

CLÁSICOS HISPANOAMERICANOS

José Eustasio Rivera



La vorágine

Edición, estudio preliminar y notas de
Remedios Mataix

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

ÍNDICE

Introducción	11
1. El autor y su obra	11
2. Para entrar en <i>La vorágine</i>	17
Regionalismo mundonovista: un viaje literario tierra adentro	17
«Un solo eco de multísonas voces»: las vorágines de <i>La vorágine</i>	39
Esta edición	79
Bibliografía Selecta	83
 LA VORÁGINE	 89
 Prólogo	 91
Primera parte	95
Segunda parte	217
Tercera parte	332
Epílogo	450
Vocabulario	451

1929. Allí fue velado en el Capitolio Nacional, donde más de quince mil personas desfilaron ante él, y el 9 de enero fue enterrado en el Cementerio Central, entre sentidas despedidas, hermosos discursos y reconocimientos que nunca recibiera en vida.



José Eustasio Rivera en la selva (1923)

2. PARA ENTRAR EN LA VORÁGINE

Regionalismo mundonovista: un viaje literario tierra adentro

Aunque la percepción de los receptores sobre las obras literarias varía con el tiempo, dado que la apropiación de los mensajes y de sus significados se modifica según las circunstancias de las épocas y del horizonte de expectativas de los lectores, las características de aquellos textos que se han considerado merecedores

de ocupar un lugar de honor resisten los embates de las revisiones, de las críticas y de los cambios de gusto de las generaciones. Esto sucede con *La vorágine* de José Eustasio Rivera, quien vivió en una época de grandes transformaciones que hicieron vacilar los parámetros culturales y sociales de la vida de los colombianos, de los hispanoamericanos en general, y con esos ingredientes construyó su gran novela.

Nos situamos, con el autor y su obra, poco después de los periplos cosmopolitas, las huidas culturalistas o exóticas y las variadas modulaciones de una literatura 'de interior' que caracterizaron la narrativa del modernismo, cuando las letras hispanoamericanas se reorientan en las primeras décadas del siglo XX en una dirección contraria: el reencuentro con lo autóctono y su entorno físico real, y la identificación o denuncia de los males sociales que afligían a cada comunidad. Son intereses con profundo arraigo en la tradición literaria continental, pero que se practican ahora (sobre todo en la narrativa y el ensayo) en el marco del programa de acción de un renovado compromiso americanista con las grandes cuestiones que reaviva el debate intelectual de esos años intensos y convulsos que constituyen lo que se ha llamado "época de las grandes revoluciones": las que se dieron tanto en lo histórico-político (desde la revolución mexicana de 1910 y otros muchos conflictos regionales hasta la primera guerra y posguerra mundiales) como en el pensamiento filosófico y científico y, por supuesto, en esa nueva sensibilidad artística de articulación internacional que está en la base del surgimiento de los movimientos de vanguardia.

Para la novela y el cuento hispanoamericanos son años intensos también en cuanto a formas, tendencias

y propuestas estéticas: confluyen y colisionan en ellos las que prolongaban el naturalismo finisecular, aún activo, las diversas orientaciones llamadas posmodernistas, que surgían para cubrir los vacíos que el modernismo empezaba a dejar por su propio agotamiento o su superación, las tendencias crecientemente antirrealistas, artepuristas y experimentales de la vanguardia, y, simultáneamente, otras propuestas que se mueven en los amplios márgenes de un realismo renovado, variante evolucionada —había pasado por el tamiz modernista y estaba siendo tocada por la subjetividad vanguardista— del que provenía del siglo XIX. Este último fue el instrumento literario privilegiado para emprender ese viaje autoexploratorio tierra adentro, del que podía volverse con tesoros ocultos o terribles realidades ignoradas, pero en todo caso con el conocimiento profundo de las singularidades regionales autóctonas, tanto en sus características naturales (la selva, la pampa, el llano, la manigua, el páramo, el altiplano o las cumbres andinas), como en modos de vida, usos de la lengua, tradiciones, valores y costumbres; es decir, con el conocimiento de todo lo que configura una cultura como categoría universal, y a la vez la distingue de las demás y la identifica inequívocamente.

