

Ramón Luis Acevedo Marrero

# El discurso de la ambigüedad

LA NARRATIVA MODERNISTA  
HISPANOAMERICANA

ISLA NEGRA EDITORES

www.islanegra.com

dado un cuerpo sensual y una voluntad débil. En muy pocas ocasiones Darío ha puesto tan al desnudo sus grandezas y miserias.

A tono con el carácter introspectivo y confesional de la novela, el estilo y la técnica narrativa cambian notablemente. Darío se desdobra en narrador y personaje. La mayor parte de la novela es un largo monólogo indirecto donde el narrador nos va dando los más íntimos pensamientos del protagonista. En cuanto al lenguaje, ya no se busca la imagen brillante, la alusión artística erudita, la palabra exótica o los artificiosos efectos rítmicos. La prosa es más sencilla y natural; más directa, puesto que lo que se busca no es la belleza de la palabra misma, sino su poder de comunicación de la intimidad.

#### **Del exotismo al criollismo: Gómez Carrillo, Larreta, Díaz Rodríguez y Reyles**

El guatemalteco Enrique Gómez Carrillo, uno de los mayores artífices de la prosa modernista, mejor conocido por sus crónicas, también cultivó tempranamente la novela. Como novelista, fue un innovador cuyas obras se destacan por su desarraigo cosmopolita, por su franco erotismo y por el dominio de la técnica y el estilo.

Su primera novela –**Del amor, del dolor y del vicio**– fue escrita en 1894 y publicada en 1899, junto con **Maravillas y Bohemia sentimental**, bajo el epígrafe sugestivo y provocador de **Tres novelas inmorales**. El argumento, lineal y sencillo, gira en torno a un personaje femenino, Liliana, y lo que podríamos llamar su iniciación sexual dentro del mundo de la bohemia parisense. Liliana es una joven viuda que descubre la infidelidad de su marido cuando éste muere. Entonces decide vengarse profanando su memoria y buscando el placer. Primero es Carlos, antiguo secretario de su esposo, quien la hace su amante y la introduce en el ambiente refinado y libertino de la bohemia elegante; luego es Margot, una bella y sensual “cocota”, quien se hace su amiga y cumple ese papel. Finalmente, después de experimentar placeres cada vez más refinados y morbosos, la joven viuda regresa a los brazos de Carlos a quien verdaderamente ama.

El peculiar tratamiento del erotismo en la novela, como puro placer sin ningún propósito ulterior, implica una actitud que

contradice los esquemas de la sociedad burguesa; aunque no se opone a ella en forma radical ni el erotismo adquiere la dimensión casi sagrada con que aparece en Darío y otros modernistas.

El ambiente elegante corresponde al círculo de la alta burguesía y la aristocracia parisienses. Está presente en los amplios salones, los muebles suntuosos y la decoración exquisita. Hay alusiones constantes al arte y la literatura; sin embargo, son meramente temas elegantes de los cuales se habla sin pasión ni convicción, como si las palabras cumplieran un propósito de pura decoración personal. Los personajes corresponden a la tipología común al modernismo. A Carlos se le describe como un “dandy”, aunque en el fondo no lo sea. A Liliana se la caracteriza como “alma de muñeca erótica y de cortesana artista”<sup>62</sup>. Desfilan por la novela artistas sensibles, personajes “raros” de ideas extravagantes que desprecian la moral burguesa, “cocotas” parisienses y seres morbosos y decadentes. Las mujeres se destacan por ser muy cerebrales, dominantes y libertinas. Aprovechan su atractivo sensual para ejercer dominio sobre los hombres.

Conviene destacar también como novedosos rasgos modernistas algunos aspectos del estilo y la manera de novelar de Gómez Carrillo. Su lenguaje se distingue por su ligereza, elegancia y refinamiento. Nunca cae en el preciosismo recargado. Domina siempre el buen gusto, la naturalidad, aunque ésta se logre trabajando pacientemente la prosa. Gómez Carrillo también demuestra gran habilidad para captar matices psicológicos. Para ello utiliza recursos como el monólogo interior indirecto y la presentación del mundo onírico. La subjetividad de los personajes y sus relaciones afectivas sutiles y ambiguas cobran gran importancia en la novela.

Por otro lado, se percibe una intención muy consciente de aligerar la narración para hacerla atractiva y legible. Se trata de una novela breve, de tempo rápido. El diálogo es abundante y se maneja con destreza. Los capítulos suelen ser breves y generalmente comienzan en forma abrupta. La novela se organiza como una sucesión de breves escenas dialogadas, separadas por lapsos temporales que el narrador no pretende llenar.

<sup>62</sup> Enrique Gómez Carrillo, *Del amor, del dolor y del vicio*, (París: Librería Americana, 1913) p. 50.

Para Meyer-Minnerman, **Del amor, del dolor y del vicio** es, sobre todo, novela de entretenimiento, de consumo, cuyo público potencial es la burguesía. El mundo artístico y bohemio se presenta como algo distinto, excitante, pero no irreconciliable con el mundo cotidiano. Gómez Carrillo tiene gran habilidad para describir escenas eróticas. Es audaz y atrevido, pero reconoce los límites y se muestra respetuoso con el lector. Lo erótico, según el crítico alemán, se explota por sí mismo, sin que se plantee una visión crítica de la sociedad y la moral burguesa y sin profundizar en el pesimismo vital que encontramos en novelas como **De sobremesa**. “Con **Del amor, del dolor y del vicio** nace la trivialización de la novela modernista”<sup>63</sup>, concluye el crítico.

Si bien Meyer-Minnerman no carece de bases para emitir un juicio como éste, parece limitar demasiado las intenciones de Gómez Carrillo. Como periodista estaba acostumbrado a tomar en consideración la mentalidad promedio del público lector; pero también hay que reconocer sus motivaciones artísticas y el intento de armonizarlas con la búsqueda del éxito editorial, preocupación de casi todos los escritores modernistas. No obstante, resulta muy atinada la observación del crítico alemán en el sentido de que Gómez Carrillo representa la corriente más europeísta de la novela modernista, la de aquellos que “excluyeron del contenido y del sentido de sus novelas la propia singularidad geográfica y cultural”.<sup>64</sup> En oposición a esta corriente se destaca la preocupación americana de la mayor parte de las novelas modernistas.

