad de presentación sucesiva de cuadros, como técnica cinematográfica, impera en la novelística en razón inversa a la novela que se inclina al poema.

Técnica nueva que aúna a su fugacidad el encanto áspero de la precisión patética. La brevedad hace de la frase un dardo y de la metáfora un simbolismo audaz.

La técnica sucesiva de paisaje y diálogo es también usada en la novelística contemporánea de América. Pero tiene, aun con ser forma vieja, una intención nueva. No es únicamente para llenar lagunas o simple intercalación, sino que se busca que ese paisaje sea para impresionar vigorosamente con un determinado contraste o prolongando la emoción anímica.

Como mera introducción —forma ya usada también— sigue como pretexto para la iniciación.

La diferencia de la técnica del paisaje no estriba, tal vez, en las formas antiguas y las nuevas, en la presentación del mismo, sino en su significación. Es decir, que aunque la técnica aparente sea la misma, la forma, la interioridad, la significación es diferente.

Hay un afán en hacer de estas técnicas viejas una valorización nueva. Las formas de presentación de paisaje se multiplican: preséntanse como ornato sun-

⁶⁴ *Una Mujer en la Selva*, p. 11.

⁶⁵ *El Indio*, p. 16.

tuoso, como estilización, como recurso de patetismo y contraste, para la armonización vigorosa de tema interno, realismo, etc.

Veamos a continuación varios aspectos de presentación.

En *Xaimaca* abundan los trozos de paisaje a los que recurre el autor para prolongar la emotividad.

He aquí este otro, en que la presentación sucesiva de diálogo y hechos sentimentales se anuda al final con el paisaje: "Las constelaciones gotean todo su oro sobre el sueño umbrío del mundo. Es bueno dejar que la vida se estire hacia las lejanías. Mirar muy lejos, es algo así como cerrar los ojos. Somos uno, en calma. Sé que tengo un brazo porque en él pesa su espalda, sé que tengo un hombro porque sobre él se apoya su cabeza. De mis otros miembros gozo un olvido absoluto. Suena un campanazo claro quedando en suspenso en el aire, para luego esfumarse hacia el llamado de las luces de Balboa, extáticos sonidos engarzados en la costa. —¿Ha oído?— Sí...— Es un guión con la vida de los demás. —Olvidémoslo. Sigue habiendo astros y silencio".⁶⁶

Como pretexto para estilizaciones felices, es uno de los recursos más usados. En algunas novelas parece que el autor se deleitara en crear paisajes y naturalezas de sugerencias nuevas, de tonalidades frescas, de audacias desnudas. Delirio de cantos nuevos en tierras nuevas.

Vigorosidad de este trazo macabro de Magdaleno en *El Resplendor*: "Por la plaza de los mezquites, bajo los trece ahorcados, correteaban las bestias y reptaban las víboras arrancadas de sus agujeros, en las viviendas destruídas. Detonaban como descargas los maderos humeantes y noche arriba se difundía un temblor de ámpulas ígneas. Había conatos de alba. Se cargaba la sombra de un tinte argentado y se empapaba de rocío la tierra".⁶⁷ Esta frase aislada en *El Mundo es Ancho y Ajeno*, de Alegría: "llevándose muchos paisajes en las retinas y un dolor sordo que le iba enturbiando la vida".⁶⁸ Y este otro paisaje, de José Eustasio Rivera: "La curiara, como un ataúd flotante, siguió agua abajo, a la hora en que la tarde alarga las sombras. Desde el dorso de las corrientes columbrábanse las márgenes paralelas, de sombría vegetación y de playas hostiles. Aquel río, sin ondulaciones, sin espumas, era mudo, téticamente mudo como el presagio, y daba la impresión de un camino oscuro que se moviera hacia el vórtice de la nada".⁶⁹

En *Mala Yerba*, de Mariano Azuela, después del drama que se inicia con los deseos frustrados de Julián el amo con Marcela, al aparecer el peón, se

⁶⁶ Ibid, p. 45

⁶⁷ Ibid, p. 376.

⁶⁸ Ibid, p. 159.

⁶⁹ Ibid, p. 98.

desencadena la tormenta, textualmente: "la tormenta se cernía ya sobre la negra de la noche, el relámpago abría su boca de fuego, y con estrépito avanzaba la tempestad, desencadenada, por las cimas de los árboles y las peñas de la Mesa de San Pedro".⁷⁰

La naturaleza tiene a menudo comparaciones de un personaje familiar o grotesco como estas dos frases de Ciro Alegría: "El paisaje se iba alegrando ya y hasta parecía recibirlo",⁷¹ y esta otra: "El sol se encuentra con los colmillos del horizonte".⁷²

Ya hemos visto en la personificación el caso curioso en que los hombres toman rasgos de la tierra.

Esta es, pues, otra forma en la técnica del paisaje y que no es tan difícil encontrar. He aquí otro ejemplo en *El Resplandor*, de Magdaleno, en la que hay una continua comparación entre hombre y naturaleza: "Caras cobrizas, color de rastrojo reseco, en las que el dolor nunca llega a estallar en gesto, ni siquiera en rictus. Oscuros ojos refulgentes de las mujeres, que sufren y no reclaman nada, a veces inocentes como los de las bestias y otras emboscados y recelosos. Bocas de gruesos labios estriados por los vientos áridos y terrosos como la gleba de las eras sacudidas por las tolvaneras; raídos bigotes de guías hirsutas, pelambres lustrosas o indóciles, como la flora del cactáceo que adorna con adorno angustioso el páramo; voces suaves en que se dice el amor, la querella pasional y la charla banal de las noches de los agostaderos".⁷³

En las comparaciones muchas veces el hombre es presentado como un ser diminuto y la proporción nos da un contraste en que la naturaleza juega el papel primordial.

En el símil es muchas veces parte de la tierra, como en este trozo de *El Mundo es Ancho y Ajeno*: "Benito arrodillaba su voz bajo un gran himno y se enciende las sienes con el recuerdo y se hunde en la gran noche iluminada. Porque ellos han muerto de la muerte de cuatro siglos y con el dolor, el dolor total que hay en el tiempo. Y por el amor de la tierra, veraz cordón umbilical del hombre".⁷⁴

Y este otro ejemplo: "Los cerros meditaban y parlaban, y hacia abajo se veía muy confuso, muy pequeño el mundo".⁷⁵ en el que se presenta nuevamente la humanización.

⁷⁰ Ibid, p. 24.

⁷¹ Ibid, p. 508.

⁷² Idem, p. 445.

⁷³ Op. cit., p. 17.

⁷⁴ Ibid, p. 508.

⁷⁵ *El Mundo es Ancho y Ajeno*, p. 256.

También hemos mencionado el enlace al final del asunto temático con el paisaje o alguno de los aspectos de la naturaleza. Insistimos en él porque es también otra técnica actual.

El efecto tiende a dos extremos: al patetismo o al desvanecimiento. O se sutaliza el final y la impresión se esfuma hacia la infinitud, o se acentúa la conclusión con una frase brusca y que corta con violencia el asunto yendo hacia la descripción de la naturaleza como si se abandonara todo comentario.

En el primer caso la sensación se matiza como en cendales convirtiéndose en sombra. En el segundo se atropella la frase en un final doloroso y subraya la tragedia el laconismo de una frase —símil, metáfora o descripción del paisaje— que muchas veces epiloga en un solo renglón toda la obra.

He aquí dos ejemplos: En *La Vorágine* una sola frase breve reúne el final del drama. Unas cuantas palabras: "*Los devoró la selva*".⁷⁶ En *Pasión y Convalecencia*, de Yáñez, la frase dura del estado que tiene la noche acentúa el renglón anterior que ha dado solución a toda la novela: "... y violentamente dispuso la vuelta a la ciudad. Era una noche sin estrellas".⁷⁷

Y entroncamos nuevamente con la técnica, que es la esencia misma del paisaje en la literatura, su tradicional forma de presentación: la descripción. Descripción que adquiere todas las variantes posibles, desde la sencilla e ingenua, a la que el autor no da ninguna importancia, hasta aquella que refleja un dinamismo brillante. Para ejemplificar, a continuación están dos trozos descriptivos. En el primero, de una novela psicológica, *El Niño que enloqueció de Amor*, la descripción es sencilla y clara; en el segundo, de la novela *Sobre la Misma Tierra*, de Gallegos, es ya de presentación suntuosa.

El cielo se mueve y van bajando listas de colores, unas como de fuego y como de oro y rosadas y verdes, etc.⁷⁸

Un trazo de luna, curvo y todavía sin brillo, descendía hacia el poniente caliginoso; a intervalos soplabla sobre el médano el respiro caliente de la tierra y entonces se escuchaba en el fondo del silencio nocturno el lejano bramido del mar.⁷⁹

Y finalmente, el ritmo entre el desenvolvimiento del fondo temático y la naturaleza, en la que las emociones y las vidas de los hombres se comparan a los ríos, tierras o noches: En *Canaima*, Marcos Vargas compara su existencia (y la

⁷⁶ Ibid, p. 250.

⁷⁷ Ibid, p. 56.

⁷⁸ Op cit., p. 64.

⁷⁹ Ibid, p. 43.

de otros muchos como él) a los caudales fluviales: "Frente a ellos, frente a la noche fosca, el Ventuari arrastraba su inútil caudal. Aguas perdidas sobre la vasta tierra inculca".⁸⁰

Y ya sea por innata facilidad, o por el medio ambiente, cualquiera de las formas apuntadas adquiere donaire y galanura. Y es siempre un feliz recurso para que la pluma se deslice en busca de la belleza y la poesía.

Verbigracia, estas estilizaciones suntuosas, atrevidas, graciosas, ágiles, patéticas, pero siempre bellas, dispersas en todas las novelas vistas.

Y es de noche, porque entre los huecos del palio vegetal cabrillean los luceros y rezonga la selva en su sueño grávido.

(*Una Mujer en la Selva.*)⁸¹

Es el sol hecho trigo y el trigo hecho gavillas. Es la siega. Fácil y dulce siega sobre el manto pardo de la tierra.

(*El Mundo es Ancho y Ajeno.*)⁸²

Los rezos se deshacían descosidos de fatiga, y el viento arrancaba a los indios del sopor y volvía a adensarse el murmullo de las plegarias. Los astros reptaron en el inmenso desamparo del espacio y dieron su luz a mitad de la noche y se doblaron, luego, batiendo el horizonte, en nuncio de madrugada. A la hora en que la tiniebla filtra un síntoma de claridad y se espesa de amarillo el aire..., etc.

(*El Resplandor.*)⁸³

La noche que sobreviene de golpe sin crepúsculo, entre las altas murallas de árboles que encajonan el río o el caño, o en medio de las lindes circulares del bosque en torno al claro del campamento. . . . Negros árboles hostiles que por momentos parecen ponerse en marcha sigilosa para cerrar aquel hueco que abrieron los hombres intrusos, a fin de que todo amanezca selva tupida otra vez.

Cruza una exhalación, grande como un bólido, por el río de estrellas que corre sobre el Guarampín, dejando una estela azulencia; se apaga en silencio por cima del mar tenebroso de la selva apretada.

(*Canaima.*)⁸⁴

En el pedazo de noche, recortado por el marco de la ventana, una estrella cambia de sitio, dejando un reguero plateado como si, enloquecida

⁸⁰ Op. cit., p. 285.

⁸¹ Robleto, p. 61.

⁸² Alegría, p. 143.

⁸³ Magdalena, p. 384.

⁸⁴ *Canaima*, p. 179.

de pronto, buscarse en la soledad del espacio un alma humana con la cual fundirse y desaparecer en el vacío.

(*Zurzulita.*) ⁸⁵

La devoradora falange iba dejando fogatas en los llanos ennegrecidos, sobre cuerpos de animales achicharrados, y en toda la curva del horizonte los troncos de las palmeras ardían como cirios enormes.