Esa nueva forma de americanismo es lo que suele designarse en las historias literarias con el término «regionalismo», utilizado para denominar globalmente las distintas orientaciones narrativas de este periodo que escribieron sobre esos escenarios y esos temas, y que durante largo tiempo hicieron de la fórmula regionalista si no la única opción estética, sí la que mejor garantizaba la consecución de una auténtica novela continental. Ese 'regionalismo' —empleado sin las connotaciones peyo-

rativas, condescendientes o derogatorias que alguna vez se le atribuyeron— es nombre acertado, porque señala el hecho fundamental de que es una literatura que pretende transmitir el sabor propio y el perfil peculiar de la región de la que surge y a la que interpreta, también en sus especificidades ambientales y humanas, de donde resultan variantes o especializaciones que podemos considerar regionalismo histórico-político (la narrativa de la revolución mexicana, de la guerra del Chaco o del canal de Panamá, por ejemplo) y regionalismo social, con otras derivaciones acordes con la configuración del medio en que se desarrolla: indigenismo, negrismo, narrativa ‘bananera’, etc. Y esa denominación se muestra especialmente útil si se tiene en cuenta que permite distinguir el regionalismo de otras formas de criollismo anteriores con las que a veces la crítica lo ha relacionado. Porque por criollismo como modalidad literaria —al margen de los cambios diacrónicos que ha experimentado ese término en tanto que concepto histórico-cultural— se entiende una literatura de temática rural en la que predomina el paisajismo y la descripción de ambientes, costumbres y tipos locales. Bucolismo neoclásico o romántico, costumbrismo, realismo y naturalismo, sucesivamente, fueron los registros que sirvieron de apoyo a la constitución del criollismo, que llegó a configurar su propia estética en la integración de esas fuentes e instituyó una modalidad discursiva que tendía a retratar lo local como esencia de identidad en el despertar de una sociedad cambiante, lo que llegó a identificarse con la idea de nación (hay un criollismo argentino, un criollismo chileno, uno venezolano, peruano, colombiano...), pues la afirmación de las nacionalidades en el siglo XIX había dado lugar a la asociación de lo criollo con los as-

pectos más autóctonos de un país. Pero ese afán de que la observación directa del suelo americano fuera por fin pieza fundamental del imaginario literario se dio «de un modo aséptico, pintoresco, distante, sin llegar a ese intimismo de la visión tan necesario para alcanzar un conocimiento verdaderamente profundo»³. El regionalismo, por su parte, se inserta en el proceso de disolución del modernismo como código literario hegemónico, con una desviación de su cauce general —mejor dicho: de ciertos aspectos del concepto de modernismo que se manejaba usualmente— que en realidad culminaba la convicción procedente del ideario modernista inicial (el ejemplo de José Martí resulta suficientemente significativo) de que la creación literaria debía ser una directa emanación de la experiencia de su entorno natural. Los regionalistas se sumaban así a una ya larga tradición de reflexiones sobre la identidad hispanoamericana condicionada por su medio, en armonía o en rivalidad con él, con unas propuestas novedosas que compartían la curiosidad de exploración de las variadas posiciones estéticas de su época y que confirmaban la dirección del «proceso de la literatura» expuesto por José Carlos Mariátegui en sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), con la convicción de que era aplicable al conjunto de Hispanoamérica: su distinción entre una fase «colonial», otra «cosmopolita» y una «nacional», que supondría la culminación del proceso, encuentra su primera confirmación inequívoca en el surgimiento del regionalismo posmodernista.

Ese desvío hacia lo natural como disidencia del cosmopolitismo modernista fue un fenómeno general en-

³ Fernando Burgos, «Reflexiones sobre el cuento criollista», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 27 (1998), p. 36.

tre los narradores hispanoamericanos de los años 20 y 30 (a los que denominaré mundonovistas, pues así lo permite el contexto ideológico en que se gestó su literatura⁴), entre cuyas causas puede señalarse, además del agotamiento de los temas y códigos estéticos heredados, nuevas circunstancias y necesidades que buscaban nuevos modos de expresión. Entre ellas resulta especialmente significativa la crisis espiritual dominante tras la primera guerra mundial, que impuso una visión desesperanzada y en inexorable declinar de la civilización occidental, cuyo portavoz privilegiado fue *La decadencia de Occidente* (1918) de Oswald Spengler. Los ecos de esa filosofía en Hispanoamérica fueron muy notables y muy acordes con las inquietudes del nuevo americanismo triunfante en las primeras décadas del siglo xx: desde esa lectura, las ideas de Spengler constituían un respaldo de autoridad para las críticas al eurocentrismo; la previsible sustitución de Europa en la hegemonía cultural consolidó la imagen del mundo hispanoamericano como una tierra del porvenir, otra vez como el Nuevo Mundo, donde la *decadencia* a la que la historia había conducido a Occidente se había eludido precisamente por haber vivido en muchos sentidos ‘fuera de la historia’. Esa imagen afectó de lleno a la literatura, que se entregó a la búsqueda y celebración de los modelos alternativos que esa América saludablemente primitiva

