

IMÁGENES DE LA CONQUISTA Y LA COLONIA EN LA NOVELÍSTICA HISPANOAMERICANA CONTEMPORÁNEA: NOTAS PARA UNA INTERPRETACIÓN

Aquel hombre (ya viejo), armado de compases, cartabones, reglas y un centenar de artefactos extrañísimos que Fray Servando no pudo identificar, recitaba en forma de letanía el nombre de todas las columnas del Palacio, los detalles de las mismas, el número y la posición de las pilastras y arquitrabes, la cantidad de frisos ... Luego hacia un descanso, y con gran parsimonia anotaba todas las palabras pronunciadas en un grueso cartapacio en cuya tapa se leía *El Saco de las Losas* con letras tan grandes y brillantes que el fraile, desde su balcón, pronunció en voz alta el título de la obra en gestación. Lo repitió varias veces. Y luego, enfurecido, se lanzó sobre un cactus espinoso, se deslizó por el árbol, se paró delante del futuro apologista y le golpeó el cuello.

Reynaldo Arenas, *El mundo alucinante* (1969).

En la historia de la narrativa hispanoamericana se han dado tres grandes momentos en los que se ha retornado temáticamente al período de la conquista y la colonia, evocándose sus hitos históricos, costumbres, artes y lenguaje. En cada una de esas ocasiones, la conquista y la colonia no han sido vistas tanto en su particularidad histórico-social, sino que han servido como metáforas para articular un cierto discurso acerca de la historia de la sociedad y cultura hispanoamericanas. Antes de comentar el momento contemporáneo de evocación de la colonia, sin embargo, conviene pasar revista a los dos anteriores.

El primer momento de retorno narrativo a lo colonial comenzó en la segunda década del siglo diecinueve y se extendió hasta el final del siglo. De hecho, la revalorización—a menudo conflictiva—del legado artístico, cultural y social del período colonial, se inició con los albores mismos de la independencia hispanoamericana. Basta con recordar el estudio fundador de Andrés Bello en 1841 sobre *La Araucana* (1569-1589) de Ercilla, y los ensayos precursores de Juan María Gutiérrez sobre autores tan importantes como Sor Juana Inés de la Cruz, Juan del Valle y Caviedes, Pedro Peralta Barnuevo y Pablo de Olavide, recogidos en *Estudios biográficos y críticos sobre algunos poetas sudamericanos anteriores al siglo XIX* (1865).

Ese interés por lo colonial se volcó prontamente también en la narrativa, en obras como *Xicoténcatl* (1826) del mexicano Salvador García Bahamonte, *Gonzalo Pizarro* (1839) del mexicano Manuel Asencio Segura, *Guatimozín* (1846) de la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda, *La novia del hereje* (1846) del argentino

Vicente Fidel López, *El Inquisidor Mayor. Historia de unos amores* (1852) del chileno Manuel Bilbao, *Monja y casada, virgen y mártir y Martín Garatuza* (ambas de 1868) del mexicano Vicente Riva Palacio, *Nezahualpilli* (1875) del mexicano Juan Luis Tercero, y *Enriquillo* (1879-1882) del dominicano Manuel de Jesús Galván.¹ Es imprescindible incluir además en esta nómina una serie de textos que no son novelísticos (y en algunos casos ni siquiera ficcionales) pero que forjaron una vívida e influyente imagen del período colonial en el Perú: me refiero a las *Tradiciones peruanas* (1872-1891) de Ricardo Palma.

En todos estos textos, los narradores hispanoamericanos del siglo diecinueve comenzaron a recrear imaginativa y polémicamente el largo período histórico que acababa de cerrarse. Digo "polémicamente", pues se refleja en muchas de estas obras un antiespañolismo y un anticlericalismo de impronta liberal, aunque en otras hay, por el contrario, una representación más matizada e incluso nostálgica del antiguo orden. Con la excepción de la muy temprana novela de García Bahamonte, que muestra poca influencia romántica, las demás novelas que enfocaron el tema de la conquista, desde *Gonzalo Pizarro* hasta *Enriquillo*, lo hicieron dentro de los cánones establecidos por la novelística histórica de Sir Walter Scott. En las novelas de López Bilbao y Riva Palacio, las cuales se ocupan de la Inquisición y sus víctimas, y cuya acción se sitúa por lo general en el siglo XVII, es además evidente el influjo del género folletinesco (de hecho, muchas se publicaron primero como folletines) ejemplificado por autores como los franceses Eugène Sue, Alexandre Dumas y Victor Hugo.

