

# «NOVELISTAS HISPANOAMERICANOS DE HOY»

**Rulfo, Carpentier, Vargas Llosa y Cortázar,  
vistos por el profesor Gullón**

Juan Rulfo, Carpentier, Vargas Llosa y Cortázar han sido los temas del Curso Universitario «Novelistas hispanoamericanos de hoy» impartido por el profesor don Ricardo Gullón en la Fundación el pasado mes de noviembre.

Este ciclo ha estado integrado por cuatro lecciones, en cada una de las cuales el profesor analizó una obra concreta de cada novelista:

*Pedro Páramo*, de Rulfo;

*El siglo de las luces*, de Carpentier;

*La casa verde*, de Vargas Llosa; y *Rayuela*,

de Julio Cortázar. Ofrecemos un resumen de cada una de sus intervenciones.

---

## PEDRO PARAMO

---

El espacio literario de *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, es un espacio infernal poblado de voces y de espíritus de muertos, al que corresponde un tiempo congelado, sin cronología. Es el lector el que ha de ordenar ésta y recomponer él mismo los fragmentos dispersos a lo largo de la novela, al modo de un rompecabezas. Los diálogos entre vivos, entre muertos o entre vivos y muertos; los soliloquios que, lejos de ser «corrientes de conciencia», como muchos críticos han querido ver en Rulfo, están presididos por un claro principio de coherencia; la multiplicidad de voces narrativas, el uso del estilo indirecto libre y la total eliminación del autor, ofrecen al lector una diversidad de perspectivas y visiones de los acontecimientos para la lectura y reconstrucción del texto.

Toda una serie de motivos aparecen y reaparecen en la novela, confiando a ésta su unidad: elementos auditivos sobre todo (ruidos, voces, ecos, murmullos), conseguidos mediante el uso de recursos onomatopéyicos en ocasiones, y que contribuyen



Don Ricardo Gullón es profesor de Literatura Contemporánea en la Universidad de Chicago y antes lo ha sido en diversas universidades norteamericanas y europeas. Fundó y dirigió, con Ildefonso Manuel Gil, la revista «Literatura». Entre sus obras figuran «Galdós, novelista moderno» (1967), «Direcciones del modernismo» (1970) y «García Márquez o el arte de contar» (1970).

a ese ámbito fantasmagórico de espectros, tan característico de *Pedro Páramo*, que sólo puede ser oído; las técnicas del salto atrás y adelante, unidas a la concepción del tiempo psicológico; y el recurso cinematográfico de anunciar la presencia de Pedro Páramo con el motivo de la lluvia y del agua.

Estamos ante una obra perfecta en su composición, una novela —y esto

es importante— que se lee con el oído. *Pedro Páramo* es la novela del hombre que desciende a las profundidades para encontrar allí la clave de su existencia, conducido por un guía infernal —el arriero Abundio—, de la realidad a la irrealidad, de lo tangible a la muerte. Y en definitiva, viene a ser la novela de la destrucción de un pueblo por la violencia y la ambición de mando. En ella su autor lleva a cabo un ataque oblicuo contra la tiranía.

---

## EL SIGLO DE LAS LUCES

---

*El siglo de las luces*, de Alejo Carpentier trasluce una intención clara: presentar la vida y la revolución como representación y tragedia, mediante la teatralización de espacios interiores y exteriores, no sólo de la revolución sino de las actitudes humanas en general. La metáfora de la novela es, además del gran teatro del mundo, la Danza de la Muerte donde van cayendo pequeños y grandes. Incluso la Revolución es vista por el narrador como alegoría.

En contraste con el predominio de sensaciones auditivas que vimos en la novela de Rulfo, *El siglo de las luces* abunda en alusiones olfativas constantes, y el espacio, a diferencia de la tendencia a la condensación del novelista mexicano, es un espacio laberíntico, propio para la representación, y siempre pura proyección del personaje y creación suya. A este espacio caótico en el que el protagonista trata de poner orden, se corresponde un tiempo trastocado y cargado de historia, que es el tiempo pendular de la revolución y la restauración.

Entre las principales técnicas narrativas empleadas en esta novela, podríamos destacar el constante uso de la tercera persona y, en ocasiones, del «tú» narrativo (algo que los críticos no han visto con la necesaria atención). Las descripciones y enumeraciones de tipo naturalista, la profusión de metáforas y el uso de personificaciones, hacen de Carpentier un escritor barroco por excelencia, tal como él mismo se ha definido, emborrachado por la riqueza de su

prosa, que encaja perfectamente en la lujuriente prodigalidad de la naturaleza americana.

Finalmente, cabe subrayar el contenido simbólico y mítico de la novela. Aparece el Mito de la Tierra de Promisión, en la lucha de los Caribes por alcanzar durante siglos ese paraíso, y encontrarse al llegar con que Colón y los descubridores les han cerrado el paso; el mito de las Constelaciones y otros muchos que, al ensanchar el tiempo, borran cronología y constituyen un elemento más de la intemporalidad de la novela. Y, sobre todo, y aquí reside la gran ironía de la obra, el mito del heroísmo del pueblo español. Los dos jóvenes idealistas, Sofía y Esteban, masones y revolucionarios, morirán luchando, pero no por los ideales de la Revolución Francesa que siempre les movieron, sino por un pueblo concreto, el español, sublevado el dos de mayo contra los franceses. Este final irónico y simbólico, así como la deformación artística a que Carpentier somete sus personajes, recuerdan los aguafuertes de Goya y hacen de *El siglo de las luces* una novela goyesca que entronca claramente con la tradición literaria y artística española.