Las otras dos “novelas inmorales” no difieren mucho de la primera, aunque el autor pone menos énfasis en lo erótico, a la vez que acentúa su deseo de pintar la vida bohemia. En **Bohemia sentimental** emplea para ello una sencilla trama basada en un triángulo amoroso. Violeta, una joven que por su pobreza ha vivido una vida desgraciada como amante de varios hombres, se enamora de un joven dramaturgo y abandona a su amante rico para compartir su vida con el escritor en una pobre buhardilla. De esta manera se

<sup>63</sup> Klaus Meyer-Minnerman, *Enrique Gómez Carrillo, Del amor, del dolor y del vicio. Anotaciones en torno a una novela del modernismo hispanoamericano*, en: *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Vol. XXII, Núm. 1, p. 75.

<sup>64</sup> Klaus Meyer-Minnerman, *La novela hispanoamericana de fin de siglo*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1991) p. 189.

destaca el triunfo del amor verdadero y la sensibilidad del artista, aun en medio de las situaciones más mundanas y hostiles al sentimiento.

En **Maravillas** culmina la presentación de la bohemia parisiense. La intención se centra en la recreación del ambiente de los artistas del Teatro de las Maravillas. Desfilan por la novela varios personajes, cada uno caracterizado individualmente, para crear en conjunto el cuadro completo de la vida teatral. Se entrecruzan varias líneas argumentales, pero la principal gira en torno a los amores de Luisa, bailarina que descubre la infidelidad de su amante e intenta suicidarse, y el payaso Rip-Rip, quien está secretamente enamorado de ella y logra salvarla. Para Seymour Menton, “tanto por la trama como por la creación rápida de personajes individualizados, **Maravilla** es superior a las otras dos novelas inmorales”.<sup>65</sup>

Gómez Carrillo consideraba **El evangelio del amor**, escrita entre 1918 y 1922, como su mejor novela. Comparada con las anteriores, esta novela demuestra mayor elaboración, menos sentimentalismo y una intención de no recurrir a lo erótico como simple medio de escandalizar o fascinar al burgués. Se abandona el tema de la vida bohemia y se sustituye por una ambientación exótica, tanto en su lejanía espacial como temporal: Bizancio durante el primer cuarto del siglo XVI, un momento de gran turbulencia política, religiosa y moral. Le sirven de modelo obras como **Thaïs** de Anatole France y **La tentación de San Antonio** de Flaubert.

Más que una novela histórica, Gómez Carrillo quiso escribir una novela filosófica o teológica que al mismo tiempo fuera una obra de arte. En **El evangelio del amor** se sostiene una tesis frecuentemente tratada en otras novelas de la época y que se resume en las siguientes palabras de uno de los personajes: “No hay dos amores. No hay más que un amor. El que siente nuestro padre Francisco, arrodillado ante Jesús, es el mismo que experimentan Paolo entre los brazos de Francesca y Tristán a los pies de Iseo...”<sup>66</sup>

<sup>65</sup> Seymour Menton, **Historia crítica de la novela guatemalteca**, (Guatemala: Editorial Universitaria, 1960) p. 110.

<sup>66</sup> Enrique Gómez Carrillo, **El evangelio del amor**, (Guatemala: Editorial José de Pineda Ibarra, 1967) p. 172.

El amor humano, los goces de la carne y el espíritu, no sólo deben ser permitidos, sino que constituyen la esencia del “evangelio del amor”. Se trata de una defensa del hedonismo, aunque dentro de ciertos límites, puesto que el verdadero amor no es locura, perversión o lujuria. Este amor se realiza en la novela como la culminación del matrimonio de Teófilo y Eudosia, después de varias peripecias de carácter más bien moral y espiritual. Las ideas de Gómez Carrillo, “l'enfant terrible” del modernismo, no son, al fin y al cabo, tan escandalosas, aunque lo parezcan por la manera de revestirlas. Aquí este moderado hedonismo adquiere relieve frente al ascetismo extremo de los monjes del Monte Athos y frente a las leyendas hagiográficas a las cuales se hacen continuas referencias.

Al igual que muchas otras novelas modernistas, **El evangelio del amor** se estructura como una búsqueda personal de perfección y realización espiritual. El protagonista, Teófilo, es un joven aristócrata que después de experimentar los placeres de la corte y las glorias de la vida militar se ha hecho cenobita en el Monte Athos. Pero aun en el monasterio no encuentra la perfección anhelada y al pedir a Dios que le indique el camino, recibe una extraña respuesta: “Vuelve al mundo y ama a la que te espera.”<sup>67</sup> Teófilo sale del monasterio y se casa con Eudosia, una mujer rica, pero poco agraciada físicamente, que ha estado esperando por él porque lo ama en secreto. Teófilo piensa que Dios quiere probarlo rodeándolo de riquezas y lujos que debe despreciar. Intenta continuar la vida ascética dentro del matrimonio y rechaza las riquezas, pero el amor transforma a Eudosia en una bella mujer y Teófilo la posee para luego arrepentirse. No obstante, escucha una voz que le indica que no ha perdido la gracia divina, sino que ha entrado en ella. Teófilo comprende entonces los designios de Dios y muere como mártir del “evangelio del amor”, lapidado por los monjes del Monte Athos al tratar de convertirlos a su doctrina.

**El evangelio del amor** es una novela cuidadosa y bellamente escrita, aunque adolece de algunas fallas. Anderson Imbert señala que “carece de movimiento, de realidad vital, de hondura psicológica” y que está “demasiado rellena con frases convencio-

<sup>67</sup> Ibid., p. 31.



nales y con pasajes librescos”.<sup>68</sup> Sin embargo, hay varios factores que atenúan las fallas que el crítico señala. La abundancia de parábolas, leyendas, historias piadosas y hasta mitológicas –todas bellamente recreadas– obedece a varias motivaciones. Sobre todo, contribuyen a acentuar el carácter libresco de la pasión ascética de Teófilo o sirven de base para sustentar ideas y aclarar interpretaciones. Lo anterior está vinculado a otro rasgo de la novela: la abundancia de pasajes de carácter ensayístico que se presentan como reflexiones de los personajes o mediante diálogos que recuerdan lejanamente los diálogos platónicos. Lo que perjudica un tanto a la obra es la insistencia con que se presenta la tesis del autor.

El mayor valor de esta novela no reside en su creación de personajes –aparte de Teófilo y Eudisia, los demás son meras siluetas–, ni en la reconstrucción del momento histórico o la originalidad de la tesis central; sino en el estilo y el modo de novelar. Aparte de las digresiones ensayísticas y del material narrativo intercalado, la acción se desarrolla mediante la presentación de escenas bien logradas. Teófilo le sirve al narrador como conciencia central a través de la cual penetramos en el mundo novelístico y la mayor parte de las veces importa más la repercusión subjetiva de los hechos en los personajes que los hechos mismos. El estilo de Gómez Carrillo ha alcanzado un alto grado de madurez y perfección. Escribe en una prosa pulcra, depurada, de oraciones breves y sintaxis sencilla, sin preciosismos excesivos, aun en las descripciones de las suntuosidades de Bizancio. Estas descripciones son breves e impresionistas y se destaca en ellas la belleza sensorial y la delicadeza del lenguaje.