⁴ Después del propio Francisco Contreras, quien, como veremos enseguida, acuñó el término mundonovismo en 1917 para referirse a los nuevos rumbos que inauguraban los escritores de su generación y su propia obra narrativa, hasta donde sé, fue Arturo Torres Rioseco el primer crítico que los denominó mundonovistas (como se hace aquí, aplicando los significados que a tal poética se le dio en la época), en su libro *La gran literatura iberoamericana* de 1945.

podía oponer al desgaste de la civilización occidental⁵, respondiendo también en gran medida a la necesidad de colonizar, tanto en lo imaginario como en lo real, regiones casi vírgenes aún o aún por ‘civilizar’. Otra vez fue necesario dar cuenta por escrito de un mundo nuevo, inédito, que era al mismo tiempo realidad palpable y proyección de deseos o antiguas fantasías, por lo que, ya de entrada, adelanto que estos textos regionalistas o mundonovistas ofrecen una clara invitación a rastrear la presencia y operatividad del modelo cronístico, o de prácticas de escritura identificables con los paradigmas que (pese a su polifonía y su polimorfismo) definen ese conjunto heterogéneo de textos que llamamos Crónica de Indias, cuya repercusión inició la *invención* de América, la creación verbal del Nuevo Mundo y la codificación de la realidad americana que ahora era necesario completar y revisar.

Es lo que planteo aquí como una esclarecedora clave de lectura para *La vorágine*, una novela que —como se verá— dialoga también con muchos otros textos coetáneos y pasados, y responde a la corriente significativamente autodenominada Mundonovismo, que fue formulada, teorizada y difundida por el chileno Francisco Contreras —primero en el folleto *Le Mondonovisme* publicado por el *Mercure de France* en París, en 1917, dos años después en un *Manifiesto del Mundonovismo* difundido por varias publicaciones hispanoamericanas y finalmente en el proemio de su novela *El pueblo maravilloso* (1924)— como «el verdadero arte del Mundo Nuevo» con que articular un nuevo discurso acerca de

⁵ Un tratamiento más amplio de este asunto puede verse en mi trabajo «Del relato modernista al relato moderno: Mundonovismo, ¿el eslabón olvidado?» (Mataix, 2010).

lo hispanoamericano y las claves de identidad que lo componen, orientado a «crear una literatura autónoma y genuina» capaz de «interpretar y dar a conocer verdaderamente la vida de la América española», a través de la fijación de una (o múltiples) imágenes de América fruto del esfuerzo de comprensión de la propia realidad, complemento necesario de la «emancipación mental» conseguida por el proyecto ideológico modernista:

No se trata, naturalmente, de instaurar un arte local o siquiera nacional, siempre limitado, sino de interpretar esas grandes sugerencias de la raza, de la tierra o del ambiente que animan todas las literaturas superiores y que, lejos de anular la universalidad primordial de toda creación artística verdadera, la refuerzan diferenciándola. Se trata de crear el arte del Mundo Nuevo, quiero decir, de la tierra joven y del porvenir⁶.

Confluían en esa propuesta —presentada como verdadero diagnóstico de las inquietudes de su generación⁷— cuatro elementos fundamentales: los principales aportes ideológicos del americanismo novecentista acerca de escribir no sólo *sobre* o *desde* América, sino *americanamente*⁸, las grandes cuestiones que reavivó el debate intelectual de entonces sobre la salvaguarda de lo autóctono como reducto incontaminado por la «de-

⁶ Francisco Contreras, «El movimiento que triunfa hoy. Manifiesto sobre el Mundonovismo», en *La varillita de virtud*, Santiago de Chile, Minerva, 1919, p. 5.

⁷ Ese diagnóstico inicial se ampliaría luego en sus ensayos *Les écrivains contemporains de L'Amérique Espagnole*, París, La Renaissance du Livre, 1920, y *L'esprit de L'Amérique Espagnole*, París, Editions de la Nouvelle Revue Critique, 1931.

⁸ Me refiero a las claves de ese ejercicio, establecidas ya por José Enrique Rodó en ensayos programáticos como «El americanismo literario» o «El escritor y el medio social» (de *La novela nueva. El que vendrá*, 1897), pues el Mundonovismo era también una tesis acerca del carácter de la literatura hispanoamericana, de su especificidad como hecho cultural y de la decisiva impregnación regional de la que se deriva como un producto autóctono.