Tanto en las narraciones sobre la conquista, como en aquellas que versan sobre la vida diaria bajo la colonia (incluyendo, por supuesto, las *Tradiciones peruanas* de Palma), se observa lo que podríamos llamar una **medievalización** de la época colonial. Juan María Gutiérrez, en el ámbito de la crítica literaria, hizo explícita esta actitud, al referirse a "los **tiempos medios** del régimen colonial" ("Estudios histórico-críticos sobre la literatura en Sud-América", énfasis suyo, p. 42n), y al caracterizar esa época como "una especie de carnaval en el cual los actos más serios de la vida de los pueblos tomaban un aspecto de histrionismo y de tablado, más o menos ridículo y pedantesco" ("Estudios histórico-críticos sobre la literatura en Sud-América", pp. 41-42). Esta última cita de Gutiérrez bien pudiera servir de epígrafe global a las tradiciones de Palma que versan sobre la época colonial, pues en ellas predomina una visión carnavalesca de virreynato del Perú; una visión que trastrueca las jerarquías, narrando la vida colonial desde una óptica predominantemente popular (por el recurso al chisme, la conseja, y el refrán), y en la cual, tras las huecas solemnidades y vanas pompas de la vida cortesana limeña, se descubre el palpitar del deseo, la codicia, y la insensatez humanas (González, "El periodismo en las *Tradiciones peruanas*", pp. 113-138).

¹ Me he beneficiado, al preparar esta lista, de los conocidos estudios sobre la novela hispanoamericana de Fernando Alegría y Cedomil Goic, así como del artículo de Benito Varela Jácome, "Evolución de la novela hispanoamericana en el XIX".

Esta medievalización de la colonia respondía no sólo al resentimiento de los ex-colonos por sus trescientos años bajo el dominio de España, sino también a las exigencias de la naciente historiografía liberal-romántica. Esta historiografía, cuyo providencialismo narrativo exigía que los procesos históricos tuviesen principios y finales claramente definidos, enseñaba además que las naciones de Europa se habían originado de raíces populares, agrarias y vernáculas durante la Edad Media (White, pp. 81-131, y ss; Berlin, pp. 333-355). La medievalización del período colonial que se observa en las novelas históricas del siglo diecinueve obedece entonces a un deseo de dotar al Nuevo Mundo de un diseño histórico paralelo al de Europa. América tendría así su Antigüedad (los aztecas y el incario), su Edad Media (la época colonial), y su Edad Moderna (la independencia). Más aún, la "Edad Media" americana sería, como la europea (según la historiografía romántica), una predominantemente popular, en la que la identidad nacional se habría ido gestando a través de un *volk* campesino cuyas costumbres habrían contribuido a formar el "carácter nacional".

No hay que ir muy lejos, sin embargo, para percatarse de que la actitud de los románticos hispanoamericanos ante ese *volk* heredado de la colonia no era siempre positiva: basta con recordar el desprecio hacia el gaucho en una obra capital del romanticismo hispanoamericano como el *Facundo* (1845) de Domingo Faustino Sarmiento. De hecho, muchos intelectuales decimonónicos opinaban que la verdadera gestación nacional de Hispanoamérica se estaba dando en el mismo siglo diecinueve, y juzgaban con escepticismo el valor del "carácter nacional" heredado de la colonia. La medievalización de la época colonial también implicaba, para algunos, que ésta había sido una era de oscurantismo y atraso, cuyo legado había que superar para poder fundar a Hispanoamérica como nación moderna. Esto, conviene recalcar, no impedía que Sarmiento ni otros románticos "europeizantes" aceptaran el esquema histórico que acabo de esbozar.²

El segundo momento de retorno imaginario a la época colonial se inició a partir del 1898 con la fase "americanista" del modernismo, en novelas como *La gloria de don Ramiro* (1908) del argentino Enrique Larreta y *La marquesa de Yolombó* (1928) del colombiano Tomás Carrasquilla.³ Hubo, sin embargo, un largo paréntesis, que se cerró con la publicación de *El reino de este mundo* (1949) de Alejo Carpentier, en el que la narrativa hispanoamericana se ocupó mayormente de la problemática contemporánea de sus países, en las "novelas de la tierra" y en la ficción indigenista.