El traquido de los arbustos, el ululante coro de las sierpes y de las fieras, el tropel de los ganados pavóricos... por el incendio que extendía su ceniza sobre mis pasos.

(*La Vorágine.*) ⁸⁶

Mientras adelante hincha su esférica lisura una montaña precediendo la ascensión progresiva de la cordillera, cuyos macizos disgregados de luz se recortan en aristas vidriosas sobre el cielo calcinado.

(*Xaimaca.*) ⁸⁷

El día que comienza tiene aún el frío de la sombra de la noche.

(*Alsino.*) ⁸⁸

Tendió el cielo sus lonas grises para mitigar el sol de los peregrinos, y fueron tan densos y tirantes los toldos de las nubes, que comenzaron a rasgarse con estrépito. Agujas de electricidad querían, en vano, remendar el pabellón de la tormenta puesta. Vientos y estépitos bajaban por las laderas, despeñándose, chocaban sus cabezas de voladero en voladero, hasta los abismos.

(*Pasión y Convalecencia.*) ⁸⁹

Y nos quedábamos inmóviles, en un gran silencio de campo y cielo.

(*Don Segundo Sombra.*) ⁹⁰

Las estrellas, haciéndose cargo del dolor de aquellas desventuradas, desleían su luz en lágrimas.

(*Lola Casanova.*) ⁹¹

Concluyamos. Técnicas antiguas o contemporáneas, pero siempre la nueva valorización significativa y recursos lingüísticos más audaces.

⁸⁵ Latorre, p. 85.

⁸⁶ Rivera, pp. 92 y 93.

⁸⁷ Güiraldes, p. 61.

⁸⁸ Prado, p. 13.

⁸⁹ Yáñez, p. 29.

⁹⁰ Güiraldes, p. 124.

⁹¹ Rojas González, p. 150.

Ya hemos visto que el paisaje se presenta:

Como ornato,
estilización,
recurso patético,
proyección emocional,
finaliza la obra (patetismo o sutileza),
rima con el fondo temático, etc.

Y en formas ya muy usadas de descripción,
para intercalaciones,
para aliviar continuaciones excesivas,
como introducción,
contrastando los elementos de la naturaleza (para mayor emotividad)
con los sentimientos de los personajes, etc.

Y todo esto realizado con un alto valor estético, que nos obliga a afirmar que la técnica del paisaje es todo un acierto entre los nuevos valores de la novelística de la América hispana.

EL PAISAJE

Estilo

La significación primaria de *Stylius*, y la posterior, ya usada en cierta forma metafórica, difieren un tanto de la acepción actual de la palabra "estilo".

Fué un vocablo usado exclusivamente en la arquitectura y que poco a poco se fué aplicando a todas las ramas de las artes.

Según Hartman, en su *Historia de los Estilos Artísticos*, es "un ciclo de formas, nacidas de las concepciones religiosas y éticas de un pueblo, caracterizadas por la analogía de la finalidad artística y de los medios empleados para su expresión y que forman un conjunto armónico".⁹²

Obvio es insistir sobre la significación del vocablo, aunque en términos literarios revela una cierta exterioridad plástica, la adecuación armónica, la relación entre la belleza captada o concebida y la materialización comunicativa. En fin, la habilidad peculiar de cada autor para darnos objetivamente su concepción estética.

Esta manifestación revela asimismo la subjetividad del autor. La obra artística, formada con los lineamientos que cada uno quiera poner en ella estará formada de elementos de aptitud, genialidad, concepción, emotividad y alguna suma de complejos psicológicos que al darse en una determinada manifestación artística tendrán un sello peculiar, que nos darán a una la interioridad del autor y su manera *sui generis* de dárnosla.

En el estilo reconocemos al autor. O por lo menos deberíamos reconocerlo, puesto que su estilo revelará las características fijas de su arte, como las tonalidades y técnicas de los pintores antiguos y las formas del lenguaje en las literaturas.

Por el estilo de un escritor reconocemos en su obra no solamente su personalidad sino las prerrogativas de la literatura, como son las ideas, el momento histórico y el pensamiento de un pueblo.

⁹² Op. cit., p. 98.

Préstase, por otra parte, el vocablo a multiplicidad de sutilezas, como por ejemplo: estilización, estilista, etc. Porque así como la palabra “estilo” parece estar llena de vigor y presentarnos no solamente una personalidad recia, al grado de poderla diferenciar de otras muchas, la palabra “estilización” entraña un cierto grado de artificialidad, de creación un poco ajena a la realidad. Y más que eso —que bien puede un estilo ser realista— una forma especial pero concebida con una sutil discrepancia con la misma palabra de donde procede, esto es, de “estilo”.

El estilo, en su forma general, parece ir asociado por su manera constante de presentarse en alguna porción de la tierra, a las características de la raza. Por ejemplo: el griego es clásico, el latino romántico, el asiático suntuoso, etc. Esta determinación ya es más sutil en Indoamérica, puesto que el tronco es latino. Sin embargo es perceptible.

Y más que en relación a la raza (o al mito de raza) el estilo es concomitante del medio y de la naturaleza. Verbigracia: la altiplanicie de México, da por lo general al erudito, al introvertido; en el arte, al letrado, y en la novelística, al hombre de novelas de tesis, costumbristas o psicológicas.

Podríamos afirmar, pongo por caso, que los novelistas de la ciudad de México, los que viven en el propio ambiente de la ciudad, tienden en la actualidad a hacer esta novela de erudición, de costumbres (que tiene ya también una forma psicológica) o de tradición histórica. Ejemplo de ello son las novelas *La Chiquilla*, de G. Peña; *El de la Silla de Oro*, de Monterde; *Mies tardía*, de Mac Gregor; *La Patria Perdida*, de T. Torres, etc., y la obra de don Artemio de Valle Arizpe.

En paralelismo a estas obras están también las de carácter erudito —a pesar de que puedan dirigirse al pueblo— como las obras de teatro de Jiménez Rueda, Mediz Bolio, Usigli, etc.

En cambio, el hombre del llano es lacónico, metafórico en el lenguaje, meditativo. Y el hombre de la costa, alegre, extrovertido, jacarandoso, vivaz, romántico a su manera.

El paradigma del Perú de Luis Alberto Sánchez, en su libro *Vida y Pasión de la Cultura en América*⁹⁸ me sirve también para delinear las características de mi propia patria.

Es decir, la diferencia de individualidades, producirá diferencias de estilo fundamentales.

Veamos: el sur de México es belicoso, indolente, apasionado, cuna de hombres con visión de águila como Juárez, Porfirio Díaz, Zapata, etc. El altiplano

⁹⁸ Ibid, p. 25.

es ascético, crítico, erudito, monacal, austero, costumbrista, religioso. El norte laborante, práctico, batallador. Y la costa bullanguera, alegre, tierra de mares abierta a todos los vientos, almas de hombres abiertas a todas las emociones. Y en cada una, un estilo especial. Un estilo que no podrá negar el medio externo y que aunque se evada hacia otro llevará latentes las características que habíamos llamado fijas.

En la novelística contemporánea hallamos también los estilos tradicionales, y otros heterogéneos, como la sencillez, la tendencia hacia el clasicismo, la suntuosidad, la estilización (esencialmente en el paisaje y la descripción), el es-tridentismo, la renovación de cánones viejos, la tendencia hacia la sonoridad rubeniana, etc.

Hay también la forma barroca, de cierta complicación, pero sobre todo la estilización de los elementos naturales, como estas frases de Rojas González en su *Lola Casanova*. "...cuando el cabrilleo de la luna se afilegranaba sobre el arenal playero" y "el camino real, en una prolongada tangente, era sólo un rasguño sobre la faz torva del panorama".⁹⁴

Mariano Latorre, en *Zurzulita*, describe un paisaje nocturno con sencillez pero con una innegable movilidad: "El campo se extendía como una sabana negra, adormecida, donde no se distinguían montañas ni luces. Sobre ella la negrura estrellante del cielo... una luciérnaga trazó en el suelo una raya azul. Vió muchas otras que moteaban la oscuridad con sus pupilas de un azul eléctrico, de tenues fulguraciones verdosas. La tierra estrellaba como el cielo. Era como la sabana quieta de un lago donde se espejaba el firmamento."⁹⁵

Latorre, sin embargo, descuida un tanto su prosa. En el párrafo anterior encontramos repetidas las palabras; azul, sabana, asimismo como estrellante y estrellaba, negra y negrura, etc. Y aun con el defecto de esas repeticiones, el párrafo sostiene su poesía.

Otra tendencia es la suntuosidad y la acumulación de adjetivos. Pero no a la manera del romanticismo que hacía decaer algunas veces la nitidez de la forma en sensiblería, sino guardando una cierta simetría con lo razonable.

Creo que sería menester un estudio especial de la adjetivación contemporánea, pues las sinonimias y metáforas son usadas con una deliberada significación impresionista. Muchas veces la superposición de adjetivos origina un ascenso emotivo, pues al mismo tiempo que tienen una sonoridad cada vez más expresiva, logran su intento de elevar paulatinamente el ritmo o dar un matiz más vivo.

⁹⁴ Op. cit., pp. 53 y 143.

⁹⁵ Ibid.

En este trozo de Eustasio Rivera, el uso de sinonimias da precisamente esa sensación de que hablábamos: "Y la aurora surgió ante nosotros; sin que advirtiéramos el momento preciso, empezó a flotar sobre los pajonales un vapor sonrosado que ondulaba en la atmósfera como ligera muselina. Las estrellas se adormecieron, y en la lontananza de ópalo, al nivel de la tierra, apareció un celaje de incendio, una pincelada violeta, un coágulo de rubí. Bajo la gloria del alba hendieron los aires los patos chillones, las garzas morenas como copos flotantes, los loros esmeraldinos de tembloroso vuelo, las guacamayas multicolores. Y de todas partes, del pajonal y del espacio, del estero y de la palmera, nacía un hálito jubiloso que era vida, era acento, claridad y palpitación. Mientras tanto en el arrebol que abría su palio incommensurable, dardeó el primer destello solar, y, lentamente, el astro, inmenso como una cúpula, ante el asombro del toro y de la fiera, rodó por las llanuras, enrojeciéndose antes de ascender al azul." ⁹⁶

Innovación también es el uso de la frase breve. El laconismo se traduce en plástica.

Se usa frecuentemente para dar una impresión cortante, que es casi un recurso psicológico. La forma seca —a tajos que diría yo— da un sentido patético, de rapidez trágica. La frase vibrante, aguda, parece estar en concordancia a la tensión angustiosa de la época. No hay tiempo de hilvanar frases largas. Hay que hacerlas rápidamente, pero que ellas nos den toda la intensidad que quiere darnos el autor.

¡Qué lejanas esas frases de la larga elocución cervantina, del período largo, pausado, armonioso del clasicismo!

Pero esta forma literaria tiene el peligro lógico de caer en el oscurantismo. Y ¡ay! de la obra que no lleve su mensaje y se quede en la sombra cerebral del artista. Arte egoísta que no puede o no quiere ser fanal de luz.

No importa que la comprensión venga después de los siglos, pero que llegue y se salve del fatalismo abismal de la incomprensión y el olvido.

Puede recurrirse a la frase breve para evitar monotonías. Porque, independientemente de que su empleo sea una forma gustada y que requiera una habilidad especial, cualquiera puede usar esta forma como recurso literario en momentos determinados.

Puede, asimismo, subrayar inopinadamente una impresión que se quiere hacer perdurable o, como decíamos, evitar la descripción larga, cansada o de apariencia monótona.

⁹⁶ *La Vorágine*, p. 20.

De esta manera se logra imprimir viveza a diálogos y descripciones que iban decayendo.