El verdadero maestro de la novela histórica modernista es el argentino Enrique R. Larreta, quien junto al venezolano Manuel Díaz Rodríguez, representa el pleno florecimiento de la novela modernista. Larreta, cuya producción es muy amplia, escribió varias novelas entre las cuales se destacan **La gloria de don Ramiro** (1908), su obra maestra y una de las máximas producciones de la prosa modernista, y **Zogoibi** (1926), novela de tema criollo que aparece el mismo año en que Güiraldes publica **Don Segundo Sombra**.

<sup>68</sup> Enrique Anderson Imbert, **Historia de la literatura hispanoamericana**, Tomo I, (México: Fondo de Cultura Económica, 4ta. Edición, 1964) p. 402.

La primera novela de Larreta, ya plenamente modernista, es **Artemis** (1896), cuya publicación coincide con **Prosas profanas** de Darío. Se trata de una narración breve de reconstrucción histórica a la manera de la **Afrodita** de Pierre Louys y **Thaïs** de Anatole France. Larreta se inspira en la Grecia clásica de los sofistas, los artistas y los atletas olímpicos. Su protagonista, Dryas de Mesenia, es un joven atleta que quiere alcanzar la gloria como triunfador en las luchas del Pancracio. Mircia, una bella y sensual cortesana, se enamora perdidamente de él e intenta seducirlo; pero Dryas se resiste. Piensa que si cede a la tentación erótica perderá en la competencia del día siguiente. Su sacrificio se ve recompensado por su victoria como atleta y el logro de la gloria anhelada. La lucha entre la pasión erótica y la realización de su destino, tema central de esta novela corta, culmina con una afirmación de la propia vocación. Vence Artemis sobre Eros y Afrodita. Este tema, con diversas variantes, reaparecerá en las producciones posteriores de Larreta. Pero la principal intención del novelista es reproducir artísticamente, siguiendo una estética parnasiana, el ambiente refinado y exótico de la antigua Grecia.

Su segunda novela, mucho más ambiciosa que la primera, constituye uno de los hitos más importantes en el desarrollo de la novela histórica hispanoamericana. El asunto de **La gloria de don Ramiro** está dado sintéticamente en su subtítulo: *Una vida en tiempos de Felipe II*. La novela es una reconstrucción histórica de la vida española de fines de siglo XVI y principios del XVII en la cual se toma como eje la historia de un "héroe medio", un hidalgo español que vive de 1570 a 1605. Responde al renovado interés e identificación con la vida y la cultura españolas que se da en Hispanoamérica a partir del '98. La vida de Ramiro transcurre en Ávila, Toledo y Perú. La acción principal consiste fundamentalmente en los intentos fallidos de Ramiro por definir su propia vida, su propio destino. En la primera parte de la novela, el móvil principal del protagonista es su ansia de gloria militar. Sus preceptores también le inculcan un tremendo temor a la herejía y al pecado, reforzado por la atmósfera de rencor y pesadumbre que lo rodea en su hogar y que se debe a que Ramiro es fruto del pecado. Aunque él no lo sabe, es hijo de un moro que sedujo a su madre. Su ambición de gloria lo lleva a involucrarse con unos moros



conspiradores a quienes delata. Entre ellos se encuentra Aixa, una hermosa joven mora que lo ama, y Ramiro se debate entre la atracción sensual de la joven y su concepción del deber.

Desilusionado por la frialdad con que ha sido acogida su hazaña de descubrir la conspiración, se adueña del protagonista la idea de lo efímero de la vida y decide que la gloria religiosa es la mayor de todas. Quiere hacerse ermitaño, pero su amor por Beatriz, una joven cristiana perteneciente a la más alta nobleza, se lo impide. La segunda parte de la novela gira en torno a estos amores turbulentos. La familia de Beatriz rechaza a Ramiro al saber que es hijo de un moro y él mata a Beatriz y a su rival, motivado por los celos. Más adelante, al presenciar la ejecución de Aixa, a quien ha traicionado, recupera su deseo de alcanzar la gloria por medio de la santidad; pero en un encuentro con su verdadero padre éste le revela el secreto de su nacimiento. Siente que todas las puertas se le cierran y decide zarpar a América.

En América Ramiro se convierte en un bandido, un asaltante. Se enamora de Santa Rosa de Lima y trata de raptarla, pero ella lo deslumbra con su santidad y él, presa de remordimientos, se dedica a hacer penitencia y practicar la caridad. Muere en una mina, donde sustituye a un indio enfermo. Santa Rosa deja caer una flor sobre su pecho y reza por él. Ramiro al fin se ha encontrado a sí mismo y ha alcanzado su gloria. La verdadera gloria es la que se recibe como reflejo de la gloria celestial. Nada tiene que ver con la fama que Ramiro había buscado durante toda su vida.

Uno de sus críticos ha señalado que en todas las novelas de Larreta aparece el tema de la lucha del hombre por definir y realizar su verdadero destino.<sup>69</sup> Esta interpretación es perfectamente aplicable a **La gloria de don Ramiro**, pero Larreta la incorpora dentro de una dimensión histórica, lo cual lo lleva a elaborar otros temas vinculados al anterior como la gloria y la fama, la religión, el ascetismo, la sensualidad, el mundo árabe y la esencia de España.

La gloria, o más bien la fama, se presenta como una afirmación del yo que responde a la concepción renacentista de la vida. Para Larreta es uno de los móviles principales del hombre español durante el reinado de Felipe II. Ligado al tema de la gloria

<sup>69</sup> Tharsis Colón Ortiz, **Cumbres del modernismo en Hispanoamérica: Enrique Larreta**, (San Juan, Puerto Rico: s.d., 1983) p. 56.

está el de la honra, deidad terrible ante la cual todo se sacrifica y sin la cual la gloria es imposible; y la honra depende, en gran medida, de la pureza de la sangre. El amor sensual como afirmación del yo también aparece vinculado a la mentalidad hedonista del renacimiento. En el caso de Aixa, adquiere una connotación ritual, misteriosa y exótica, típicamente modernista.