² Sin lugar a dudas, la más penetrante reflexión teórica—apoyada, además, en una sólida investigación erudita—sobre la tensión entre el liberalismo modernizador de los románticos hispanoamericanos y el trasfondo conservador del romanticismo europeo, se halla en *The Spanish American Regional Novel: Modernity and Autochthony* de Carlos J. Alonso (pp. 1-37). Este libro es además el más innovador y solvente estudio de conjunto que tenemos sobre la "novela de la tierra".

³ He comentado extensamente esta novela de Larreta en los capítulos I y V de mi libro *La novela modernista hispanoamericana*.

Pero si en las primeras cuatro décadas del siglo veinte la narrativa no se ocupó del período colonial, y la poesía muy poco—con las notables excepciones de *Alma América* (1906) de José Santos Chocano y *Canto general* (1950) de Pablo Neruda—, no sucedió lo mismo en el ámbito del ensayo. En la categoría del ensayo modernista, habría que mencionar el recuento histórico que hace Leopoldo Lugones de las misiones jesuitas del Paraguay en *El imperio jesuítico* (1909), y la evocación biográfica de Sor Juana Inés de la Cruz por Amado Nervo en *Juana de Asbaje* (1910). A estos trabajos iniciales sucedieron numerosos y eruditos ensayos de historia e interpretación de la cultura, en los cuales se reevaluó y transformó profundamente la visión del período colonial forjada por los románticos. Me refiero a textos como *Visión de Anáhuac* (1917) de Alfonso Reyes, *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928) de José Carlos Mariátegui, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940) de Fernando Ortiz, *De la Conquista a la Independencia* (1944) de Mariano Picón Salas, *La música en Cuba* (1946) de Alejo Carpentier, *Historia de la cultura en la América Hispánica* (1947) de Pedro Henríquez Ureña, y *La expresión americana* (1957) de José Lezama Lima, entre los más importantes.

Nutriéndose de ensayos como éstos, y de sus propias investigaciones para *La música en Cuba*, Alejo Carpentier fue el narrador posvanguardista hispanoamericano que con más tenacidad y amplitud de miras volvió su atención hacia la época colonial. En novelas tales como *El reino de este mundo* y *El siglo de las luces* (1962), y en muchos de los relatos recogidos en *Semejante a la noche* (1958), Carpentier fundó una nueva imagen narrativa de la conquista y la colonia, de la cual diré más en breve. Mención aparte, sin embargo, merecen obras tardías de Carpentier, como *Concierto barroco* (1974) y *El arpa y la sombra* (1979). En ellas ya es dable ver una autocrítica de Carpentier y un diálogo con la labor de los novelistas más jóvenes del tercer momento de recreación del período colonial, cuyos textos cuestionaron a veces explícitamente los del maestro cubano.⁴

En síntesis, en la nueva visión ficcional de la conquista y la colonia que se inaugura con la novela de Larreta y que culmina en las novelas históricas de Carpentier, hay una valoración menos negativa de estos períodos y una mayor conciencia de su peculiaridad y particularidad histórico-social (aunque, según veremos, se les sigue utilizando metafóricamente). La conquista y la colonia ya no son repeticiones americanas de la Edad Media—como querían los románticos—, sino fenómenos históricos en gran medida nuevos y distintos.

Para los escritores hispanoamericanos de la primera mitad del siglo veinte, desde José Vasconcelos y Fernando Ortiz hasta Pedro Henríquez Ureña, el rasgo más sobresaliente de América era su novedad histórica, su capacidad de ser un nuevo comienzo para la humanidad, en el que no se repetirían las etapas de la historia europea. “Tenemos el deber de formular una nueva civilización”, decía

⁴ Véase el capítulo 6, “The Pilgrim’s Last Journeys”, en la reciente reimpression (1990) del imprescindible estudio de Roberto González Echevarría. *The Pilgrim at Home*, p. 278.

Vasconcelos en *La raza cósmica* (1925), "y por eso mismo es menester que tengamos presente que las civilizaciones no se repiten ni en la forma ni en el fondo" (p. 47). Siguiendo las ideas de Oswald Spengler en *La decadencia de Occidente* (1918), y apoyándose además en la evidencia de las convulsiones bélicas que sacudieron a Europa en los primeros cuarenta años del siglo veinte (la Primera Guerra Mundial, la Guerra Civil española, y la Segunda Guerra Mundial), estos escritores consideraban que la cultura europea estaba ya en su período crepuscular mientras que la de América estaba apenas comenzando a florecer (González Echevarría, *The Pilgrim at Home*, pp. 52-26).