Esta descripción, a veces, viene preparando la frase violenta o cortada, lacónica o viva, que parece la culminación de una ascensión dramática.

Otras veces es todo el contraste de páginas anteriores que se nos da en una sola expresión para finalizar las novelas.

Ejemplo típico son estas dos obras: *La Vorágine* y *Cantaclaro*. El estilo parece que en cierta forma va concordando con la trama general y con la psicología de los personajes.

Cuando esta armonía se rompe el efecto es notable. Parece como si de pronto se nos hubiese roto algo y la atención empezara a fijarse en la forma literaria, cuando antes solamente nos venía interesando la palpación intensa de la trama que nos daba la lectura y el mensaje del autor.

No sabría realmente cómo interpretar esto, pero existe de una manera efectiva. Un ejemplo podría servirnos. Una de las últimas obras de la novelística mexicana contemporánea, que mereció lauros honoríficos, es *La Negra Angustias*, de Rojas González.

Al iniciar la lectura nos encontramos una trama fuerte, ligada a un estilo vigoroso, brusco, a veces rayano en la insolencia y que logra darnos la representación misma de esa mujer guerrillera de las huestes revolucionarias de México.

El sabor áspero de tierra, sangre, barbarie, unido a una complejidad especial de ella frente al macho, va en armonía con el estilo propio del autor, que nos da de lleno un mensaje de fuerza, de plenitud literaria. Tensos los nervios, siguen la trama hasta las tres cuartas partes de la obra. Aun el rapto del profesorcito normal por la terrible mujerona, a pesar de la puerilidad que puede tener, no nos extraña.

Peró, de pronto, la armonía se rompe. Claro es que la falla primordial está en el tema. La heroína claudica, y aunque parece que se nos ha venido preparando para ello, eso no quita que nos defraude.

Y ya quisiera creer que la transformación psicológica de ella fuese posible, merced a la maternidad; pero la de él es completamente absurda. Podemos claudicar, sumirnos, acobardarnos, renunciar, humillarnos. Pero que de pronto se adquiriera una fuerza, una prestancia, una seguridad de sí mismo; que un individuo apocado, inepto, se transforme en, lo que diría Unamuno, "nada menos que todo un hombre", es ilógico.

Y al drama va unida esta cuestión del estilo. Pues la narración se vuelve explicativa, la fuerza se pierde. El diálogo se hace enfermizo y afeminado.

La vida de la capital, apenas esbozada, nos da un contraste malsano con la vida del campo y el estilo vigoroso, pleno de interjecciones, lleno de paisajes, abierto a la vida turbulenta de esa época aciaga de México.

Aunque no quisiera hablar de *El casamiento de Laucha*,⁹⁷ porque su descarnada brutalidad me produjo un dejo de repugnancia, no puedo menos de reconocer la ironía con la que el autor epiloga todas las amarguras que causó a una mujer que creyó en él.

Cuando parece que se ha ido esfumando la trama y que ya la mujer ha desaparecido de la novela, después de tantas amarguras, surge violentamente la frase final: "¿Qué si tengo noticias? (de ella). Sí, ayer supe que estaba perfectamente: de enfermera en el hospital de Pago."

Luego pues, y aparte de lo que hemos asentado del estilo cortado, sentencioso, periódico o amplio, ocurreseme esta pregunta: ¿Un autor siempre tiene determinado estilo o acondiciona éste al asunto mismo para lograr la más armónica forma de expresión?

¿Y si, ocupando todas esas minucias de la retórica, lograra mejor su objeto, como es que —según creencia general muy extendida— un hombre sólo es capaz de producir una obra maestra, y todas las demás son sólo un reflejo de la primordial?

Por lo tanto, el artista desarrollaría en esa obra una técnica especial y sobre todo un determinado estilo que después le sería muy difícil desechar. Es decir, que si su estilo magistral es el cortado, breve, preciso, aun cuando pretenda escribir con la frase larga, armónica, detallada, no le será posible. Y si se lo propusiera resultaría una farsa.

Creo que, aunque esta creencia tenga sus ribetes de veracidad, no la podemos aceptar. Es muy discutible que un autor no pueda dominar varios estilos literarios y que en todos ellos logre magistralidad. Y, también, que le esté vedado recurrir al más armónico para el fin que se propone.

Esto no quita, en absoluto, que todas las figuras literarias: tropos, metáforas, adjetivación, etc., en todos los recursos para lograr un estilo, tengan un carácter íntimo que nos comuniquen la subjetividad del autor, y que él pueda llegar a manejarlas en tal forma que las adapte a sus fines.

La creencia de que un escritor sólo escribe una obra maestra en la vida, es falsa. Crearía una taxativa fatal de superación artística. Negaría el evolucionismo y anularía el afán de perfección.

El evolucionismo hacia la plenitud se manifiesta en todos los aspectos humanos. Biológica, zoológica, históricamente, hay desarrollo. En el arte existirá

⁹⁷ Payno. Biblioteca Contemporánea. 1947.

forzosamente. Estará supeditado a una aptitud. Y esta tendencia hacia la perfección tendrá en la literatura dos fases importante: la buena crianza del ropaje exterior y el pulimento interno. Cualidad de factores —fondo y forma que dijera la retórica— sinergia de fuerzas en equilibrio y que redundaran en el estilo personal.

Y volviendo a nuestro tema, después de este deslizamiento de la pluma, vayamos nuevamente a la obra de Iberoamérica.

Después de la lectura de unas cuantas obras, leídas sin el objeto determinado de encontrar *a priori* determinadas formas del paisaje, encontramos que, por lo general, los novelistas manejan con maestría la estilización del paisaje.

Hay una exquisita originalidad. Una audacia peculiar en la metafórica. Una agudeza vigorosa o audaz. Pero siempre una belleza.

Las formas nuevas también buscan la originalidad regionalista. Pero, por lo general, son los eternos estilos de siempre, con diferentes significaciones.

A veces es el estilo amplio, templado, a la usanza clásica en que la largura de las frases espacia señorialmente las cláusulas. Estilo que produce el efecto de mesura, placidez y quietud en que el predominio de la razón se solaza sobre las frases dándonos sensaciones leves y placenteras.

Artemio del Valle Arizpe —el escritor mexicano de exquisiteces coloniales— usa con frecuencia el período largo, pero ribeteándolo de minucias y sutilezas, y el ritmo resulta acompasado, suntuoso, un tanto barroco.

Frases logradas con el más fino cincel del estilista, muy diferente, sin embargo, del majestuoso Valle Inclán: estilista por excelencia. En el primero hay superposición de frases bellas, tamices de significaciones suaves, recreación estética del detallista. En el segundo el ritmo es grave, austero, licencioso, mordaz. Y, consecuentemente, la armonía entre fondo temático y estilo. Beatitud y candorosidad de personajes en uno, aunada a la frase prolija: riqueza de gemas prodigiosas pero de luces tenues. En el segundo, riqueza también en el verbo, pero de audacia estilística, de sonoridad rebuscada. Estilo en *forte* de Valle Inclán, de *pianno* acentuado en Valle Arizpe.

El estilo cortado es más característico de la escuela literaria actual. Debido, tal vez, al conjunto heterogéneo de escuelas literarias pasadas.

La novela ha ido participando de todos los géneros, y cada día parece reunir más. Porque las características de la prosa entran de lleno en la novela y como los límites de ésta se han ensanchado, resultan enriquecidas las posibilidades de aquélla. Abarca casi hasta el estilo propio de los versos.

Hay novelas que bien pudieran ser versos largos sin fragmentar, sin estar, por lo tanto, sujetos al rigorismo de la métrica. La novela es casi un poema,

como pasa con *Alsino*, *El Hermano Asno*, *Puente en la Selva*, *Lola Casanova*, un tanto en *El Resplandor* y en *El Mundo es Ancho y Ajeno*.

El lirismo agudo, sostenido en toda la relación, hace de *Isolda*, más que una novela, una narración poemática.

Sin embargo, en todas ellas hay caracteres bien logrados y perfiles reales, que es lo que requiere la novelística.

A pesar de ello, las obras tienen continuas intercalaciones que son elegías, odas, plegarias, imprecaciones. Y todas ellas van generalmente dirigidas a la tierra, a las selvas o a los cielos.

Esto es algo muy frecuente en *La Vorágine*. Una vez, al iniciarse la segunda parte, cuando está una oda a la selva, que ya insertamos en páginas anteriores; otra, es la aurora y el nacimiento del sol a los que parece dirigirse una plegaria, y la tercera, una página que equivale a toda la epopeya de las tierras americanas y el hecho primordial de la vida campirana: la doma.

He aquí los dos últimos trozos mencionados: "Mientras tanto, el arrebol, que abría su palio inconmensurable, dardeó el primer destello solar. . . , etc."; continúa la descripción del alba, para después terminar así: "Alicia, abrazándose llorosa y enloquecida, repetía esta plegaria: ¡Dios mío, Dios mío! ¡El sol, el sol! Luego nosotros, prosiguiendo nuestra marcha, nos hundimos en la inmensidad¹."

Textualmente, a continuación, la narración de la doma en la novela citada:

"Ni la mula cimarrona que manotea espantada si el tigre se le monta en la nuca, ni el toro salvaje que brama recorriendo el circo apenas le clavan las banderillas, ni el manatí que siente el harpón, gastan violencia igual a la de aquel potro cuando recibió el primer latigazo. Sacudióse con berrido iracundo, coceando la tierra y el aire en desaforada carrera ante nuestros ojos despavoridos, en tanto que los amadrinadores lo perseguían, sacudiendo las ruanas. Describió grandes pistas a brincos tremendos, y tal como pudiera corcovear un centauro, subía al viento, pegada en la silla la nota blanca de la camisa.

"Al caer la tarde regresaron. Las palmeras los saludaban con tremulantes cabeceos.

"Llegó el potro sudoroso, quebrantado, molido, sordo a la fusta y a la espuela. Ya sin tapanlo le quitaron la silla, maneándolo a golpes y quedó inmóvil y solo a la vera del llano.

"Al venir la noche, aquel rey de la pampa, humillado y maltrecho, despidióse de sus dominios bajo la luna llena, con un relincho desolado."⁹⁸

⁹⁸ Ibid, p. 41.

También anotamos la imploración a la tierra en *El Resplandor* de Mauricio Magdaleno, que aunque está en algunos trozos aislados, se mantiene implícita en toda la obra; la oración a la planta característica de América —el cacto— en *El Mundo es Ancho y Ajeno*, a la luna en *Lola Casanova*, etc.

La estilización en la novela puede presentar más dificultades que en cualquier otro género, aunque parezca paradójico dada su amplitud. Pero es que no deberá perderse una cierta naturalidad, so pena de convertir en artificio la trama. Y aunque debe haber una cierta unidad, la personificación de cada uno de los caracteres tiene que tener perfiles completamente propios con el tipo que representan. Y no deja de ser difícil, tampoco, conservar un determinado paralelismo entre el modo de tratar el tema y el asunto interno de la obra.

Viene aquí nuevamente lo que mencionábamos al principio. El viejo tema de fondo y forma, y de la armonía entre ellas —ambas en su máxima perfección— surgirá la obra literaria. Porque, en el caso de que la elocución externa sea perfecta, pero falte la belleza interior, el escrito se reducirá a una simple arquitectura de palabras vacuas, lo que en otras formas literarias se llama versificación.

Esto dió lugar, en cierta época, a un género complicado y vacío, ahito de versificadores magníficos pero nunca de poetas. Y menciono el hecho —muy conocido por cierto— porque es tal vez uno de los mayores peligros de la literatura actual que, en un afán de originalidad mal entendida, se ponga más atención sobre la forma que sobre el fondo.