Frente a la gloria y la sensualidad como afirmaciones vitales, se levanta la noción ascética de lo efímero de la vida y la terrible sensación del pecado, móviles que también condicionan la personalidad conflictiva de Ramiro y que Larreta vincula a la Contrarreforma. La actitud de renunciamento ascético aparece como reacción ante la decepción española, producto del inicio de la decadencia imperial y el abatimiento del orgullo nacional. El conflicto sólo se resuelve al final cuando Ramiro opta por la caridad y el auténtico amor a Dios y a los seres humanos.

Larreta no sólo ha querido reconstruir el aspecto exterior de la España de Felipe II; ha intentado también captar la psicología del español de la época y el impacto de las fuerzas históricas en la mentalidad y en la trayectoria vital individual. Las tensiones históricas se internalizan. Ramiro es un hombre representativo de su época, entre el renacimiento y la Contrarreforma, influido por los acontecimientos y las fuerzas externas. Esto hace de **La gloria de don Ramiro** una auténtica novela histórica, según la conocida conceptualización de Lukács.<sup>70</sup>

No obstante, como ha señalado Amado Alonso, en términos psicológicos, el conflicto del personaje reside en otro dualismo más íntimo: la inadecuación entre la fantasía ambiciosa y la voluntad débil.

*El drama íntimo de don Ramiro está en que es un sensible caracol y se cree con cuernos de toro. El primer roce le obliga a recogerse dolorido en su caracol. Falto de voluntad de acción y sin temperamento de lucha, se refugia en sus sueños y se imagina ya con los hechos cumplidos y con los obstáculos superados.*<sup>71</sup>

<sup>70</sup> Gyorgy Lukács, **La novela histórica**, (México: Biblioteca Era, 1966)

<sup>71</sup> Amado Alonso, *El modernismo en La gloria de don Ramiro*, en: **Ensayo sobre la novela histórica**, (Buenos Aires: Editorial Coni, 1942) p. 177.

Esta es precisamente la problemática interna de la mayor parte de los héroes modernistas. Ramiro se asemeja más en este sentido al escultor protagonista de *Ídolos rotos* de Díaz Rodríguez, a los personajes sentimentales de Eduardo Barrios y a los tímidos y apocados de Arévalo Martínez que a los personajes de la literatura española del Siglo de Oro. Como ocurre siempre, el escritor no puede desprenderse de su propio momento histórico al pintarnos un período anterior.

Los demás personajes también responden al intento de reconstrucción histórica. Algunos exhiben conflictos similares a los de Ramiro; otros ilustran algún aspecto particular. Don Iñigo de la Hoz, abuelo del protagonista, es el típico caballero español, representante de los valores e ideales más castizos: la honra, la pureza de sangre, el sentido heroico, el desprecio del trabajo manual, la sobriedad. El canónigo Vargas Orozco representa la rígida y autoritaria mentalidad religiosa contrarreformista, acuciada por sus propias tentaciones de la carne. Don Alonso Blázquez, refinado cortesano aficionado al arte, es un sobreviviente de la época renacentista anterior que se ve acosado por la hostilidad del nuevo ambiente. Beatriz, frívola, coqueta y refinada, también se vincula al renacimiento. Los personajes árabes, como Aixa, quien ama sinceramente y cuya sensualidad franca atrae a Ramiro, sirven para caracterizar por contraste el mundo tétrico y atormentado de los castellanos y para introducir un elemento de exótica fascinación. No abundan los personajes históricos y los que aparecen, como Felipe II y Santa Teresa, cumplen una limitada función en la trama.

Siendo Ramiro un héroe pasivo, el ambiente tiene una gran importancia como factor condicionante. Uno de los mayores logros de Larreta consiste precisamente en la cuidadosa reconstrucción de la vida social y los espacios físicos en que se mueven los personajes. Ha logrado combinar una erudición histórica y arqueológica con un gran sentido del detalle y una efectiva capacidad descriptiva que revela su sensibilidad modernista. Los diversos espacios adquieren, además, proyecciones simbólicas que corresponden, por ejemplo, a la atmósfera de sofocación espiritual del mundo castellano y la rica sensualidad del mundo árabe.

La efectiva ambientación de esta novela depende en buena medida del estilo de Larreta, al cual Amado Alonso dedicó un

magistral estudio. Aunque Alonso no establece esta distinción, podemos notar la presencia de dos registros lingüísticos en la obra: un estilo directo y objetivo, como corresponde a un historiador, y un estilo impresionista y parnasiano que predomina y abunda en los pasajes descriptivos, confiriéndole a la novela su carácter lírico y artístico. Por medio de la riqueza sensorial de su lenguaje, Larreta produce la sensación de inmediatez que contribuye a la revitalización del pasado. Como señala Alonso, más que cosas nos da las sensaciones de luz y color que ellas producen en los personajes. Utiliza, además, con muchísima frecuencia las descripciones en claroscuro, tomando como modelos a los pintores del barroco español, sobretodo al Greco. De esta forma, los procedimientos parnasianos de transposición artística se aplican a su propósito de reconstrucción histórica. Algo semejante ocurre con las abundantes reminiscencias literarias y las alusiones a las novelas de caballerías, la literatura mística y la novela picaresca.

Aparte de las sensaciones visuales, Larreta elabora también con sumo cuidado las sensaciones olfativas. Los olores asociados al mundo castellano son fuertes, condensados y hasta desagradables; mientras que las sensaciones olfativas vinculadas al mundo árabe son dulces, sensuales y afrodisíacas. Los sonidos, aunque menos frecuentes, también están funcional y estéticamente trabajados. Lo mismo podemos decir de la utilización abundante de imágenes sinestésicas, metáforas, símiles y prosopopeyas. No sólo contribuyen a embellecer la prosa, sino que, al establecer comparaciones explícitas o implícitas, adquieren una carga semántica que orienta al lector en su interpretación del texto. A esto también contribuyen los símbolos y correlatos que el autor emplea. Por último, conviene destacar, como parte de la elaboración lingüística, que Larreta pone en boca de sus personajes un lenguaje arcaizante e incluso trata de imitar el castellano adulterado de los moros. Esta utilización del arcaísmo a veces se extiende hasta el lenguaje del propio narrador.

En definitiva, **La gloria de don Ramiro** es un verdadero *tour de force* donde el autor se distingue por la construcción cuidadosa, el manejo artístico y funcional del estilo y el intento riguroso de reconstrucción histórica. Este último factor es el que orienta la escritura de la novela. El esfuerzo de Larreta es admi-

nable, pues no se limita a lo meramente arqueológico, sino que intenta captar los resortes íntimos de la conducta de sus personajes y su vinculación con la historia y la intrahistoria. De esta manera logra una de las obras maestras de la literatura modernista en la cual se armonizan algunas de las aspiraciones claves del movimiento: exotismo espacial y temporal, sensibilidad artística, erudición cultural, sensorialismo, erotismo, nueva concepción del héroe novelesco y su problemática existencial, elaboración estética del lenguaje, rigurosa construcción de la obra.