cadencia de Occidente», la nueva sensibilidad artística (especialmente en la preferencia antirracionalista interesada en «la maravillosidad tradicional, que es la simbolización subconsciente, y por tanto más profunda, de nuestro espíritu»⁹) y la vocación cronística o, digamos, *redescubridora*, pues la preceptiva de ese arte del Mundo Nuevo, actualizando casi exactamente las obligaciones del antiguo Cronista Mayor de Indias¹⁰, exhortaba a registrar en la literatura «la grandeza primitiva de la naturaleza» americana, a dar cuenta del «carácter propio de la existencia material, sentimental, ideológica y recóndita» de ese ámbito peculiar —derivado de «la influencia del medio físico, de los aportes del español conquistador y del indio aborigen»—, y a captar también (pues la propuesta arraigaba firmemente en lo contemporáneo) «nuestras costumbres modernas y nuestros nuevos modos de pensar, de sentir y, permítaseme la expresión, de subsentir». Todo eso otorgaba a Hispanoamérica una fisonomía particular en la que *la realidad* incluye un tejido de «verdades secretas y simbólicas» cifradas en los mitos autóctonos y en «la maravillosidad tradicional»,

⁹ Francisco Contreras, «Proemio», *El pueblo maravilloso*, París, Agencia Mundial de Librería, 1927, p. 8.

¹⁰ Como se recordará, según las Ordenanzas del Consejo de Indias de 24 de septiembre de 1571, eran las siguientes: «Tener siempre hecha averiguación y descripción cumplida y cierta de todas las cosas del Estado de Indias, así de la tierra como de la mar, así naturales como morales, perpetuas y temporales, eclesiásticas y seglares, pasadas y presentes», además de «averiguar las costumbres, ritos, antigüedades, hechos y acontecimientos, con sus causas, motivos y circunstancias que en ellos hubiere, para que de lo pasado se pueda tomar ejemplo en lo futuro». Tomo la cita de Alfonso García Gallo, «El desarrollo de la Historiografía Jurídica Indiana», *Revista de estudios políticos*, LXX (1953), p. 168. Y me interesa recordar que tal exhaustividad metodológica —dictada para incrementar el rigor del historiador— en la práctica facilitó la inclusión en el discurso histórico de lo subjetivo, lo ficcional e incluso lo fantástico, tanto entre los Cronistas oficiales como entre todos los que, con encargo oficial o sin él, escribieron sobre América entre los siglos XV y XVII.

que la literatura ha de desentrañar para lograr una interpretación completa y perdurable de esa realidad. De ahí el objetivo de la propuesta mundonovista: «inaugurar la Novela Integral y Lírica» capaz de ofrecer esa interpretación¹¹.

Quizá porque ese programa resumía realmente una filosofía de época compartida por casi todos y proyectaba un sustrato de ideas relacionable con la nueva sensibilidad triunfante en su contexto (porque, si el fenómeno vanguardista es el 'síntoma' más agresivo del colapso sufrido por la lógica y la razón occidentales en la primera posguerra, el Mundonovismo fue un intento de contrarrestarlo, salvaguardando lo autóctono como reducto incontaminado por lo que se difundió en la época como decadencia occidental), el contexto intelectual y estético no pudo ser más permeable al triunfo de esa visión del Nuevo Mundo como la tierra joven y del porvenir, que alude y responde programáticamente a los ecos de aquella con un uso de términos spenglerianos a los que se superpone otra matriz de pensamiento, filiada a las reflexiones del americanismo coetáneo.

Como estas afirmaciones exigen aclaración, recordaré brevemente algunas de las tesis principales sustentadas por ese sustrato de ideas que también en Hispanoamérica —Ortega y Gasset mediante¹²— encontró un eco notable, fue adoptado de inmediato como parte de

¹¹ Francisco Contreras, «Proemio» cit., pp. 5-6 y 8.

¹² En *Revista de Occidente*, uno de los focos principales de difusión cultural en el mundo hispano en los años a que me refiero, serán frecuentes las alusiones a la obra de Spengler a propósito de los más variados temas, así como la traducción de algunos capítulos; y su aparición en español (1923-1927) se debe, como es sabido, a la iniciativa de Ortega, quien hacía tiempo *hispanizaba* la filosofía alemana (Hegel antes de Spengler) con éxito crucial para el diálogo y la polémica sobre la universalidad o particularidad de la cultura hispanoamericana.

los principios modernos de la sociología como ciencia y tuvo una gran repercusión sobre la ideología y la producción filosófica, historiográfica y literaria hispanoamericana, pues sus ideas resultaban muy acordes con las inquietudes autoctonistas del momento: «He sentido con el pensamiento spengleriano una profunda identificación —explicaba el chileno Alberto Edwards—: es lo que sucede con los intelectuales influyentes, que en un momento histórico adecuado saben dar forma a ideas y sentimientos que existían ya latentes en las almas. Es como si me hubieran puesto unos anteojos con los que veo claros los mismos objetos que antes entreviera confusamente»¹³.