En el caso contrario, es obvio mencionar el hecho. La literatura sin palabras no existe. Hay, sin embargo, el hecho de la captación de la belleza en toda su plenitud, y la falta de aptitudes para exteriorizarla. Aquí cabe suponer al hombre que es un artista y que jamás produjo una obra. Que se deleitó en el arte pero cuyas posibilidades de realización estuvieron siempre trucas o fallidas.

La otra parte del mundo de los artistas: la que se deleita. El que no pudo llegar a decir todo lo que sentía, ni a pintar todo lo que soñaba, ni a escribir todo lo que concebía. El que, impotente, fué sin embargo el que alentó el arte y le dió toda su admiración.

Y también hay otro —el desheredado de los dioses— que no logró hacer lo que quiso, ni pudo todo lo que pretendió.

Y, finalmente, uno más. El pobre de espíritu, que es piedra, cuenca sin ojos, cerebro sin luz.

Pero, la mayor tragedia está en la intimidad henchida y la ineptitud manifiesta.

Y ahora, ¿cómo es la estilización del paisaje en la novelística americana? Hay una manera especial de tratarla. Podríamos decir que cada autor pretende darnos una forma diferente de la naturaleza que ve.

Pese a esto último a esa objetivación de que hablábamos. Será porque en ella la fantasía puede desplegarse a todo sabor y hasta las reglas —algunas veces inflexibles— de la lengua parecen dar mayores facilidades. Porque la estilización del paisaje parece estar en evolución. Esta evolución puede no ser permanente. Va aunada por lo tanto a las palabras. Esto es, que para dar una mayor acentuación emotiva, se recurre con frecuencia al vocablo del dialecto o de las lenguas americanas autóctonas. Si bien puede censurarse, logra cabalmente su tendencia hacia un regionalismo preciso.

Dice Ramón Menéndez Pidal, en su libro *El Idioma Español en sus Primeros Tiempos*, que hay dos principios que rigen la evolución lingüística: "El poder innovador que tantos usos hunde en perpetuo olvido y el poder conservador que tan tenazmente mantiene otros."⁹⁹

Y de acuerdo con ello los novelistas actuales gozan de ese gran poder innovador.

¿Qué importa —dice Torres Rioseco— que el diccionario de la Academia no contenga muchos de esos vocablos regionales, si con ello logra el autor trabajar una prosa medular, llena de gracia rústica y de fuerza primitiva?^{99-b}

Otras veces no se usan los vocablos del dialecto, porque el libro puede perder claridad, y entonces se recurre a las mismas palabras usándolas con cierta significación diferente, como por ejemplo convirtiendo en adjetivo el que nunca se ha usado como tal, o con una tendencia marcada a usar con una nueva acepción palabras ya empleadas.

Veamos por ejemplo la originalidad de estas frases de Güiraldes en su libro *Xaimaca*: "cuyos ojos claros se empantanaban en un ensimismamiento persistente".¹⁰⁰

"El cielo se tachona de astros diluídos en el asombro lunar."¹⁰¹

"El mar se ha cuajado de escalofríos vívidos".¹⁰²

"El silencio es una exhalación del suelo cocido."¹⁰³

No importa que el barbarismo se deslice de vez en cuando si en él tenemos

⁹⁹ Op. cit., p. 141.

^{99-b} *Novelistas Contemporáneos de América*. p. 101.

¹⁰⁰ *Ibid*, p. 27.

¹⁰¹ *Ibid*, p. 27.

¹⁰² *Idem*, p. 38.

¹⁰³ *Idem*, p. 43.

la impresión viva del folklore. A esta intromisión, principalmente en la descripción de la naturaleza, es a lo que debemos esas páginas tan originales de *La Vorágine*, de *El Resplandor*, de *Cdnaima*.

Y, finalmente, la introducción de la naturaleza y el paisaje en la novelística logra con su estilo un nuevo recurso. Porque atenúa, matiza o engrandece.

Es marco de locura en *La Vorágine*, atenuante en la obscenidad temática de *Una Mujer en la Selva*, sublimación de vulgaridades como en *Xaimaca*, absurdo transformado en poesía en *Alsino*.

EL PAISAJE EN SU FORMA SECUNDARIA
Como simple indicación de circunstancia

Hasta aquí hemos estudiado el paisaje como factor de cierta importancia, ya sea en su función, forma, estilo, participación en la obra, correlación entre los caracteres psicológicos, recurso de acentuación emocional, etc.

El tema se presta a deslizamientos parciales y a opiniones subjetivas, por lo que sería preciso ver la forma contraria, en la cual el paisaje verdaderamente no tenga importancia o la tenga en forma completamente secundaria.

La forma de simple indicación de lugar, de circunstancia, la alusión a un paisaje que no tenga ninguna importancia dentro del tema general, es también, a no dudarlo, una forma común de empleo. Forma que se había venido empleando quizá desde los orígenes mismos de la literatura.

El escritor, al tener la necesidad de fijar el lugar donde ocurren los hechos que va a desarrollar, recurre con frecuencia al paisaje que es, en algunas ocasiones, el tema de ambiente. Es de suponer que no diera mucha importancia al asunto. Tendía la frase y seguía adelante. Debido a que únicamente se quería precisar alguna circunstancia de lugar o de tiempo en relación con la naturaleza, la frase salía sencilla, casi podría decir que automáticamente pensada por el autor.

Otras veces sería pulida o prolija pero, debido a su función meramente secundaria, el hecho quedaba también sin importancia.

En las novelas psicológicas y costumbristas, inclusive en las de reminiscencia histórica, es muy frecuente hallar este empleo, por el mismo tema. El hecho puede acontecer porque, embebido el autor en el tema íntimo de la obra no puede desviar la imaginación hacia exterioridades, como sería la descripción del paisaje. Las complejidades sensitivas de los personajes atraen toda su atención.

Esto pasa, por ejemplo, en *Miércoles Santo*, la novela psicológico-religiosa de Gálvez. La vida íntima del sacerdote toma toda la consideración del autor. En la forma en que cada uno de los caracteres humanos —que pueden ser

arquetipos de otros muchos— van desnudando su alma ante el confesionario, el escritor quiere darnos la compleja visión del espíritu humano.

La obra, pese a la forma amena y a la descripción interna de todas aquellas almas, nos deja, en lugar de la visión de la miseria humana, la admiración hacia el personaje central. No sentimos la repugnancia hacia el linaje humano, sino la sencillez franciscana del P. Eudósio.

Si el escritor quiso darnos una novela que aunara toda la humanidad en su forma más sincera y deprimente, consiguió, no lograr ese fin, al que tal vez hubiera faltado fuerza, sino una obra intensamente dolorosa, pero desde la forma contraria: la sublimidad.

Es más atrayente la humildad virtuosa de aquel desdichado sacerdote, que la rudeza de toda la miseria humana. Sufre el pobrecillo congostas terribles frente al potro terrible —el confesionario— en aquel único día que ocupa todo el tema de la obra.

Y en ese día de la semana de Pasión, Miércoles Santo, el padre siente la oleada de toda esa humanidad doliente que va arrodillándose a sus plantas con sus miserias y pecados.

No hay, salvo una sola línea, una anotación relativa a la naturaleza, al ambiente o al paisaje.

Y ésta tiene, precisamente, la forma circunstancial de lugar. Cuando el automóvil de un rico moribundo va en busca del sacerdote para que le dé la última absolución, pasa por un determinado lugar que es mencionado en la novela. Textualmente dice: “De repente —cruzaba Palermo el automóvil— vió al lado otro coche y, dentro, una pareja de amantes. ¡Faltar así al respeto en los días santos! Los coches iban apareados. Eudósio bajó los ojos y oró, para triturar, en el engranaje de su rezo, las tentaciones de mirar. No alzó la vista hasta que el automóvil se detuvo. En su cuarto se arrodillo... Ya había rezado a las diez... Se acostó presumiendo una noche de desvelo. Le incomodaba el recuerdo de la pareja besándose. Otras veces vió con indiferencia lo mismo. Ahora el recuerdo revoloteaba frente a sus ojos sin querer irse.”¹⁰⁴

Esa es la iniciación del día funesto, la primera de las tentaciones. El día que después de tantas angustias culminará con la muerte.

La indicación es simplemente una circunstancia de lugar. Pudo ser allí o en otra parte.

En *Huasteca*, Gregorio López y Fuentes, acogido a un estilo rápido de reportazgo, no deja tampoco margen a lirismos sobre el paisaje. Una que otra alusión fugaz, dentro del tema social de la novela, como “Por mucho tiempo,

¹⁰⁴ Ibid, p. 9.

los ojos, inútilmente abiertos, exploraron la noche.”¹⁰⁵ Y esta otra, que entre el torrente de frases de presagio para un puerto —Tampico— en que el oro negro del subsuelo petrolífero originó la transformación social de todas las regiones circunvecinas, es una descripción del crepúsculo, pero que casi no tiene importancia: “Pasado un rato, durante el cual, como si todos relacionáramos mentalmente cuanto acababa de decirse, volvimos a concentrar la atención hacia aquel nimbo que por el oriente parecía una absurda puesta de sol.”¹⁰⁶

Los ejemplos que pudieran darse, precisamente por estar demostrando algo sin importancia, carecen también de ella. Sólo basta hacer constar el hecho de la mera función secundaria que el paisaje puede tener en la novelística, no solamente americana sino de todos los pueblos.

¹⁰⁵ *Ibid*, p. 143.

¹⁰⁶ *Ibid*, p. 19.

NATURALEZA Y PAISAJE DE AMERICA

En la vida y en la novela

Naturaleza y paisaje. Términos que parecen tener una cierta sutileza de reciprocidad, paisaje que parece provenir de un capricho de la naturaleza y que la fuerza misma de ella engendra como por casualidad.

En realidad hay una cierta subordinación del primero respecto a la segunda. Podríamos decir, en cierto modo, la relación que va de la causa al efecto.

En atención a la posibilidad de sugerencia estética, la naturaleza, debido a su multiplicidad de factores, es la fuente misma de la creación artística, en tanto que el paisaje implica una cierta sensación de espectáculo. La naturaleza parece tener un cierto dinamismo, en tanto que el paisaje parece asociarnos a la tranquilidad mansa de la pictórica antigua. Fuerza de creación en una, actitud pasiva en otro.

Y no obstante esa disimilitud de sutilezas en las significaciones, hay un cierto paralelismo en las dos. No podemos entender a una naturaleza sin el correspondiente paisaje, ni podemos pensar en ella sin adjudicarle una conformación externa.

Cuantitativamente, el término naturaleza es más genérico. Abarca una totalidad de factores diversos que van desde los componentes telúricos hasta las modificaciones más o menos notables del hombre sobre el medio. En cambio el paisaje no parece darnos sino un círculo de factores más reducidos. En ellos intervienen primordialmente la forma, el color y el movimiento.

La naturaleza y el paisaje parecen dar una sugestión más viva que otras fuentes de creación, merced a que agotan estas tres sensaciones importantes. La aprehensión emotiva es en el hombre esencialmente visual. Debido también a que la vista es la que agota esas posibilidades mencionadas. Más que el tacto, lógicamente, la vista es la que capta la forma.

Es verdad que la música es una fuente creadora maravillosa, pero solamente uno de los sentidos puede captarla. El olfato puede percibir sugerencias artís-

ticas, pero el solo sentido de la vista abarca una complejidad de sensaciones: luz, forma, dimensión, movimiento, color, etc.

Lógicamente el cerebro creador puede prescindir en un momento dado de toda exterioridad sensitiva, en la abstracción psicológica que es esencial al espíritu humano, pero quiero decir que, en relación a las sugerencias externas que provienen de veneros creadores captados por los sentidos, la visualidad es la principal.