La tercera novela de Larreta, **Zogoibi o El dolor de la tierra**, aparece en un momento en que la narrativa hispanoamericana oscila claramente hacia el criollismo. Larreta, como otros modernistas, también se interesa por el mundo rural americano. Como afirma Tharsis Colón, la novela se desarrolla en dos planos que coinciden temáticamente: “En un plano dramático, la novela presenta la lucha entre el mal amor y el buen amor y en un plano simbólico, presenta la deformación del hijo de la tierra por fuerzas extranjeras y exóticas que le desarraigan espiritualmente.”<sup>72</sup>

La figura central es el joven estanciero Federico de Ahumada, quien está comprometido con Lucía, una joven argentina que ama la vida del campo. No obstante, se deja seducir por Zita Wilburns, una extranjera atractiva y sensual que se establece con su esposo cerca de la hacienda. La pasión turbulenta que le inspira lo lleva a abandonar a su novia y los trabajos de la hacienda. Sin embargo, aún se siente atraído por la pureza y la espiritualidad de Lucía. Cuando Zita lo abandona por otro amante, el desenlace es doblemente trágico.

La atracción por lo extranjero, el abandono de la tierra, trae consecuencias funestas. Una vez más, el interés de Larreta se centra en el estudio psicológico del protagonista, de quien va trazando su descenso moral y espiritual. Su caída aparece vinculada no sólo a su extraña pasión por Zita, sino también a sus estudios filosóficos que lo llevan a perder, en nombre del racionalismo, su tradicional fe cristiana; y por su lectura de novelas francesas que lo seducen con su presentación de la elegancia y el refinamiento de la vida parisina. La nefasta influencia extranjera también aparece asociada a la tecnología moderna –la máquina y el alambre de púa–

<sup>72</sup> Op. Cit., p. 40.

que desvirtúan la vida de la pampa y adulteran al gaucho y sus sanas costumbres. En el fondo, Larreta plantea un problema de identidad nacional desde una perspectiva ideológica conservadora de tintes nostálgicos. Al igual que **Don Segundo Sombra**, esta novela puede leerse como una elegía del antiguo sistema patriarcal de la hacienda argentina escrita desde la perspectiva de la clase hacendada, aunque Larreta, contrario a Güiraldes, no presenta una visión armónica, sino trágica del proceso socio-económico.

Como representante de la clase hacendada, Ahumada aparece dotado de una serie de virtudes que el autor vincula a este sector. Es enérgico, valiente, honrado, amante de la tierra, bondadoso, leal y conoce a perfección las tareas del gaucho, lo cual legitima su dominio. Su falta trágica consiste en dejarse seducir por lo extranjero, por formas de vida que no le corresponden. En buena medida es también un personaje forjado por su ambiente, el cual le ha impartido sus virtudes. Como es natural, el ambiente físico y la vida en la pampa cobran una gran importancia y la novela se distingue por las descripciones poéticas del paisaje y su interpretación simbólica del mismo. La belleza de la prosa está aquí mayormente en función de esta poetización del ámbito rural y de la vida sencilla y heroica del hombre vinculado a la naturaleza.

Las siguientes novelas de Larreta insisten en los mismos temas, con diversas variantes, y no llegan a superar sus dos obras maestras: **Zogoibi** y **La gloria de don Ramiro**. En **El Gerardo** (1953) y **A orillas del Ebro** (1949) se subraya el rechazo del materialismo de la vida moderna, vinculado a la ciudad y la industrialización, y la defensa de una espiritualidad vinculada al mundo rural y al cristianismo tradicional. La belleza plástica y la elegancia del estilo se mantienen siempre, pero el interés dramático y el desarrollo cuidadoso de la trama disminuyen.

Larreta ejemplifica un fenómeno curioso vinculado a su posición particular de clase: muchos de los modernistas se sintieron desplazados por la propia modernidad que contribuyeron jubilosamente a inaugurar, pero cuyas consecuencias posteriores no previeron. Se produce así un desfase entre modernidad social y modernidad literaria.

Junto a Larreta, el venezolano Manuel Díaz Rodríguez representa el apogeo de la novela artística modernista. Ambos se

destacan por su brillante manejo del lenguaje y su refinamiento estético, pero las novelas de Díaz Rodríguez están más enraizadas en la realidad nacional –la cual enfoca críticamente en sus dos novelas iniciales e idealiza líricamente en su última novela rural– y en el buceo profundo en la psicología de sus personajes.

Su primera novela, **Ídolos rotos** (1901) fue la que causó mayor impacto inmediato por su severo enjuiciamiento de la sociedad venezolana desde la perspectiva del artista. Como muchas otras novelas modernistas, se estructura en torno al conflicto entre el artista y la realidad nacional. Alberto Soria, escultor formado en París, regresa a Caracas lleno de ideales y esperanzas de fomentar el arte y regenerar a su país por medio de la actividad política y la educación. Alberto choca con la indiferencia, la insensibilidad, la frivolidad y la corrupción de una sociedad degradada. La sátira se dirige contra las actitudes y valores prevalecientes: el menosprecio de lo propio en favor de lo extranjero, la chismografía que acecha a los hombres nobles, la hipocresía de los políticos oportunistas, los partidos políticos que traicionan su ideología progresista cuando alcanzan el poder, el desconocimiento y la desvalorización del arte nuevo que hipócritamente se rechaza por remilgos morales. Mediante el contraste con la sociedad europea que Soria ha dejado atrás y mediante su propia trayectoria marcada por sucesivas decepciones, van destruyéndose los ídolos o ideales en los cuales ha puesto su fe: el amor ideal, los ideales políticos, los ideales estéticos. El rechazo de la sociedad al artista se dramatiza al final cuando sus esculturas, expuestas en la Academia de las Artes, son vandalizadas y el local convertido en cuartel militar. Soria reniega entonces de su país y decide abandonar la *barbarie* en busca de un lugar más culto y civilizado.