Aunque sólo hablara de América para referirse a la frustrada civilización de los Aztecas (para Spengler, como para Hegel, ese continente no parece tener sentido cultural y no ocupa ningún lugar en su Historia), el análisis del filósofo, con sus ocho culturas diferenciadas, colocaba a la occidental como una más entre otras muchas, se rebelaba contra la consideración de Europa como el centro desde el que se considera la Historia Universal y advertía que, aunque dominaba la escena desde hacía siglos, no podía escapar a la decadencia implacable de su fase final de civilización, que los recientes acontecimientos bélicos confirmaban. Ésa era la aportación más atractiva desde el punto de vista del nuevo americanismo triunfante: Europa no lo es todo y, además, se acaba. La filosofía de Spengler era, en el fondo, un respaldo de autoridad para las críticas al eurocentrismo, y

¹³ En *La sociología de Spengler* (1925), en Teresa Pereira Larrain, *El pensamiento de una generación de historiadores hispanoamericanos: Alberto Edwards, Ernesto Quesada y Laureano Valenilla*, Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica, 1980, p. 377.

las reflexiones sobre la previsible sustitución de Europa en la hegemonía cultural se multiplicaron, estimulando en los intelectuales hispanoamericanos variados diagnósticos y pronósticos. Especialmente en Chile, Argentina y Uruguay proliferaron los pensadores que, sobre el modelo propuesto por Spengler para predecir la historia y en los intersticios de su diagnóstico, elaboraron obras de historia cultural nacionalista o continentalista y reflexionaron sobre el papel que desempeñaría, frente a la 'vieja' cultura europea, la 'joven' América, cuya «alma indígena», ajena al racionalismo occidental en crisis, contribuyó a consolidar su imagen como una tierra del porvenir, otra vez como el Nuevo Mundo, donde la decadencia a la que la historia había conducido a Occidente se había eludido precisamente por haber vivido en muchos sentidos fuera de esa historia. Lo resumía ya en 1919 el argentino Saúl Taborda:

Europa ha fracasado; ya no ha de guiar al mundo (...). América, que conoce su proceso evolutivo y también las causas de su derrota, puede y debe encender el fuego sagrado de la civilización con las enseñanzas de la historia. ¿Cómo? Revisando, corrigiendo, depurando y trasmutando los valores antiguos; en una palabra, rectificando a Europa. Revisar, corregir, desechar o transmutar los valores europeos, así cueste lo que cueste, por el hierro y por el fuego si fuere menester, es, a mi juicio, la misión que nos compete en este instante decisivo de la historia.

A partir de ahí, «una nueva estructura se levantará sobre el orden de cosas abatido», y tal rectificación de Europa en y por América no sólo era posible sino que se imponía, porque así lo determinaban factores históricos innegables: los acontecimientos de la guerra del catorce habían revelado que sus valores son «inaptos para realizar las nuevas concepciones del espíritu» y resultan «incompatibles con las más altas aspiraciones de

la especie»¹⁴. Incluso «la ley histórica de los ciclos culturales lleva la dirección de oriente a occidente —añadía su compatriota Ernesto Quesada—, de modo que, tras el ciclo cultural occidental, hoy eminentemente europeo, debería lógicamente seguir un ciclo cultural americano, con carácter netamente indianista (...) El alma indígena americana es ajena a la cultura occidental; es virgen, porque vive en contacto directo con la naturaleza, es refractaria a la civilización urbana, con todas sus lacras físicas y morales, y tiene que despertar para servir de fermento a la nueva vida cultural»¹⁵. Y un mensaje tan de la época articulaba también el pintor uruguayo Pedro Figari, fundador con Fernán Silva Valdés del Nativismo plástico, para hacer confluír el arte moderno con «los símbolos más originales de la tradición»: todo aquello que «compenetrado con el ambiente, forja el carácter de la realidad hispanoamericana», que presentaba ahora el valor añadido de ser visto «como la valla autóctona opuesta a la conquista ideológica y la ola de deslumbramientos de las viejas civilizaciones»¹⁶.

El pensamiento de Spengler operaba en realidad, más que como base teórica, como revulsivo o advertencia sobre el rumbo contemporáneo de América, de donde se deducía la obligación de los intelectuales hispanoamericanos de ser los salvaguardas de la nueva cultura. Coincidentes con esas tesis se habían mostrado las inflexiones

¹⁴ Saúl Taborda, “Rectificar a Europa” (1919), en *Reflexiones sobre el ideal político de América*, Buenos Aires, Grupo Editor Universitario, 2006, pp. 121-123.

¹⁵ Ernesto Quesada, “Sobre la sociología spengleriana (I)”, *Revista de Filosofía*, Año IX, 1-3, 1923, p. 199.