Tal vez el oído esté elevado a ese grado, porque no dejo de parar mientes en la maravillosa influencia de la música, pero no es en cierto modo fuente natural (que es de lo que se trata en este momento), es decir, que no emana directamente, sino es ya una creación estética de otros hombres.

Y me inclino a creer que la naturaleza tiene en el paisaje la sugestión visual más vívida. Porque si la naturaleza es fuerza de creación, ésta emana de una cierta conformidad exterior que es el paisaje.

De todas maneras, pese a este paralalismo interno de significaciones, es la naturaleza la que tiene la fuerza misma.

Un paisaje parece movernos a contemplación. Nos lo imaginamos callado, a pesar de que estemos evocando una selva. Ni aun tendremos el olor de resinas, ni maderas, ni frondas. Por ejemplo, si hablamos de los paisajes de América, parece que tenemos ante nosotros un lienzo, una realidad pasiva, si asaz bella, no por eso menos intrascendente.

En tanto que si la asociamos psicológicamente a la naturaleza, ahonda en nuestro espíritu una nueva sensación. Cerros, cumbres, montañas, mares, ríos que puedan aparecer ante nuestra evocación, si nos los imaginamos en forma de paisaje nos parecerán un poco alejados —pese a los vivos colores que puedan adornarlos, así sean los más agudos de calcomanías— en tanto que esos mismos, dentro del término “naturaleza”, adquieren una nueva valoración. No nos dejarán indiferentes.

Es un valor cuya captación axiológica no podemos eludir. Nos presionará. Nos invitará a obrar. Atacará directamente nuestra sensibilidad y nos hará vivir con ella misma.

Porque una correlación importantísima entre la naturaleza de América y el hombre, es la nota de que él vive intensamente su propia naturaleza. El hombre está ligado a ella casi de una manera fatalista. La mayor o menor independencia dependerá de las condiciones de progreso y civilización que el hombre haya ido adquiriendo.

Pero ya decíamos de las dificultades de comunicación que dejan grupos, no solamente indígenas, sino ya con cierto mestizaje, al margen de la corriente universal contemporánea, por lo que el señorío de la naturaleza sobre América

es aún decisivo. Y ha originado factores complejos que a través de los siglos han engendrado hasta idiosincrasias especiales.

La naturaleza tiene hasta un cierto determinismo de la conducta humana. No podríamos hablar de normas y conductas —ética— en América sin pensar que el factor telúrico deja muy poco margen para el libre albedrío. Y tomando esto sin radicalismo, no podemos negar un cierto grado de fatalismo telúrico.

El americano vive su naturaleza con el arrobo místico de su tradición indígena, reverente hacia las divinidades naturales, con el fatalismo del hombre que sábase subordinado a fuerzas superiores con las que lucha y trata de vencer, o quizá con la tendencia a la contemplación y la fantasía de los pueblos latinos. Cualquiera de las tres o el conjunto de ellas puede darnos el todo de verdad.

Lo cierto es que el hombre vive ligado a la naturaleza. Y no puede ser menos.

En relación con la belleza del paisaje, ha subyugado a propios y extraños. Se siente la fiereza de lo indómito. Y el espíritu se acoge a él por razones que pueden ser diversas.

El hombre rudo no comprenderá sutilezas ni captará armonías y tonalidades, pero su pensamiento estará en la naturaleza con fines económicos, pensará en la tierra y en sus productos como medio de subsistencia e igual le pasará al campesino, aunque ambos liguen a esa sensación primordial supersticiones y capten la belleza a su manera, traduciéndola en el lenguaje metafórico tan característico de nuestro pueblo. Para el turista será solaz frívolo o tema de futuras conversaciones placenteras (o vanidad de viajero). El industrial verá la naturaleza como fuente de riqueza sin encauzar, y el esteta, el artista, que vive en todos ellos, el hombre americano contemplativo, tendrá en ella el venero eterno de su recreación.

Un montículo en Holanda es un acontecimiento, en América es menester que nazca un volcán para que nos llame la atención. Las mismas planicies, como las pampas, los llanos, tienen anudado a su quietismo visual su grandiosidad.

No es nuestro tema el mero concepto geográfico ni la descripción de integrantes telúricos —que sería, no sólo larga de enumerar, sino inútil en un ensayo literario— pero no cabe duda que si fuésemos revisando cada uno de los países que integran esta América, bien podíamos hallar multitud de temas siempre bellos.

Mi patria misma, en su proporcional pequeñez, encierra todos los más cambiantes aspectos hermosos de la naturaleza.

Desde las costas escarpadas y duras sobre el mar escarmenado a la rompiente que engarza gemas y crespón de colores en el mar Pacífico, hasta las altiplanicies con ciudades rituales y austeras.

Ciudades de misticismo milenario a las que legó la colonia su sello inconfundible de suntuosidad religiosa, como Morelia, Puebla, Guanajuato, Guadalupe.

Puertos bellos —Acapulco, Manzanillo, Puerto Angel, Salina Cruz— y ciudades risueñas y jacarandosas, donde el piropo está a flor de labio y la vida siempre tiene un mensaje placentero, como Mérida, Veracruz, Tehuantepec.

También pueblos tristes y polvorientos, donde la vida es dura junto a la tierra estéril, donde crecen solamente las matas enanas y, en contraste con ellas, otros campos verdes, de regadío fertilizante, como Michoacán.

Y todas esas partes, desiertos, cal y arena, minas y pardos lomeríos y hasta frondosidad y cerrumbe de árboles en efervescencia de las tierras huastecas, está en la República Mexicana.

Y si todo esto forma un solo país, hay que imaginar el conjunto de todos.

Pensemos en el Alto Orinoco, en todos los ríos gigantes, en el Amazonas despedazado en grandes brazos.

Pensemos en las brechas inundadas de agua en cuyas superficies hay tonalidades de cielo. En lagos, cerros y montañas, enhiestas como aristas o arrodilladas bajo los cielos y cráteres abiertos con penachos de nubes.

Y ya muy al sur, la sabana teñida de blancura donde empiezan los hielos y los mares polares.

Y también, junto a las naturalezas vírgenes, las urbes ahitas de gentes de todos los lugares del mundo, donde las fábricas y el conglomerado humano dan un nuevo aspecto del paisaje. Ciudades cosmopolitas —Argentina, México—, o ciudades literarias de vieja enjundia española —Bogotá, Venezuela—, o alegres y abiertas al sol, como Río de Janeiro.

Toda la gama de proporciones terráqueas se tiende sobre el océano. Suntuosidad de relieves y sonoridad de torrentes en contraste con quietudes insólitas o soledad de tierras inhóspitas y desamparadas, tendidas bajo cielos grises y olvidadas de la mano de Dios.

Porque no sólo la manifestación desproporcionada de la naturaleza podemos hallar, sino el tono piano, de dulzura infinita, de huerto sellado; campos risueños y lisos que invitan a la placidez y lagos de tersura virgen donde el soplo de la brisa casi no mueve el follaje.

Y a la vera de los caminos —arterias prendidas al manto de la tierra— ciudades blancas de mansedumbre, castas y paisajes viejos de naturalezas gastadas, sin contorsiones de espanto, sino sufridas y humildes.

Bosques frescos donde no hay angustia, ni sopor de lianas, ni tierra vibrante de gestación.

Realidad conjunta de América.

Tierras de visualidades gigantescas y de posibilidades máximas para un futuro no lejano.

Tierras de naturaleza feraz que hacen al hombre vivir con ella en su eterna contemplación hacia los cielos y la infinitud.

Tierra americana: tierra de paisajes.

La ficción literaria, y en especial la novelística, que reúne en sí misma una multiplicidad de factores psicológicos, estéticos, narrativos, subjetivos, objetivos, etcétera, presenta la característica peculiar de tener siempre un paisaje. Paisaje que a veces no está relacionado con la naturaleza, porque así lo determine el autor o porque los problemas de que trate comprendan al interior de las ciudades.¹⁰⁷

Ahora bien, ¿como es el paisaje y la naturaleza en la novela contemporánea de América? Arduo problema que puede prestarse a interpretaciones personales y dar lugar a más de una controversia, pero veamos cómo resolverlo, con partes y con pruebas.

No puede dejar de ser importante, porque, cuando aparece en las novelas, reviste un carácter estético preponderante.

En cuanto a forma de tratarlo, las manifestaciones varían. Los latinos generalmente la interpretan en una forma apasionada, con un lenguaje figurado grandilocuente, agudo, que no por eso deja de ser menos bello.

Un extranjero, viendo ese mismo paisaje, lo puede interpretar en una forma sencilla, flúida y, sin embargo, apegada a lo real. Hay una novela escrita por B. Traven. Aunque el misterio parece envolver la personalidad de este escritor, no cabe duda que es un extranjero para Latinoamérica, no sólo porque él lo dice, sino porque como tal se presenta en sus obras.

La novela antes dicha, es *Un Puente en la Selva*, que bien podemos situar en cualquier lugar de la América indígena y que casi es identificable con la huasteca mexicana.

¿Cómo trata la naturaleza de América este extranjero? Desde luego, el mismo título es ya una evocación de ella. El tema es sencillísimo dentro de su dramaticidad.

Enlazado a las costumbres primitivas de ese pueblecito perdido en la sierra, y de pobreza rayana en la miseria más terrible, aparece un hecho común —la muerte de un pequeño— que da motivo a presentar llana pero vigorosamente la idiosincrasia peculiar de aquellos hombres.

La miseria —de la que ni siquiera se dan cuenta ellos mismos— está presentada de una manera simpática. No sentimos repugnancia de esas chozas, de

¹⁰⁷ En la literatura iberoamericana contemporánea, este género de novela interviene frecuentemente, pero ya he expuesto las razones para no tomarlas en cuenta en esta selección.

ese mobiliario, de aquellos menesteres —cuyo más grande lujo es que sólo estén desorejados y ennegrecidos.

En el puente se origina la tragedia. Un nene —Carlitos— se cayó al río. Su madre, una india bonita, que había acudido con su mejor vestido a la fiesta que iba a celebrarse, llora amargamente y todos se unen al dolor de ella. Se preparan los funerales y se entierra al pequeño. Eso es todo y, sin embargo, el autor nos da un libro de trescientas cincuenta páginas.

Las costumbres y supersticiones forman marco a la trama. Pero las descripciones de la naturaleza no son frecuentes. El paisaje circundante y en especial la selva, más que hacer su aparición en palabras, se presiente detrás de la narración. La selva negra que circunda el puente es la que hace el fondo armónico del drama.

Durante el funeral la libación ha sido copiosa, ha originado, por consiguiente, un estado de ánimo especial en el que el autor se siente envuelto sin estar él mismo bebido.

Hasta allí todo había sido sencillo y lógico: la ridiculez de vestir y desvestir con harapos al niño, de ponerle coronas de flores, de los ingenuos regalos de las vecinas. Todo es natural, ceremonioso sin rebuscamiento, primitivo sin fealdad.

Pero al empezar el traslado del cadáver, el ambiente de dolor se va ensanchando. El pueblecillo entero, en marcha hacia el cementerio, atraviesa un tramo de la selva.

Mientras el autor filosofa, la caravana camina fatigosamente con sus vestidos raídos —de cruda realidad misérrima—, que en la noche de la fiesta parecían hermosos.

Va preparándose lo que juzgo como la culminación insólita por insospechada del drama pueril. Al caer la cajita blanca en la tierra, el pueblo, que ha ido rumiando su dolor de siglos a través del puente y de la selva, estalla en gritos de dolor. No llora, aúlla.

Al grito de la madre que ha perdido a su nene se une el dolor de aquellos hombres que no saben bien por lo que lloran, pero que lo anudan a su dolor de raza despreciada.

Y entonces el extranjero, enloquecido, prorrumpe también en gritos de dolor. El no sabía si por el niño muerto o por la larga caminata a través de la selva. Se unió a ese gemido indígena: mezcla de grito y alarido.