La crítica de Díaz Rodríguez no se enfila únicamente contra la sociedad de la época, sino también contra el propio Soria como representante del sector intelectual. Como ha señalado Aníbal González:

*...la obra de Díaz Rodríguez, y específicamente **Ídolos rotos**, nos resulta de gran utilidad estratégica para ilustrar cómo la novela modernista representó la crisis que llevó a la*



*conversión del escritor en intelectual en la Hispanoamérica de principios de este siglo. Ningún otro novelista, dentro del "canon" que he esbozado de la novela modernista, produce un análisis tan lúcido y detallado de esa conversión como Díaz Rodríguez en **Ídolos rotos**. En buena medida, **Ídolos rotos** traduce a lenguaje novelístico la misma problemática del intelectual que para esos años ha presentado Rodó en su **Ariel**, e incluso va algo más allá, criticando implícitamente la concepción rodoniana del intelectual.*<sup>73</sup>

El problema del intelectual es su inadecuación, la inadecuación de sus "ídolos" dentro de la sociedad hispanoamericana, y su falta de fe, la carencia de un proyecto nacional claro: "en otras palabras, qué poner en el lugar de los ídolos cuando éstos se han roto".<sup>74</sup>

El tono de la novela es pesimista e irónico. El estilo poético de Díaz Rodríguez se emplea mayormente en aquellos pasajes vinculados a la sensibilidad del protagonista. Abunda la introspección en el alma melancólica, desconcertada y frustrada de Soria. El refinamiento y la belleza del estilo contrastan con lo chato y rastroso del ambiente social criollo.

Pese al tono enérgico con que Díaz Rodríguez denuncia la sociedad de su época y pese a las acusaciones de antipatriotismo que suscitó la novela, la posición del autor no implica una postura definida de combate. Fernando Alegría ha captado bien las contradicciones ideológicas implícitas al analizar el personaje de Soria:

*Recordemos que Díaz Rodríguez participó activamente en la política de su país, llegando a ocupar altos cargos durante la dictadura de Gómez. Por ello incurrió en la ira y el desprecio de escritores como Blanco Fombona, quien le censuró acremente su actitud servil. Este*

<sup>73</sup> Op. Cit., p. 116.

<sup>74</sup> Op. Cit., p. 145.

con su ascendencia representada por la casa que se convierte en una prolongación de su conciencia. La sombra que percibe es una proyección de aquella parte de su inconsciente que lo domina. Para lograr su individualización, es necesario que venza su deseo regresivo de volver al estado de bienaventuranza de la infancia, que es un regreso a la seguridad de la madre; pero esto sólo se logra mediante el autoconocimiento y la aceptación y dominio de la zona oscura de su psiquis. Sin embargo, Arcos es incapaz de superar esta etapa y su conflicto con la sombra persiste de tal manera que experimenta un proceso represivo, dejándose arrastrar por su subconsciente, hasta desembocar en el suicidio que es un regreso al origen, al seno materno, simbolizado en el mar.

La abundancia de imágenes marinas, la obsesión por el mar vinculado a los ojos verde-mar de Belén, no responde únicamente a un deseo de elaboración estética, sino que se carga de significaciones simbólicas que trazan el proceso psicológico. Esta carga simbólica se extiende hasta Belén, cuya muerte desencadena el proceso. Belén, como personaje “real”, apenas aparece en el primer capítulo de la novela. Su aparición constituye para los pasajeros del barco una presencia milagrosa. Es un ser de extraordinaria belleza cuya vinculación con el mar está subrayada por las imágenes que utiliza el narrador para describirla. Su muerte y regreso al mar le devuelven a esta mujer-sirena su vida auténtica en el maravilloso mundo submarino que Arcos imagina. Para Castro, Belén se presenta como una personificación del “ánima” de Arcos, “de las tendencias psicológicas femeninas de su mente que están asociadas a la madre; es un *ánima* de carácter negativo que lo conduce a la incertidumbre, al miedo, a los estados depresivos, a la abulia, y, finalmente, al suicidio”.<sup>78</sup>

Aunque la crítica se ha dedicado más al análisis del estilo, deslumbrante por la riqueza y extrañeza de la metaforización y la sensorialidad de Díaz Rodríguez; la obra exhibe también, contrario a una primera impresión, una cuidadosa disposición de sus partes.<sup>79</sup>

<sup>77</sup> José Antonio Castro, *La disolución del mundo exterior en Sangre patricia*, en: *Revista de Literatura Hispanoamericana*, Universidad de Sulia, Núm. 4, 1973, p. 56.

<sup>78</sup> Op. Cit., p. 63.

<sup>79</sup> Sobre este tema ha escrito un excelente trabajo Jorge Olivares: *Disposición*,

Al comienzo, por ejemplo, el autor rompe con el orden cronológico usual. En el primer apartado Arcos aparece como mera referencia pasajera y el narrador se concentra en Belén, su viaje y su muerte. El segundo apartado es un salto atrás para caracterizar a Tulio Arcos y su conflicto. Se retoma la acción del primer apartado en el tercero y de aquí en adelante se mantiene el orden cronológico. Esta particular estructuración vincula el principio con el final y da a la narración un carácter circular que se subraya por una serie de simetrías y contrastes: un viaje de “ida” y otro de “vuelta”, muerte de una mujer y muerte de un hombre, Belén es sepultada de día y Tulio se lanza al mar de noche en el mismo lugar. La estructura circular y la conclusión trágica que anula el comienzo “feliz” de la proyectada unión amorosa, refuerzan el fundamental estatismo de la historia y la incapacidad de Arcos para superar sus circunstancias.

Por su efectiva estructuración, su penetración psicológica y la elaboración artística y funcional del estilo, **Sangre patricia** es una indudable obra maestra de la novela artística modernista que demuestra la madurez alcanzada por el género.

En su tercera novela, **Peregrina o El pozo encantado**, escrita veintidós años después de **Sangre patricia**, Díaz Rodríguez se desentiende de los problemas sociales y políticos para escribir una novela poemática de fondo criollista. Si bien se alude a las guerras civiles, al reclutamiento forzado y al caciquismo político, estos elementos quedan como detalles mínimos que forman parte del escenario. Ocupan un lugar de mucha mayor importancia las hermosas y variadas descripciones de la naturaleza y la presentación de los tipos y costumbres campesinas. La obra se subtitula **Novela de rústicos del Valle de Caracas** y toda la acción se desarrolla en una hacienda, donde subsisten los antiguos estilos de vida, y en el Monte Ávila, en cuyas faldas está localizada la hacienda.