¹⁶ Pedro Figari, *El gaucho* (1919), en Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 608.

crítico-literarias del americanismo de Manuel Ugarte desde *Las nuevas tendencias literarias* (1912):

Las ironías clásicas con que Europa nos saluda desde hace tanto tiempo dejarán de tener aplicación muy pronto. Se acerca para ella el instante de rectificar sus ideas preconcebidas, porque, con una alma nueva, empieza a nacer un pueblo consciente de su valer y de sus destinos que con el tiempo habrá de producir el advenimiento de una gran literatura inesperada y original que, por su expresión moderna y por sus particularidades nativas, conquistará un puesto propio entre las del mundo civilizado. Será el verdadero origen de *nuestra* literatura¹⁷.

Son ideas que reaparecerán formulando un tópico muy presente en sus escritos posteriores acerca de *La América Nueva* (1929) o del *Destino de un continente* (1923); pero, para lo que ahora nos interesa, si de la fórmula enunciada por Ugarte para esa literatura propia (la consecuencia de un ensamble entre expresión moderna y particularidades nativas) tenemos en cuenta lo que por entonces era moderno; y si reparamos en que el autor incluyó a Francisco Contreras entre quienes darían «personalidad moral definitiva» a la literatura hispanoamericana¹⁸, no resulta difícil entender el Mundonovismo como programa literario inserto en las grandes cuestiones que reavivó el debate intelectual alrededor de la primera posguerra mundial. Así, frente a otras corrientes criollistas anteriores, empeñadas en hallar una voz propia que podía estar en el descubrimiento de temas y tipos americanos para la literatura, la actitud mundonovista, interesada por lo que las patrias americanas tenían de único, por su aire de cosa maravillosa,

¹⁷ Manuel Ugarte, *Las nuevas tendencias literarias*, Valencia, F. Sempere y Cía. Editores, 1912, p. XLV.

¹⁸ *Ibidem*, p. 205.

primitiva y genesíaca ante los ojos de la cultura occidental (también la criolla hispanoamericana lo era), se erige como inequívoco fenómeno de época en un clima que impuso una visión desesperanzada de lo europeo, a la vez que el prometedor contexto del nuevo saber y el Nuevo Mundo que debían surgir del derrumbe de la epistemología racionalista tradicional, sobre la premisa de aquella ‘misión cultural’ ineludible de América en el nuevo contexto mundial.

Con ese caldo de cultivo, la visión mundonovista, programáticamente o no, se proyectó en varias direcciones y se manifestó en múltiples campos y géneros literarios. Especialmente la narrativa encontró en ese sustrato de ideas el impulso necesario para explorar otros temas y modos de narrar, a los que puede adscribirse sin dificultad buena parte de la producción literaria de las tres primeras décadas del siglo, que, armonizando los variados registros expresivos disponibles en su momento para lograr uno nuevo con el que interpretar un mundo (aún en buena medida) inédito —como ocurriera en las Crónicas de Indias—, recurriendo al ‘archivo’ acumulado en su tiempo y emprendiendo variadas expediciones narrativas de alto valor etnográfico, naturalista y hasta cartográfico además del literario, fue capaz (también como las mejores crónicas) de *documentar* una realidad física y social para *revelarla* a la vez en lo que tenía de trascendente y de ejemplar, pues en la poética mundonovista es también premisa esencial la revalorización de «la maravillosidad tradicional», como la llamó Contreras, como lo ‘verdaderamente representativo’, con fuertes lazos tendidos hacia el pasado como portador de enseñanzas válidas para el presente y el futuro. Es decir: con la poética mundonovista estamos ya ante esa relectura del pasado que «tiene

como centro de gravedad el presente y se proyecta hacia el futuro» —como propondrían después Alejo Carpentier y Arturo Uslar Pietri¹⁹; como antes propuso Rodó—, que ha servido para caracterizar la llamada «ficción de archivo» desde fines del siglo XX²⁰.

Soy consciente de que con la perspectiva de lectura que propongo contradigo hábitos interpretativos, impuestos por autoridad o por inercia, que aún mantienen sobre la novela de los años 20 y 30 (y hasta sobre la más significativa de ellas, «Esa cosa que se llama *La vorágine*»²¹) algo del prejuicio generalizado modelado por algunos escritores del Boom —quienes en buena medida definieron su poética de América *contra* la mundonovista-regionalista de sus mayores— y por la nueva crítica que los acompañó en la consagración de un nuevo canon novelesco hispanoamericano haciendo tabla rasa de la escritura anterior. Mario Vargas Llosa y Carlos Fuentes, que dieron coherencia teórica a ese credo generacional en textos como *Novela primitiva y novela de creación* (1968) y *La nueva novela hispanoamericana* (1969) respectivamente, convirtieron en dogmas críticos sus juicios generacionales, que de esa «novela primitiva» valoraron sólo «cierta representativi-