Una que otra alusión a la “selva negra” es suficiente para que nos sintamos interiorizados en aquel ambiente americano.

Bien podemos decir que es un resumen de costumbres indígenas, pero el ambiente de la naturaleza está tan ligado a ella que se presiente como un telón, sin el cual los personajes danzarían grotescamente.

Esto sucede en el libro de un extranjero. Pero ¿y esa misma naturaleza tratada por un latino? La diferencia es total. Lo que en uno fué sencillez y hecho lógico, en el otro es pretexto de lirismos e interpretaciones monstruosas.

Ninguna novela trata el paisaje con esa sencillez. Hay siempre una tendencia al apasionamiento, a la forma audaz, a la metáfora más bella, a la estilización o la interpretación rebuscada. En algunas, el ritmo entre la naturaleza y el drama: como en *Zurzulita*, de Mariano Latorre.

A Latorre se le clasifica como paisajista por excelencia. Y en alguna de sus obras, el calificativo no puede ser honroso. Porque, por ejemplo, en *Zurzulita*, el exceso de descripciones origina que la obra pierda un tanto el interés que el mismo tema tiene en sí y en su forma de desarrollo. Resta movilidad. Acorta, con las continuas citas del paisaje, la energía del drama.

Muchas veces, donde la acción tiene ya una marcha ascendente a un clímax emocional, la anotación desviada hacia la naturaleza, que bien podía ser una nota de vigorosidad o de acentuación emotiva con la brevedad, se debilita por lo prolifa.

Sin embargo, *Zurzulita* recobra al final, como en una culminación largamente trabajada a través de la obra, todo el vigor del drama. Drama de las tierras chilenas.

La disculpa podría ser —y tal vez es explicable, en cierto modo— que así los caracteres al final están perfectamente perfilados.

Y el drama nos llega a lo hondo porque es el drama de todas las tierras de Indoamérica.

Es el choque de la civilización: del hombre que se ha incorporado al movimiento general de la cultura, y el oscurantismo y peculiaridades del otro que no lo ha logrado y en el que el mensaje es aún muy pobre. El choque, que parece ser de un hombre actual contra su ascendiente de dos o tres generaciones en el progreso y en la comunión de razas. El hombre del campo —aun rudo, iletrado, taimado, trabajador, incomprendible— frente al de la ciudad. No es el aborigen, ni el criollo. No es tampoco el resultante más general de la cruce de los siglos, sino el relegado —por circunstancias o por inaptitud—, el obstinado.

El chileno, o peruano, o mexicano que sabe leer, conoce a los clásicos, frecuenta espectáculos, tiene ideas, religión, le preocupa su patria; tiene ante sí el problema demográfico de ese otro chileno o peruano o mexicano que no sabe leer, supersticioso, pero tesonero, trabajador que conoce el campo y que labra la tierra primitivamente, pero saca el fruto.

Y ambos con diversidad de pensamientos. El primero despreciando al segundo. Explotándolo cuando puede y originando el consiguiente recelo. Sintiendo herido cuando el extranjero, al hablar de él, lo confunde con el segundo.

Y que ha engendrado (por no poder negar ante el extranjero el mismo tronco común) un complejo especial.

Esa heterogeneidad racial de los pueblos jóvenes de nuestra América, tan incomprensible para el extranjero, es real, y tan trágica, porque mientras no se logre una cierta unidad racial, es imposible todo progreso.

La obra de muchos pueblos de Iberoamérica entra todavía de lleno en lo misional. Lucha contra la incultura, contra la superstición, contra la ignorancia, contra el recelo producido por miles de vejaciones y engaños.

De ahí la importancia del tema de *Zurzulita*. El hombre de la ciudad que tiene conciencia de su patria y que no tiene, sin embargo, las armas —conocimientos agrícolas esencialmente— para enfrentarse a ellos con valentía.

El personaje central, Mateo, no es —gracias a Dios— el arquetipo de todos los jóvenes de la ciudad. A Mateo le falta virilidad, energía y, sobre todo —eso sí, es muy iberoamericano—, constancia. Grandes proyectos de inteligencia privilegiada que se enfrentan a la falta de decisión, a la ensoñación estéril. Y el pobre Mateo sucumbe ante lo inevitable.

El campo, que está a merced del cacique, como la mayor parte de las tierras de Indoamérica y donde la fuerza, la astucia, es la ley, y el crimen se queda en la impunidad. La ley que hace doña Bárbara, o la que desprecia On Carmen en *Zurzulita*.

Tipos chilenos perfectamente caracterizados: el campesino —cacique por obra de las circunstancias y la malicia— ese On Carmen, tan zalamero, tan ladino, pero tan profundamente conocedor de su propia tierra y de las labores del campo. Y Mateo, vibrante, juvenil, un tanto ingenuo, a veces inconstante y apático, obrando siempre bajo el complejo de su ignorancia ante las vicisitudes campiranas.

Al final de la novela, las descripciones del paisaje van siendo más sobrias. Será tal vez que el autor nos cree suficientemente familiarizados con el ambiente, y así es, en efecto.

Pero esas mismas descripciones van tomando también un tono más agudo y más vívido. El monte, la selva, el claro del bosque y los animales mismos, van adquiriendo una fuerza dramática que no tenían al principio. Están tal vez más enlazados al drama. Además, va adquiriendo el tema un vigor inusitado; por ejemplo, en el pasaje en que Mateo, en busca de lenitivos a su pasión y huyendo del calor que lo agota, se interna en el bosque y encuentra al principio del mismo el cuerpo de uno de los animales que era ya casi un personaje dentro del desarrollo de la obra: la Calambrienta.

En la pobre bestia moribunda se cebaban los jotes —aves carnívoras— y junto a ella, otro de los personajes, el demente Samuelón, aúlla de dolor ante

la muerte de su única compañera. Mateo se siente horrorizado, sin saber que él mismo, después de algunos días, estará muerto —alevosamente asesinado— y su cuerpo será pasto de los jotes, que anunciarán allá lejos a *Zurzulita* el lugar donde se encuentra. El autor parece anticiparnos un símil del final.

La obra, en su totalidad, es un drama de la tierra chilena, pero asociado psicológicamente al ritmo de la naturaleza. La armonía de este ritmo se va presentando de una manera tan natural que no parece deliberada.

A la naturaleza se le han adjudicado tradicionalmente sentimientos de florecimiento en la primavera, de exuberancia y plenitud en el verano y muerte en el invierno. El autor combina éstos con los amores de Milla (la zurzulita) y de Mateo.

En la primavera nace el idilio. Todo el paisaje parece arrullar este noviazgo que se augura lleno de felicidad. Milla es también como una flor abierta a la vida. On Carmen, el viejo cacique, oculta sus celos y hasta parece que van a entenderse aquellos caracteres opuestos.

Al llegar el verano, la pasión llega a su clímax. Enceguecidos los amantes, esperan únicamente el momento de verse. La naturaleza también está ardiendo bajo el sol. Dice: "la tierra arcillosa, rojiza y pelada mostraba al aire su desnudez, rajándose en grietas como úlceras. A veces un viento tibio, como vaho de agua hirviendo, movía una columna de polvo que daba vida un momento, torbellineando, al amarillo páramo de la campiña. Los boldos que salpicaban las laderas o crecían a la orilla de los caminos, retorciéndose como ante la cercanía de una hoguera. Sus hojitas lustrosas y aromáticas se abarquillaban, quebrándose como si fueran de vidrio. Secáronse todos los charcos, entre viscosidades verdosas, y el estero que baja de la montaña fué disminuyendo poco a poco su caudal hasta que su álveo quedó seco. Pedruscos blancos y rojizos calcinados por el sol y caprichosamente revueltos, evocaban la dispersa osamenta de un monstruo que una catástrofe hubiera dejado al descubierto".¹⁰⁸

Es entonces cuando Mateo y Milla empiezan a sentir el hastío de su propia pasión. El joven empieza a comparar a Milla con la naturaleza satisfecha. Nuevamente las ideas de la ciudad le hacen pensar si ella, a pesar de ese nuevo sentimiento, querrá casarse con él. Pero no. "En la entrega de la niña había más de la siesta cálida del bosque en primavera que de voluntad".¹⁰⁹

Así el autor, al hacer de la joven un ritmo total con la naturaleza, disculpa la actitud de ella.

¹⁰⁸ Ibid, p. 241.

¹⁰⁹ Ibid, p. 226.

Y al iniciarse el invierno viene el drama final. Muere Mateo y el cacique vuelve por sus fueros.

Y sólo nos queda el paisaje de Chile y los caracteres de esa tierra. Pueblos hondos y bravíos prendidos entre las montañas y cerca de la costa escarpada del mar.

Pueblos de toda América y cuyo drama interior es ese antagonismo de ideas que parecen hasta de razas diferentes. Y en las que, metafóricamente, Mariano Latorre pinta con dos tonos: el Manqui y el Trapi.

Desde el principio, el autor inicia esta disparidad con esta forma de presentarle al joven de la ciudad, el contraste de sus ideas y las de aquellas tierras, textualmente: "se da cuenta del alma de Millaforo. Todos, animales y hombres, jotes y aldeanos, mostraban sus dientes implacables de fieras sin moral y sin compasión. Prevalcía siempre la fuerza astuta como única ley. El Trapi mañero, que Samuelón llevaba impreso en su tosca mano simbólica, vencía eternamente, en la manada salvaje, sobre el Manqui inexperto, sobre el débil, sobre el bueno, sobre el que guardaba en el alma soñadora el arrullo de las zurzulitas ariscas e inconscientes".¹¹⁰

Y así termina la obra, con la risa de Samuelón y su dedo levantado diciendo quién fué el vencedor en esa lid de Mateo contra don Carmen.

Escena final en que Samuelón grita, como un poseído, el rito final del drama: "El Manqui, El Manqui. . ." ¹¹¹

La tierra chilena está volcada con todo el realismo en la obra. Y pasemos a otra novela. Veamos a Gallegos con su *Cantaclaro*.

Se inicia la obra con la descripción de la tierra: "La sabana arranca al pie de la cordillera andina. Se extiende anchurosa, en silencio acompaña el curso pausado de los grandes ríos solitarios que se deslizan hacia el Orinoco, salta al otro lado de éste y en tristes planicies sembradas de rocas errátiles languidece y se entrega a la selva. Pero quien dice la sabana dice el caballo y la copla. La copla errante".¹¹²

Así tenemos la visión real de esa tierra venezolana. Sin exageraciones. Y donde el canto va bajando desde el Ande para extenderse a toda la llanura, sin saber de quién es el cantar. Canto que va desde el gracejo alegre de:

Hoy te quiero y hoy te olvido
pa recordarte mañana.

¹¹⁰ Idem, p. 250.

¹¹¹ Ibid, p. 366.

¹¹² Ibid, p. 9.

Que si me quedo contigo
yo pierdo y tú nada ganas. ¹¹³

hasta la copla maliciosa y pampera que con el corrido podría darnos la gesta indoamericana.

Las coplas piden librarse del espanto de la sabana y también hablan de la picardía llanera:

Ahí te mando tus sortijas,
tus cartas y tus pañuelos;
espérame en los chaparros
pa devolverte tus besos. ¹¹⁴

y él mismo se enlaza al paisaje con sus coplas populares:

Sobre la tierra la palma,
sobre la palma los cielos;
sobre el caballo yo
y sobre yo mi sombrero. ¹¹⁵

la tierra está presentada con realismo aunque a veces esté un tanto poetizada. La llanura sin horizontes, colindando con los cielos y la sombra fugitiva de los hatos tendidos de vez en cuando, nos da la sensación exacta de la realidad. Un tanto pulida, un tanto retocada, pero real.