La trama es muy sencilla. Peregrina, muchacha hermosa e ingenua, se enamora de Bruno, un joven esquivo y rebelde que ha escapado del reclutamiento y se esconde en los montes. Bruno también se siente atraído por su belleza y le declara su amor. Durante varias noches se dan cita en la montaña y Bruno se encarga de alejar a los curiosos haciéndole creer a los campesinos que el

*argumento invisible y estructura de Sangre patricia*, en: **Hispanic Review**, Vol. L, Núm. 1, Winter, 1988, pp. 17-31.

lugar está encantado. Pero Bruno es inconstante y en uno de sus viajes conoce a otra mujer, blanca y refinada, que se le entrega desnuda como si fuese una maravillosa aparición. Bruno se aleja de Peregrina, pero ya la campesina está embarazada. Aunque lo oculta, su padre Feliciano lo nota y ella tiene que confesarlo. El padre recurre a Amaro, hermano de Bruno, para obligarlo a reparar la falta. Amaro está secretamente enamorado de Peregrina y casi mata a su hermano por negarse a casarse con la muchacha. Peregrina, desesperada, se arroja a una quebrada crecida y Amaro la salva de la corriente, pero ella pierde el niño y muere a los pocos días, no sin antes pedirle a los hermanos que se reconcilien. Bruno, arrepentido, se va a vivir a la costa, mientras que Amaro se queda desconsolado labrando la tierra.

La trama sencilla y lineal sirve casi de pretexto para la pintura de la naturaleza y la vida campesina, aunque el autor dosifica bien su desarrollo y se detiene en la caracterización de los protagonistas y en la fina presentación de sus reacciones y estados de ánimo.

Se ha dicho que el verdadero protagonista es la naturaleza del Valle de Caracas. No hay duda de que Díaz Rodríguez da rienda suelta a su capacidad descriptiva y a su exquisita sensibilidad para la captación sensorial en las abundantes descripciones líricas que hace de diversos elementos del paisaje en distintas épocas del año y horas del día. Hay una tendencia a personificar los elementos naturales en una especie de panteísmo natural o telurismo místico muy propio de la novela criollista. El autor muestra su don de observación y su familiaridad con el campo.

En muchas ocasiones, los elementos naturales están vistos a través de la mentalidad simple y supersticiosa de los personajes, lo cual enlaza a la naturaleza con los elementos costumbristas, muy abundantes en la obra. En otras ocasiones los elementos de la naturaleza sirven como concretización objetiva de la interioridad de los personajes o de la atmósfera de una escena, así como términos de comparación para la creación de imágenes que apuntan hacia la interioridad.

Como parte del enfoque costumbrista se introducen elementos y escenas de carácter humorístico. Las supersticiones, sobre todo las relacionadas con el pozo, del cual a veces surge

música de arpas y violines, le sirven a Díaz Rodríguez para la creación de la atmósfera poética de la obra.

Como en muchas novelas criollistas, se da en **Peregrina** un doble registro lingüístico: por un lado, la lengua culta y lírica del narrador que incorpora algunos regionalismos; por otro lado, la lengua campesina de los personajes reproducida en los diálogos sin exagerar la reproducción fonética.

Pese a su carácter evasivo y su idealización de la vida campesina, en **Peregrina** Díaz Rodríguez logra la creación coherente e imaginativa de un mundo bucólico venezolano. Sus dotes de estilista y buen narrador confieren calidad estética a la novela, la cual se lee como un bello poema en prosa. **Peregrina** constituye una de las mejores novelas de aquella corriente dentro de la cual se armonizan la sensibilidad y el estilo modernistas con el costumbrismo y el nativismo americanos.

También el uruguayo Carlos Reyles intentó la armonización de la estética modernista con los asuntos americanos, pero en el caso de Reyles pesa mucho la herencia naturalista. De los tres novelistas que la crítica destaca como los principales del modernismo –Larreta, Díaz Rodríguez y Reyles– este último es quien más se separa de la novela artística, ya que en él persisten con fuerza las convenciones realistas y naturalistas. Su originalidad consiste justamente en esta confluencia conflictiva. Fernando Alegria señala esta peculiaridad de Reyles:

*...representa nítidamente la escisión básica que caracteriza a los ideales estéticos del Modernismo. Enraizado a su tierra uruguaya por tradición familiar y amor a las faenas del campo, es producto, sin embargo, de una refinada cultura europea. Los héroes de sus novelas –concebidos, por lo general, como expresión de un subconsciente poético y una conciencia teorizante– se desgarran buscándole sentido a una vida en que no caben sino la pasión y la violencia. Esta pasión, si es intelectual, puede asumir la forma de un anhelo de progreso y de grandeza en el cultivo de la tierra; si es amorosa, busca precipitadamente*

*la consumación de un sacrificio de sangre. Racionalismo y romanticismo chocan como chocan también formas de arte regionalistas y artísticas. Reyles abusa del racionalismo como si quisiera redimirse en una profesión de fe intelectual, por esa voluntad de morir en un acto irracional que empuja a casi todos los héroes. No son el campo y la ciudad los que se disputan el alma de sus caracteres: son, más bien, la pasión bárbara, intuitiva y sangrienta, por una parte, y el intelectualismo en que se sublimó la decadencia europea, por la otra. Estos dos factores chocan feroz e implacablemente, ya sea que se opongan en el escenario de la pampa uruguaya o en el de ciudades como Montevideo, Sevilla o París. Reyles, discípulo fiel del realismo naturalista francés, endiosa esos factores y les pone a balancearse, como péndulos gigantes, sobre la cabeza del hombre americano que ignora su destino. El determinismo –manifestado en la herencia y en la acción del medio ambiente– dicta el curso que han de seguir los relatos; es decir, el curso de los hechos más circunstanciales; lo que excede, aquello que salvándose del mecanismo dramático de su teoría literaria, permanece en alto plano de aliento lírico y proyección filosófica, es como una energía poética que sus personajes ganarán con el impulso que les lleva a su fin y que siguiera alentando más allá de sus fracasos o de sus modestos triunfos, al igual que una sorpresiva interrogación frente a la tesis que les dio origen.<sup>80</sup>*

Estas fuerzas opuestas, estas pasiones encontradas, Reyles intenta dominarlas mediante un severo control de la creación literaria dictado por su conciencia de artista. La mayor parte de sus novelas provienen de cuentos que funcionan como esquemas iniciales que luego el autor amplía.