---

## LA CASA VERDE

---

*La casa verde* posee una estructura abierta, en la que siete historias diversas se mezclan y confluyen en un elemento que constituye el motivo unificador de la novela: la selva, lo verde, como representación de la vida, en contraposición con la tierra amarilla y seca que todo lo devora, la sequedad del pueblo de Piura. Este color emblemático de la novela no sólo aparece en la Naturaleza y en la casa de prostitutas, sino también como metonimia que adquiere una singular importancia en el conjunto de la novela. Así el arpa de Anselmo, pintada de verde, o los ojos de la «selvática».

Se trata de una sinécdoque: los ojos verdes son de la niña, que es robada por las madres misioneras en el comienzo de la novela, de la mujer enamorada, más tarde, y de la pros-

tituta o «habitanta», al final. Las tres son la misma persona y son precisamente esos ojos verdes los que permiten identificarla.

Hay que destacar la especial significación que poseen los ojos en esta novela, con respecto a la caracterización de los personajes. De este modo adquiere un particular relieve el amor de Anselmo y Toñita, que se comunican por el tacto, cuando ambos quedan ciegos; y es que los ojos de Anselmo son semejantes a los de los ciegos de Galdós, con una luz interior superior a la de los videntes. Basta observar la insistencia y riqueza de matización con que el autor describe repetidamente los ojos de sus personajes.

En la novela hay dos casas verdes. En la primera, se da un proceso de mitificación semejante al de *Cien años de Soledad*: queda latente la idea de que se ha quemado la casa en el dolor del «quemador», el Padre García. Se refleja así la ambigüedad de la realidad histórica. Anselmo, mucho tiempo después, decidirá montar una segunda casa verde y trabajará en ella como músico.

Con respecto a las técnicas narrativas de la novela, destaca el uso del monólogo interior, la destrucción de la linealidad del tiempo mediante la yuxtaposición de escenas, ante la cual el lector, que recibe una información dispersa, ha de reconstruir él mismo los huecos oscuros; y el procedimiento de presentar en una misma página una conversación en la que intervienen cuatro personajes de tiempos diferentes. Todos estos recursos se relacionan, en ocasiones, con la comunicación e incomunicación entre indios y blancos.

---

## RAYUELA

---

Al tratar de analizar *Rayuela*, la gran novela de Julio Cortázar, lo primero que se presta a observación es la estructura del texto. Tal como se indica en el tablero de dirección de la primera página del libro, la novela tiene dos posibles modos de lectura: el normal y el que obliga a saltar de un capítulo a otro sin ninguna linealidad y con constantes remisiones que hacen que la novela no se acabe nunca. El mismo título, alusivo al

juego de la rayuela, sitúa al lector ante un juego y en actitud de juego.

Como principales motivos de la novela figuran los siguientes: en primer lugar, el tema del «doble» (Oliveira-Traveler, la Maga-Talita) por el que los personajes se identifican en un constante juego de espejos; la creación e invención del lenguaje, como clave general para todos, y como clave particular que sólo puede ser entendida por determinados lectores.

El juego de la rayuela, en el que participan todos los personajes consiste en llegar al cielo, al «centro», que no es otra cosa sino posesión de la verdad, el juego trágico de nadar en los ríos metafísicos como lo hacía la Maga, y no quedarse en la orilla. Existen asimismo toda una orla de juegos que rodean a la rayuela: el idioma *guiglico* inventado por la Maga y Oliveira, consistente en constantes juegos de palabras, destinados a quebrar los hábitos mentales del lector, y que poseen ese aire de juegos surrealistas propios del París de los años veinte y treinta; juegos cifrados trascendentes y dramáticos en los que corre peligro la vida de Talita; y una serie de símbolos y metáforas: el símbolo de «laberinto», de «ciudad-metáfora» y de búsqueda, representado por París, frente a la rendición y el orden, rutinario y familiar, de Buenos Aires; el mito de Eurídice, en la *morgue* del manicomio donde descende Oliveira con Talita buscando siempre a la Maga; el territorio de defensa en que Oliveira se encierra y donde se va convirtiendo en araña, abandonado a la locura (o a la costumbre) y el trágico final del protagonista.

El autor distingue entre el *lector-cómplice*, que ha de descifrar y montar la novela y que cuanto más difícil le resulte ésta, más tentado se sentirá de llegar hasta el final, y el *lector-hembra*, que lee sólo para entretenerse, dejándose llevar por la lectura, y sin entender nada. Sin embargo, este juego de que el lector entre en la novela y cree él mismo los personajes, es una novedad más aparente que real, pues ya se daba en algunos novelistas del XIX y en Unamuno, entre otros. Lo que aporta Cortázar es principalmente una nueva arquitectura de la novela, un nuevo modo de presentación.