Y adentro de la sabana desolada, el Doctor Payara y su tragedia. Enamorado de la joven que debió haber sido su hija y que por una ironía del destino no lo fué.

Rosángela es la hija de la esposa. Payara trató de ocultar la deshonra de su mujer y ahora se halla cogido en falso, por estar enamorado de la que todo el mundo cree que es su hija. Y en las noches, loco de angustia, toma su caballo y como "el espanto" corre por la sabana. La imaginación llanera lo asocia a la superstición.

Payara quiere que Cantaclaro se lleve a la joven para librarse él mismo de su pasión. He aquí un trozo en que ambiente, diálogo y personajes son, a pesar de ser caracteres reales, un poco ligados a la tendencia de la descripción patética:

"Era ya anochecido. Cabildeaba inquieto el ganado encerrado en la majada, silbaban los peones tonadas de pastoreo para apaciguarlo, y Florentino, todavía

¹¹³ Ibid, p. 10.

¹¹⁴ Ibid, p. 16.

¹¹⁵ Ibid, p. 76.

bajo la impresión de la escena que había tenido con Payara, vacilaba entre si debía llevarse aquellas reses, pago de una deuda de que jamás tuviese noticias, o marcharse solo y escotero, aquella misma noche en todo caso, cuando de pronto cesaron los bramidos del rebaño, mas no por efecto de amansamiento, sino de manera tal que a un mismo tiempo exclamaron varios peones:

“—¡Se espantó el ganado!

“Crujieron las palizadas del corral cediendo al empuje de la espantada, retemblo el suelo bajo el tropel de barajuste y el rebaño se dispersó en la oscuridad de la sabana.

“—¡El tábano! —dijo uno de los peones, en explicación de la causa de aquella espantada.

“Pero otro le replicó:

“—¡Qué tábano, compae! El Blanco. Aguáitelo dónde va.

“E indicó hacia una sombra blanca que parecía alejarse entre las que cubrían la sabana.

“—El propio espanto de Hato Viejo. El mismo que le abrió la puerta del medanal a Cantaclaro y todavía no quiere darle llano otra vuelta. Le ha espantado el ganado para que no pueda dirse mañana... Ande usted a ver porqué será.”¹¹⁶

Florentino se lleva a la joven y cuando parece darnos ya una lógica conclusión, renuncia a ella y la cede a su hermano.

Cosa curiosa en la novelística actual. Los hombres renuncian al amor de la mujer que aman para ir a la selva como Marcos Vargas en *Canaima*, para ir a la llanura como Florentino en *Cantaclaro*.

Y no es la conclusión feliz y lógica que esperábamos la que se nos da.

En todas, al final, surge la tragedia inopinada. Ya casi tenemos la conclusión de la obra y de pronto, viene el drama. No lo hallamos ilógico, simplemente nos hace sentir más hondamente su aguijón. Cuando estábamos saboreándonos ya, terminamos el libro con el escozor de la amargura. Ninguno termina felizmente. Muerte, desilusión, incertidumbre, injusticia.

Y el hecho puede ser significativo. Puede rebelar el ánimo general del espíritu humano en la actualidad.

De las novelas de la Revolución Mexicana, *La Negra Angustias*, de Rojas González, presenta una parte de la altiplanicie mexicana.

Y aunque el bosquejo de la naturaleza es tal como pudiéramos encontrarlo, la descripción tiene una belleza sobria y aguda. Redondean la impresión las alusiones al paisaje que ensombrecen más el acto:

¹¹⁶ Ibid, p. 175.

Cuando la Negra, con el puñal de su padre en la mano, da muerte al que la andaba acechando "se encontró con las manos empurpuradas y vacías. El viejo cuchillo de Antón Ferrara, clavado en la medianía de un cuerpo sacudido de estertores, que rodaba hacia el fondo negro del barrancón.

Un crepúsculo solferino teñía los cielos. La noche sin luna y sin estrellas acechaba."¹¹⁷

Sin embargo, las descripciones no son frecuentes, aunque el ambiente mismo de fiereza rime continuamente con el carácter de aquella mujer.

En un pasaje, el autor nos da la armonía entre el hombre y el paisaje en el cual vive:

"Tierra bravía de Real de Animas; cada pedrusco del camino sabía una historia diferente, de crímenes, de heroicidades; y cada matorral, etc...", para terminar con el desdoblamiento del hombre a su propio paisaje: "y hasta en las más altas rocas parecía que las borrascas hubieran esculpido en cada arista el rudo perfil de Antón Ferrara."¹¹⁸

Tierra de México, sí, pero vista desde el ángulo más bello y propicia a estilizaciones tan felices como éstas: "En el cerro del Jilguero anochecía. Los lampos cabalgaban, jinetes rojos sobre crestones atrevidos. Abajo, en las llanas morelenses, había una semilla hincada en tierra feraz."¹¹⁹

Este mismo escritor, en su novela *Lola Casanova*, sigue también pasando por su pluma la naturaleza de México, con un dejo sutil de mixtificación, verbigracia: "frente al mar, frente al Mar Bermejo, trapecio de olas fileteadas de encaje",¹²⁰ y esta otra: "¡El desierto y el cielo! Dos planos impávidos que acababan por fundirse en un horizonte angular, quijadas de tenazas que cerrábanse sobre las cabezas huecas de rumbos."¹²¹

En esta obra, la luna no es una simple integrante del paisaje. Forma parte del drama, como un nuevo personaje, que en los sucesos más importantes inicia el ritual.

La trama es la vida de los seris, la tribu a quien protege el pelícano, ave "cuyo espíritu vigila, embarrado en lo más alto de los peñascos, porque su especie no acabe, para beneficio de los kunkaaks",¹²² y sigue bordando Rojas González encajerías con las palabras: "Ya estaban cerca de la eminencia grá-

¹¹⁷ Ibid, p. 47.

¹¹⁸ Idem, p. 80.

¹¹⁹ Ibid, p. 223.

¹²⁰ Ibid, p. 11.

¹²¹ Ibid, p. 33.

¹²² Ibid, p. 57.

vida de arideces. Su color sepia se metía en los ojos, la desolación oprimía el pecho y abochornaba los corazones.”¹²³

A pesar de que el autor quiere llevarnos continuamente al dato histórico, la novela es un bello poema de fantasía y de irrealidad, aunque la naturaleza sea ciertamente como él la pinta.

Pese a todas las consideraciones y circunstancias que se nos dan, la trama es ilógica. Nunca la criolla pudo llegar a amar en forma tan rápida a aquellos aborígenes, que en sus comidas de carne cruda y sangre llegan hasta lo repugnante.

Los años pudieron haber doblegado su acercó de civilización, hasta la docilidad y el amor por el jefe de la tribu, pero adoptar de inmediato las costumbres primitivas, con esa mansedumbre, pese a la fatalidad, es un tanto incongruente.

Sin embargo, la novela, igual a *Alsino*, de Prado, es una bella poesía hecha narración y prosa.

Las mismas palabras que quieren ser traducción exacta del lenguaje figurado que usa el indígena, están llenas de la suntuosidad artística del autor.

El paisaje es inmejorable. Sobre ese fondo de belleza nos parecen menos horribles todas aquellas crueldades. Superstición y precoloniaje. Primitivismo atrayente merced a la pluma ingrávida del escritor.

Pasa lo mismo en *El Resplandor*, de Mauricio Magdaleno. La novela se vuelve poesía merced a la sutileza de la descripción.

No obstante el paisaje duro que se describe, entraña por lo mismo una agresiva vitalidad. Todos esos pueblos, como San Juan de la Cal, los podríamos identificar geográficamente, pero no hallaríamos en ellos esa especie de sublimación que pone el escritor contemporáneo al tratar los dramas y las bajezas de su propia tierra.

A Ciro Alegría, sus aborígenes le parecen justos y buenos; a López y Fuentes, le parecen sus indios bellos y gráciles; a Magdaleno, desamparados y humildes; a B. Traven, ceremoniosos e ingenuos; a Rojas González, vigorosos y valientes.

Y las novelas llevarán junto con ese nuevo sentimiento de reconocimiento —un tanto parcial— del tronco aborígen, una parte de la América misma: hombres y paisajes.

Tierra calcinada de cal y arena de *El Resplandor*, mar e islas de *Lola Casanova*, altos ríos de Maipures y Atures de *Canaima*, el Arauca y la sabana de *Doña Bárbara*, el llano de *Don Segundo* y de *Cantaclaro*, falda del Ande

¹²³ Ibid, p. 194.

montañoso de *El Mundo es Ancho y Ajeno*, bosque de *Alsino*, campo de *Arrieros*, tierra hosca de Chile en *Zurzulita*, huasteca de México en *Isolda*, selva virgen de *La Vorágine*. Llevarán con ellas un cierto regionalismo de sabor austero y fuerte y de clamor de injusticia social.

En *Isolda*, de Agustín Yáñez, hallamos el paisaje continuamente transportado al plano lírico, característico del autor, que mantiene durante toda la obra esa sensación de amor ensombrecido por la fatalidad y el ambiente. La naturaleza no es a menudo sino la descripción del interior emocional de los protagonistas, que sirve de pretexto para hacer más original la descripción apasionada: "pero un río subterráneo arrastraba sus aguas negras y amargas, que minaban los muros del ensueño. A mitad de la noche o de la meditación, desoladoramente a solas, oíanse los gemidos de la oculta corriente; de muy hondo, como vuelo de murciélagos, ascendía una voz oxidada, semejante a la voz de Bruna: —Peor que si hubiéramos caído en los pantanos del Malpaís. Cada día peor. Las yerbas enraizan más y más. Pera cortarlas tendrán que derrumbar las paredes. Cada día peor..."¹²⁴

La emotividad se enlaza a la concepción subjetiva de la naturaleza. He aquí cuando ya enloquecido de amor, en la noche de bodas de la mujer que amaba y que, por un amargo destino, él funge como emisario y representante, escucha la fiesta de las nupcias:

"Camino de Atemanica, me alcanzaban los gritos del clarinete y el restallido de la pólvora. Florecían en el cielo las rosas de bengala, policromas.

"Aceleraba mi fuga. Devoraba distancias. Pero las laderas prolongaban los ecos agudos del clarinete, persiguiéndome. Y en el cielo sereno, sin fronteras; en el silencio universal de la noche, restallaban los cohetes y se rompían los gajos de luz."¹²⁵

Se sostiene ese continuo tono agudo de tragedia, de locura, merced a ese medio primorosamente descrito, como en este trozo: "Salí a la noche, a la selva. Selva y noche temerosas, oscuras, con lejanos aullidos, envueltas en la atmósfera de caliente, pegajosa humedad."¹²⁶

De vez en cuando nos da ese estilo personal suyo, tan característico de *Pasión y Convalecencia*, pero ya raro aquí. Esa forma de mezclar en exaltación febricitante y alucinada voces, paisaje, sensaciones, dolor, hambre, angustia, en un tono incoherente, deshilvanado.

¹²⁴ Ibid, p. 110.

¹²⁵ Ibid, p. 89.

¹²⁶ Ibid, p. 95.

Si puede en cierto modo objetarse, logra, como en este párrafo, darnos precisamente esa sensación de fiebre y apasionamiento extremo.

Cuando en persecución del nagual, el cansancio va poniendo calenturas en las sienes y la rudeza del ambiente empieza a debilitar las fuerzas, surgen enlazándose —como en efecto acontece en el devenir interno de la psicología humana— las imágenes de la mujer, de la naturaleza, de las voces de los hombres, etc. “Persistencia del mismo paisaje brutal. Oscurecimiento de la estrecha senda. Podía ser el mediodía o el principio de la noche. Por primera vez, en aquella bajada inacabable, se me representó vivamente la eternidad. El hambre hizo papeles de reloj; en vano. La cuesta no acababa, no acabaría nunca. Comenzó a parecer una pesadilla. Mientras mayores tentaciones para detenernos, mayor obstinación para acelerar el paso. “Se nos van a caer muertas las bestias”. “¡No importa!”