<sup>80</sup> Op. Cit., p. 123.

aunque en este caso la resolución resulta armónica y no culmina con la muerte. Se narran los amores de una “cantaora” y “bailaora” de flamenco, la gitana Pura, quien regresa a su Sevilla natal después de haber adquirido renombre. Allí se encuentra con un antiguo amigo suyo, Paco, señorito aristócrata arruinado que se dedica a torear y que por su temeridad ha llamado la atención. Paco tiene una novia de su propia clase, pero el padre de ella se opone a sus amoríos porque el joven se ha hecho torero. Entre Pura y Paco la amistad va convirtiéndose en pasión amorosa. El triángulo se completa con el Pitoche, un gitano “cantaor” que sedujo a la Pura y luego la abandonó. El Pitoche intenta recuperar a la “bailaora” y ella lo rechaza, pero cuando en una reyerta Paco lo va a matar, ella, por atavismo inexplicable, sale en defensa del gitano y hiere al torero. Paco se recupera con los cuidados de su novia y Pura le pide perdón porque aprecia su amistad. Como expiación de su culpa, la “cantaora” hace penitencia pública cantando saetas a la Virgen durante el Viernes Santo.

La intriga le permite a Reyles pintar a Sevilla, describir la ciudad, el barrio de Triana, las iglesias, las plazas, su gente y sus costumbres. Reyles destaca tres elementos que considera fundamentales: una sesión de baile flamenco, una sesión de “cante” y una corrida de toros. Sevilla tiene un atractivo que reside en estas tres cosas fundamentales que se convierten en suma y síntesis del espíritu de la ciudad. A través de un culto pintor, muy dado a reflexiones intelectuales, y a través de Pura, el autor expresa su interpretación de la vida sevillana y señala hacia el fondo trágico y doloroso, mezclado a la voluptuosidad y el valor varonil, como los rasgos distintivos del alma sevillana. Detrás de la imagen superficial de desenfadada alegría, el alma española andaluza es trágica, dramática y dolorida. Sin embargo, las ideas expuestas tienen muy poco desarrollo en la novela. Resalta más la imagen superficial de panderetas y castañuelas. El valor de la obra reside más bien en los aspectos estilísticos y formales, aunque Reyles logró convencer a españoles y americanos de la veracidad de su visión de España. Como señala Fernando Alegría:

*Reyles alcanza en este libro la culminación de un estilo sensual y pictórico que fue uno de los ideales más preciados de la modalidad modernista. Más aún, ese estilo está iluminado por una pasión*



*sincera y por una comprensión justa de aspectos de la vida española que nunca dejan de emocionar en el terreno del arte popular. Reyles da forma artística a una tradición de puñales, guitarras, lamentos amorosos y quejas de Semana Santa que el español, por sobriedad y varonil timidez, prefiere no comentar. Su imagen de España tiene una fecha y en esa fecha fue perfecta.*<sup>81</sup>

En su última novela, **El gaucho Florido** (1932), Reyles vuelve al campo uruguayo y se inscribe, al igual que Larreta en **Zogoibi**, dentro de la tradición de la literatura gauchesca. También regresa al realismo y la violencia de sus obras iniciales, sin descuidar la elaboración artística. Reyles subtítulo la obra **La novela de la estancia cimarrona y el gaucho crudo** ya que se trata de una evocación nostálgica de la vida gauchesca anterior a la modernización del campo que tanto defendió en sus primeras novelas. La contradicción puede ser sólo aparente. La acción se desarrolla en un tiempo ya lejano, mediados del siglo XIX, en la estancia Tala Grande, situada cerca del Río Negro. Don Fausto, el estanciero, inicia la obra civilizadora de domar el campo bruto luchando contra la naturaleza y las revoluciones que convulsionan el país.

Contrario a Larreta, Reyles ubica la acción central entre los gauchos y no entre los hacendados. El gaucho Florido es un joven apuesto y simpático que ama a una joven campesina, Mangacha, que se destaca por su gracia y su belleza. Motivado por un falso rumor de que ella lo engaña con otro, la castiga cortándole el pelo a chuchilladas. Luego se convence de su inocencia y asesina a quien la calumnió y le corta la lengua. Mangacha decide perdonarlo y huye con él, pero una bala perdida termina con su vida. Florido entonces se hace gaucho matrero que huye de la autoridad.

En torno a esta trama violenta y melodramática, Reyles recrea la vida en la antigua estancia: los tipos de gran diversidad étnica, los bailes, las supersticiones, las reuniones en la pulpería, los arreos, los rodeos y las domas. En los diálogos se utiliza el lenguaje gaucho. El estilo propiamente modernista se reserva para

<sup>81</sup> Op. Cit., p. 127.

las descripciones del paisaje y se combina con las expresiones regionales en el discurso del narrador. La novela está más cerca del nativismo criollista predominante en esos años que de la estética modernista a la cual Reyles nunca se afilió por completo.

**Intimismo, fantasías simbólicas y aproximación al absurdo: Barrios, Prado, D'Halmar y Arévalo Martínez**

Ya hemos anticipado que a partir de la segunda década del siglo XX la novela modernista se encauza por dos vertientes que desembocan en la novelística posterior. Por un lado, el interés en el mundo rural y la problemática de la identidad nacional produce obras como **Zogoibi**, **Peregrina** y **El gaucho Florido**. Por otro lado, el creciente proceso de subjetivación producirá la novela intimista poemática, en la cual la interioridad y la dimensión filosófica y existencial se encauzan predominantemente en el modo lírico. La acción externa pierde importancia; lo que importa es la interioridad. La realidad exterior se subjetiviza y espiritualiza de acuerdo con la sensibilidad del autor reflejada en sus personajes. Se manifiesta un anhelo de profundidad humana y filosófica y la novela tiende hacia las formas autobiográficas. Predominan los procedimientos simbolistas y el lirismo de lo cotidiano. La prosa tiende a desnudarse del oropel deslumbrante y la plasticidad del modernismo parnasiano. La expresión corresponde a un lirismo refrenado y en ocasiones la visión torturada de los personajes se traduce en un estilo expresionista. Lo fantástico y lo imaginativo empiezan también a ocupar su lugar. La novela modernista comienza a rebasar sus límites.

Entre los autores más sobresalientes de este momento se encuentran tres chilenos –Eduardo Barrios, Pedro Prado y Augusto D'Halmar– y un guatemalteco: Rafael Arévalo Martínez.

En el caso de Barrios, podemos considerar como perteneciente a esta última etapa del modernismo las novelas de su etapa inicial, aquellas que uno de sus críticos, Benjamín Martínez, clasifica como “obras de vida interior”<sup>82</sup>, es decir, **El niño que enloqueció de amor** y **El hermano asno**. La caracterización general que hace Martínez de estas obras es la siguiente:

<sup>82</sup> Benjamín Martínez López, **Eduardo Barrios: vida y obra**, (Río Piedras, Puerto Rico: Editorial Universitaria, 1977).