¹⁹ Me refiero a las exhortaciones de Carpentier, en su célebre conferencia de 1979 *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo*, para que el escritor hispanoamericano se convirtiera en el nuevo Cronista de Indias, el cronista de Indias de su continente, de la historia presente y pasada de su continente (Carpentier, 1981); y a las reflexiones coetáneas de Arturo Uslar Pietri al respecto, que proponían *El rescate del pasado* y la inclusión de *La historia en la novela* como «los agentes más activos para que un pueblo alcance la comprensión de su historia, de su presente y de la proyección de su futuro» (en *Cuarenta ensayos*, Caracas, Monte Ávila, 1985, p. 93).

²⁰ Véase Celia Fernández Prieto, «Relaciones pasado-presente en la narrativa histórica contemporánea», en José Romera Castillo (ed.), *La novela histórica a finales del siglo xx*, Visor, Madrid, 1996, pp. 213-222.

²¹ Gabriel García Márquez (Septimus), «¿Problemas de la novela?», columna *La jirafa* en *El Heraldo* de Barranquilla (1950), en *Obra periodística. Vol. 1. Textos costeños*, Barcelona, Bruquera, 1981, p. 268.

dad regional», con las connotaciones derogatorias que los nuevos novelistas atribuían al término²². Pero es curioso que, aunque desde los años 70 y sobre todo en las últimas décadas, la escritura y la crítica hispanoamericanas transitan, como sabemos, por senderos bien distintos, la novela mundonovista ha seguido apareciendo en manuales, historias y estudios más o menos como ellos la dibujaron, y eso ha impedido, además de valorarla con justicia, redescubrir las raíces de algunos de los materiales y formas más importantes de la narrativa contemporánea. Quizá por eso, sorprendentemente, no se ha contado con ella a la hora de catalogar esa «ficción de archivo» o «nueva crónica de Indias» de la que tanto se ha dicho y escrito en los últimos años²³, y en la que las dimensiones narrativas que el Boom despreció han pasado a ser los principales valores objeto de estudio. «La novela de Hispanoamérica —escribió Carlos Fuentes— había sido *descrita* por hombres que parecían asumir la tradición de los grandes exploradores del siglo XVI»²⁴. Al estar emitiendo tales

²² Véase Mario Vargas Llosa, «Novela primitiva y novela de creación en América Latina» (1968), *Revista de la Universidad de México*, XXIII, 10 (1969), pp. 29-36.

²³ El primero de esos dos términos (casi equivalentes entre sí) es el acuñado por Roberto González Echevarría para designar las frecuentes novelas contemporáneas que dialogan con la historia, generalmente del periodo colonial, relacionándose con los hechos del pasado a través de ese «archivo» que es aquí el componente de la ficción que permite «actualizar y cancelar las narrativas sobre el origen que forman la Historia hispanoamericana», pues, a diferencia de la Historia, el archivo «no articula un relato completo ni coherente, sino que narra desde las discontinuidades, desde los quiebres, desde las ruinas». Véase Roberto González Echevarría, *Mito y archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana*, México, FCE, 1990, pp. 9-10. La denominación «nueva crónica de Indias» fue propuesta por Fernando Moreno para designar el impulso renovador que la novela histórica hispanoamericana vivió a partir de 1974, en «La historia recurrente y los nuevos cronistas de Indias», *Acta Literaria*, 17 (1992), pp. 147-155.

²⁴ Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1969, p. 9.

juicios «de parte», como reconoció Fuentes²⁵, tal vez no podían percatarse del papel definitorio, cultural, identitario, asignado en esas «novelas de la tierra» al trazado de «la geografía espiritual» del continente que definió Pedro Grases en un texto crítico de cita obligada, para subrayar que ese modelo de creación, aunque ligaba la imaginación a referentes naturales reales y concretos, lo hacía con un particular animismo, un aliento legendario y un soplo mítico que ningún antecedente realista supo alcanzar:

La novela americana ha tomado otro rumbo en abierta disparidad con la gran obra narrativa europea, hecho éste que me parece de toda evidencia y rotundidad, en el deseo de aprehender lo americano (...) Las grandes novelas de América han rectificado el concepto tradicional de dicho género. Ya no es el hombre, ni siquiera el factor humanidad, lo fundamental, el protagonista de la novela americana. La naturaleza, mejor, la Naturaleza —así con mayúscula— se impone mayestática sobre el elemento hombre, con una potencia arrolladora y decisiva. Sus grandes personajes son “vitalizaciones” de la Naturaleza, grandes símbolos que reencarnan lo que podríamos llamar la geografía espiritual de los ingentes hechos naturales, actuantes y operantes, en la vida del continente. Los tipos humanos, reducidos a simples accidentes; sus acciones, apagadas a la sombra de acontecimientos geográficos más influyentes y definitivos, los cuales intervienen en una suerte de existencia y dinamismo imponentes. Repátese por ejemplo la significación de algunas obras, como *La vorágine* de José Eustasio Rivera, *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes, *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos (...), y en todas ellas podrá encontrarse este rasgo esencial, que constituye médula y ser de dichas obras. Son la Selva, el Llano, la Pampa, el Ande, las auténticas figuras de tales libros, convertidas todas ellas en seres con capacidad de obrar y decidir de manera mucho más viva e intensa que la serie de tipos humanos esparcidos en las referidas novelas (Grases, 1943, 297-298).

²⁵ *Ibidem*, p. 97.

Con ese programa, la narrativa que nos ocupa colabora intensamente en el redescubrimiento del propio paisaje-cultura y en la consideración del telurismo como factor nuclear de la expresión hispanoamericana, sobre la premisa de que el reto generacional, aquella ‘misión’ ineludible de América en el nuevo contexto occidental, consistía en conocer y comprender (para poder reconciliarse con ella) su naturaleza aún salvaje. Y en la muy visible voluntad de esos textos por asimilar (es decir: *hacer suya*) la tradición de cronistas y viajeros para ello —algo que sin duda tiene mucho de antecedente olvidado para con ese «movimiento centrípeto de repliegue y arraigo, de búsqueda de la identidad a través de la integración de las expresiones más profundas y raigales de la literatura latinoamericana» que se ha visto en la novela más reciente²⁶—, se habría dado temprana respuesta a la configuración contemporánea de esa *otra* crónica de Indias para «traducir América a la letra impresa», como habría de reclamar la propuesta de Carpentier décadas después. Un Carpentier que —no lo olvidemos tampoco— desde 1931 citaba a *La vorágine* como ejemplo de lo expuesto, y cuya noción de «lo maravilloso», tan afín a la del Mundonovismo, además, contribuye a resolver la tradicional antinomia crítica sobre la novela de José Eustasio Rivera:

Los diccionarios nos dicen que lo maravilloso es lo que causa admiración, por ser extraordinario, excelente, admirable. Y a ello se une en el acto la noción de que todo lo maravilloso ha de ser bello, hermoso y amable, cuando lo único que debiera ser recordado de la definición de los diccionarios es lo que se refiere a lo extraordinario. Lo extraordinario no es bello ni hermoso por fuerza. Ni es bello ni feo, es más que nada asombroso por lo insólito. Todo lo insólito, todo lo asombroso, todo lo que se sale de

²⁶ Antonia Viu, «Una Poética para el encuentro entre Historia y Ficción», *Revista Chilena de Literatura*, 70 (2007), p. 170.

las normas establecidas es maravilloso (...) Lo feo, lo deforme, lo terrible, también puede ser maravilloso (Carpentier, 2003, 80-81).

Me refiero a las dos lecturas opuestas (en realidad complementarias) que se perpetúan desde los primeros comentarios críticos sobre *La vorágine*: una, supuestamente más apegada al proyecto ideológico del narrador colombiano, pone el acento en la importante dimensión testimonial y de denuncia de atrocidades que caracteriza al texto, hasta considerarlo el primer «Yo acuso» de los dramas de la naturaleza americana (véase Ordóñez, 1987, 98), e incluso el inicio del llamado ciclo de la Violencia —con esa mayúscula con la que ya escribe el término Rivera— en la narrativa colombiana, pues «la problemática central de la obra gira en torno al inconsciente de la Violencia, a sus diversas modalidades, sus fundamentos últimos y sus efectos perversos» y el autor parecería haber estado interesado sobre todo en la exploración y la configuración artísticas de la Violencia colombiana, así como «en devolverle al lector la responsabilidad de la reconfiguración y la proyección ética y práctica del mundo configurado» (Pérus, 1998, 219). La otra lectura, vigente desde que en 1929 el uruguayo Horacio Quiroga, otro gran escritor de la naturaleza salvaje, calificara a Rivera como «el poeta de la selva» y a su novela como «una revelación cósmica de la naturaleza milenaria americana», lo que la convertía en «el libro más trascendental que se ha publicado en América» (en Ordóñez, 1987, 77-80), se muestra más atenta al lirismo telúrico y cifra el valor estético fundamental de *La vorágine* en la dimensión mítica que en ella adquiere el escenario natural selvático.

Hago descansar en esa innegable ambivalencia del texto —tan innovadora en su momento que, como ve-