Al igual que los románticos, los escritores del segundo momento de retorno a lo colonial creían que el origen de la cultura hispanoamericana se hallaba en la colonia. Sin embargo, para ellos la índole de ese origen era distinta: los albores de la diferencia cultural hispanoamericana no se buscaban ya exclusivamente en el *volk*, en el campesinado, sino también en la alta cultura, en la civilización de las urbes coloniales, desde Santo Domingo y La Habana hasta México y Lima. Hay en los escritos de Larreta, Carpentier, Henríquez Ureña, y Picón Salas, un mayor énfasis en los productos culturales asociados a la élite colonial: las grandes catedrales y edificios públicos, las artes plásticas, la música culta, y por supuesto, la literatura. Este énfasis en la "alta cultura" corrió parejas con toda una revalorización del papel del barroco en la historia del arte en general y en la cultura hispanoamericana en particular.⁵ La tesis (que todavía se discute) del "Barroco de Indias" como el primer movimiento estético netamente hispanoamericano, es también un producto de este momento.⁶ Lo importante es recalcar que para los escritores del segundo momento, la época colonial inauguró un proceso de fusión de formas (también denominado "mestizaje cultural" o "transculturación") a través del cual se forjó una "conciencia criolla" y una identidad cultural distintas de la europea.

Hay también, implícita en las narraciones y explícita en los ensayos de este segundo momento, una visión providencialista de la historia, nutrida tanto por los esquemas "morfológicos" de Spengler como por las ideas de Marx, que postula que luego de una serie de etapas análogas a las de la vida de un organismo (infancia, desarrollo, y madurez), el fin predestinado de Hispanoamérica es alcanzar su identidad nacional a partir del mestizaje o la síntesis cultural. En sus *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, José Carlos Mariátegui resume este esquema

⁵ Dos útiles trabajos de síntesis en torno a la revalorización del barroco a principios del siglo XX son: desde la perspectiva europea, "The Term and Concept of Baroque in Literary Scholarship", en *Concepts of Criticism* de René Wellek (pp. 67-127), y desde el ángulo hispanoamericano, el capítulo "Una literatura transplantada" en *Sor Juana Inés de la Cruz, o Las trampas de la fe* de Octavio Paz (pp. 74-77). Un enfoque deconstructivo que analiza agudamente la polaridad clásico/barroco en la obra de Heinrich Wölfflin, es "The Classic is the Baroque: On the Principle of Wölfflin's Art History" de Marshall Brown (pp. 379-404).

⁶ La tesis del "Barroco de Indias" fue propuesta y difundida por primera vez por Mariano Picón Salas, en *De la Conquista a la Independencia* (pp. 121-146). Un importante autor que hizo de esa tesis una pieza central de su estética fue José Lezama Lima: véase al respecto, *La expresión americana* (pp. 45-81).

del devenir histórico-cultural hispanoamericano, el cual predominó entre los escritores de su generación:

Una teoría moderna—literaria, no sociológica—sobre el proceso normal de la literatura de un pueblo distingue en él tres períodos: un período colonial, un período cosmopolita, un período nacional. Durante el primer período un pueblo, literariamente, no es sino una colonia, una dependencia, de otro. Durante el segundo período, asimila simultáneamente elementos de diversas literaturas extranjeras. En el tercero, alcanzan una expresión bien modulada su propia personalidad y su propio sentimiento. (p. 239)

Son además reveladoras en este sentido las palabras de Pedro Henríquez Ureña al comienzo de *Las corrientes literarias en la América Hispánica*: “En una época de duda y esperanza, cuando la independencia política aún no se había logrado por completo, los pueblos de la América hispánica, se declararon intelectualmente mayores de edad, volvieron los ojos a su propia vida y se lanzaron en busca de su propia expresión ... En las páginas que siguen hemos de ver cómo se ha cumplido este deber, y hasta qué punto se han colmado esas esperanzas” (pp. 9-10). En esta visión, los hechos del pasado colonial se interpretan como prefiguraciones o profecías del porvenir de armonía y síntesis que le espera al continente. Se trata, en efecto, de una lectura del pasado a partir del presente, o a partir de un modelo idealizado del desarrollo histórico futuro. Semejante lectura llevó a menudo al anacronismo de buscar la “peruanidad” o la “mexicanidad”, por ejemplo, de autores coloniales que vivieron mucho antes de la época de la independencia, como Garcilaso Inca, Juan del Valle y Caviedes, o Sor Juana Inés de la Cruz.