“Lo mismo pudo ser un día o muchos. (“Diz que todos los que han pretendido a la Blonda se han vuelto locos. . .”) El mozo que nos guiaba —¿cómo escapó de que le pegara un tiro?— no tenía noción del tiempo ni de las distancias. (“Diz que el Nagual se convirtió en Nagual porque lo despreció la Blonda”. . .) Llevábamos horas o días de caminar mientras volaba la cabeza y el estómago deliraba. (“Diz que la Blonda tiene unos hechizos para beber. . .”) “Los nervios crispados: Al que vuelva a mentar a la Blonda o al Nagual, quienquiera que sea, le meteré un balazo.”¹²⁷

La naturaleza tiene en la novela una consideración esencialmente estética y que es ángulo ya estudiado, pero la naturaleza misma, y principalmente la tierra, tienen en la novelística contemporánea una función diferente: la social. No dudo que ésta sea la más importante.

En la heterogeneidad racial que mencionábamos, parece que existe un peligro para la cultura. Esto aparece en las novelas: En *Avanzada*, el personaje central descende de hacendado a obrero de ínfima categoría. *La Negra Angustias*, después de ayudar a idealismos revolucionarios, regresa a lavar en una mísera vecindad. Marcos Vargas, en *Canaima*, se une al aborigen. *Lola Casanova* bajó hasta el primitivismo precortesiano. En *Avanzada*, Arturo, lo mismo que *Lola Casanova*, tiene un deseo de apostolado y de afán de redención, para con los hombres con quienes conviven, pero sucumbe en su propio esfuerzo.

La tierra presenta en el fondo —eterno problema— la lucha social. El anhelo de mejoramiento y de acaparamiento de la tierra origina diversidad de tragedias.

¹²⁷ Ibid, p. 71.

El problema toca ligeramente nuestro tema del paisaje.

Casi podríamos generalizar que el movimiento novelístico actual se caracteriza porque en el fondo son todas obras de tesis, de posición ideológica. Tesis de autores contra injusticias sociales, ligadas con la tierra. Y que debido a la maestría de la pluma forjan al mismo tiempo poemas y bellezas.

Lucha social deliberadamente expuesta o esbozada en el fondo. No sabemos si el escritor ha tenido como fin primordial sostener determinado idealismo social por medio de un desarrollo ameno, o si el objeto ha sido exclusivamente estético tomando un tema vigoroso y de honda realidad indoamericana.

Dice Berdiaeff en *El Cristianismo y la Lucha de Clases* que en nuestro mundo "combaten y luchan en eterno conflicto las fuerzas polarizadas. La vida entera se desenvuelve en esta polarización de repulsión y atracción, y, en realidad, una guerra continua está latente en ella y que la lucha de clases que existe en el mundo social no representa más que una de las manifestaciones de la guerra del mundo cósmico y del antagonismo de las fuerzas opuestas, lo mismo que la que combaten entre sí las razas y los sexos."¹²⁸

Y siendo, pues, un eterno problema vital, es lógico suponer que tenga inalterable valor, cuando se presentan los caracteres humanos.

El problema puede adquirir en determinadas épocas un tono agudo, angustioso, que revele un estado especial. Esto es lo que puede acontecer en la novelística de Hispanoamérica, ya que casi todas las novelas estudiadas presentan esa injusticia social, esa amargura de la clase laborante.

Novelas de tesis social son: *Los de Abajo*, *El Indio*, *El Mundo es Ancho y Ajeno*, *Mala Yerba*, *La Vorágine*, *Doña Bárbara*, *Canaima*, *Los Caranchos de la Florida*, *Avanzada*, *El Resplandor*, *Un Puente en la Selva*, *Lola Casanova*, *Zurzulita*, etc. Tierra, tierra mal repartida, tierra de caciques, de hacendados, pero nunca del que la trabaja.

Y alrededor del problema vital vienen las novelas: de censura, de ironía, de simple narración de injusticias, de idealismos frustrados, de injusticias sociales.

Pero siempre el dolor angustioso del hombre débil, oprimido, engañado, vejado —tal vez ignorante, tal vez resignado—, cuya tragedia late en toda la tierra de América.

Y avanza el arte con censura, con tesis, con idealismos, con afán de reparar males milenarios; el arte hecho pintura, o piedra labrada, o palabra dura.

Es la característica general del movimiento contemporáneo. No hay parcialidad en la afirmación; hay sed de justicia.

¹²⁸ Op. cit., p. 13.

Y la naturaleza, por ser la tierra parte de ella misma, tiene en sus entrañas el vigor mismo de esta renovación. Por eso lleva el paisaje también relieves agudos y nuevos, de energía que nace.

Paisaje de América, plasmado en letras audaces que forman toda una elegía a los cielos bajo cuya tersura las tierras abiertas a todos los mares se extienden frescas y grávidas de nuevos soles y senderos.

LA SUSTENTANTE

BIBLIOGRAFIA

- ALEGRÍA, CIRO. *El Mundo es Ancho y Ajeno*. Ercilla. Santiago de Chile. 1941.
- AZORÍN. *Clásicos y Modernos*. Renacimiento. Madrid. 1913.
- AZUELA, MARIANO. *Avanzada*. Ediciones Botas. México. 1940.
- *Los de Abajo*. Ediciones Botas. México. 1941.
- *Mala Yerba*. Ediciones Botas. México. Cuarta edición. 1945.
- BARRIOS, EDUARDO. *El Hermano Asno*. (Sin pie de imprenta.) Santiago. 1942.
- *El niño que enloqueció de amor*. (Sin pie de imprenta.) Santiago. 1942.
- BERDIAEFF, NICOLÁS. *El Cristianismo y la Lucha de Clases*. Espasa Calpe Argentina, S. A. Colección Austral, Núm. 61. Segunda edición. 1942.
- BERNAOLA DE SAN MARTÍN, PEDRO. *Curso Superior de Literatura Preceptiva*. Editorial Ibérica. (Tres tomos.) Madrid. 1927.
- GÁLVEZ, MANUEL. *Miércoles Santo*. Editorial Tor. Río de Janeiro, Buenos Aires. 1943.
- GALLEGOS, RÓMULO. *Canaima*. Espasa Calpe Argentina, S. A. Tomo 213 de la Colección Austral. Tercera edición. 1944.
- *Cantaclaro*. Espasa Calpe Argentina, S. A. Tomo 192 de la Colección Austral. Cuarta edición. 1946.
- *Doña Bárbara*. Espasa Calpe Argentina, S. A. Tomo 168 de la Colección Austral. Novena edición. 1946.
- *La Trepadora*. Espasa Calpe Argentina, S. A. Tomo 338 de la Colección Austral. 1945.
- *Sobre la misma Tierra*. Espasa Calpe Argentina, S. A. Tomo 425 de la Colección Austral. 1944.
- GÜIRALDES, RICARDO. *Don Segundo Sombra*. Editorial Losada, S. A. Buenos Aires. Tomo Núm. 49 de la Biblioteca Contemporánea. Cuarta edición. 1944.
- *Xaimaca*. Editorial Losada, S. A. Tomo Núm. 129 de la Biblioteca Contemporánea. Cuarta edición. 1944.
- NARTMAN, K. D. *Historia de los Estilos Artísticos*. Colección Labor, S. A. IV Artes Plásticas. Núms. 42 y 43. Cuarta edición. 1947.
- HENRÍQUEZ UREÑA, PEDRO. *Historia de la Cultura en la América Hispánica*. Fondo de Cultura Económica. Colección Tierra Firme. Núm. 28. México. 1947.
- LÓPEZ Y FUENTES, GREGORIO. *Arrieros*. Ediciones Botas. Segunda edición. México. 1945.
- *El Indio*. Ediciones Botas. Tercera edición ilustrada. México. 1945.
- *Huasteca*. Ediciones Botas. México. 1939.

- LATORRE, MARIANO. *Zurzulita*. Editorial Nacimiento. Santiago de Chile. Segunda edición. 1943.
- LYNCH, BENITO. *El Inglés de los Güesos*. Espasa Calpe. Madrid. 1937.
- *Los Caranchos de la Florida*. Espasa Calpe Argentina, S. A. Tomo Núm. 50 de la Colección Austral. 1938.
- MAGDALENO, MAURICIO. *El Resplandor*. Ediciones Botas. México. 1937.
- MAPLES ARCE, MANUEL. *El Paisaje en la Literatura Mexicana*. Porrúa Hnos. y Cía. México, D. F. 1944.
- MÉNDEZ PLANCARTE, GABRIEL. *Introducción a Selva y Mármoles* (de Pagaza). Tomo 19 de la Biblioteca del Estudiante Universitario. Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma. México. 1940.
- MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN. *El Idioma Español en sus Primeros Tiempos*. Tomo 250 de la Colección Austral. Segunda edición. 1943.
- MONTERDE, FRANCISCO. *Prólogo a la Musa Callejera* (de Guillermo Prieto). Tomo 17 de la Biblioteca del Estudiante Universitario. Ediciones de la U. N. A. México. 1940.
- PLATÓN. *La República o el Estado*. Tomo 220 de la Colección Austral. Espasa Calpe Argentina, S. A. 1941.
- PRADO, PEDRO. *Alsino*. Editorial Nacimiento. Santiago de Chile. Cuarta edición. 1943.
- REYLES, CARLOS. *El Embrujo de Sevilla*. Editorial Sopena Argentina, S. R. L. Argentina. 1942.
- RIVERA, JOSÉ EUSTASIO. *La Vorágine*. Editorial Losada. Buenos Aires. Tomo Núm. 94 de la Biblioteca Contemporánea. Argentina. 1942.
- ROBLETO, HERNÁN. *Una Mujer en la Selva*. Ediciones Ercilla. Santiago de Chile. 1936.
- ROJAS GARCIDUEÑAS, JOSÉ. *Prólogo al libro Autos y Coloquios del Siglo XVI*. Tomo Núm. 4 de la Biblioteca del Estudiante Universitario. Ediciones de la U. N. A. México. 1939.
- ROJAS GONZÁLEZ, FRANCISCO. *La Negra Angustias*. E. D. I. A. P. S. A., S. A. México, D. F. 1944.
- *Lola Casanova*. E. D. I. A. P. S. A., S. A. México, D. F. 1947.
- SÁNCHEZ, LUIS ALBERTO. *Vida y Pasión de la Cultura en América*. Vol. Núm. 16 de la Biblioteca América. Ediciones Ercilla. Santiago de Chile. 1935.
- SARMIENTO, DOMINGO FAUSTINO. *Facundo*. Editorial Claridad. Buenos Aires. (Sin fecha.)
- TAINÉ, HIPÓLITO. *Filosofía del Arte*. Calpe. Colección Universal. Tomos 188 y 189. Madrid. 1922.
- TORRES RIOSECO, ARTURO. *Novelistas Contemporáneos de América*. Editorial Nacimiento. Santiago. Chile. 1940.
- TRAVEN, B. *Un Puente en la Selva*. Ediciones A. P. Márquez. México. 1941.
- YÁÑEZ, AGUSTÍN. *Isolda*. (Melibea, Isolda y Alda), Espasa Calpe Argentina, S. A. Tomo 577 de la Colección Austral. S. A. Buenos Aires. 1940.
- *Pasión y Convalecencia*. Abside. México. 1943.
- Pról. a *Crónicas de la Conquista de México*. Bibl. del Est. Univ., 2º Ed. U. N. A. México. 1939.
- Pról. a *El Pensador Mexicano*. Bibl. del Est. Univ., 15 Ed. U. N. A. México. 1940.