Este mecanismo providencialista se explora y hasta cierto punto se critica en la ficción de Carpentier, en relatos como “El camino de Santiago” y “Semejante a la noche”, y en novelas como *El siglo de las luces*. La concepción histórico-narrativa de Carpentier es más compleja que la que se manifiesta en los ensayos de Mariátegui, Henríquez Ureña, o Picón Salas, y además cambia a través de los años. En un primer momento, en “Semejante a la noche”, Carpentier vislumbra la historia de América como una serie de procesos cíclicos, de vaivenes repetidos en diferentes épocas, los cuales impiden que la historia de América se mueva hacia el porvenir. La peregrinación circular de Juan el Indiano entre España y Cuba en “El camino de Santiago”, y la repetición de los hechos de la vida de un oscuro soldado a lo largo de diversas etapas de la historia mundial en “Semejante a la noche”, subrayan el escepticismo con que Carpentier veía, en los años cuarenta, la aplicación de una noción providencialista del “progreso histórico” al devenir de Hispanoamérica (González Echevarría, *The Pilgrim at Home*, pp. 129-130). Para Carpentier en aquellos años, los hechos de la historia colonial parecían prefigurar los del presente principalmente porque en América los patrones históricos se repetían constantemente y sin grandes variaciones. La época colonial era un “origen” simplemente en el sentido en que en ella se habían iniciado una serie de “círculos viciosos” histórico-sociales, aunque éstos no parecían tener ningún sentido trascendente.

Más aún, la época colonial aparece en “El camino de Santiago” como una

metáfora del presente hispanoamericano; La Habana a la cual llega Juan el Indiano es, como la de los años cuarenta, un lugar corrompido por la codicia y la intriga: "Pero allí todo es chisme, insidias, comadreos, cartas que van, cartas que vienen, odios mortales, envidias sin cuento, ... Cada vez que la Flota de la Nueva España viene de regreso, son encargos a los patrones de las naves, encomiendas de escritos, misivas, infundios y calumnias, para entregar, allá a quien mejor pueda perjudicar al vecino. En el calor que envenena los humores, ... el despecho y la codicia de menudos beneficios—que grandes, allí, no los hay—roen las almas ..." (p. 32). Y cuando Juan el Indiano se une a la cimarronada de Golomón en compañía del marrano, y se amanceba con Doña Mandinga y Doña Yolofa, los tres personajes emblemáticos—el cristiano, el judío, y el africano—sufren del desarraigo, del ir y venir entre el Viejo Mundo y el Nuevo, que aquejaba al propio Carpentier y su compañeros de generación (González Echevarría, *The Pilgrim at Home* pp. 94, 96, 98-101).

La posterior adopción de un esquema histórico en espiral en *El siglo de las luces* derivado de los *corsi e ricorsi* de Giambattista Vico, intensifica esta tendencia en Carpentier de visualizar el pasado colonial como prefiguración del presente. Con deliberada ironía, Carpentier en el discurso de esta novela, anacrónicamente, citas y alusiones al *Manifiesto comunista* y al surrealismo (*El siglo de las luces*, pp. 67-69), sugiriendo así que los debates sociales y estéticos del presente son una repetición con variaciones de los que se dieron a finales del siglo dieciocho. En *El siglo de las luces*, Carpentier se propone representar la dinámica misma del cambio histórico, del paso de la colonia a la independencia, mediante la acumulación de detalles eruditos sobre el período de fines del siglo dieciocho y principios del diecinueve; pero estos detalles están ordenados según un esquema de interpretación histórica cuya raigambre es todavía de índole providencialista: me refiero a la alegoría figural. Así lo ha observado también Roberto González Echevarría, al indicar que, en *El siglo de las luces*,

Esteban se convierte en figura alegórica del autor, recurso muy socorrido de la literatura romántica y postromántica. Sin embargo, el tipo de alegoría más corriente en Carpentier—que merece un estudio detenido—es precisamente el **figural**, tal y como lo define Auerbach ... toda la narrativa de Carpentier está montada sobre este recurso; sobre todo, *El reino de este mundo*, donde Maçkandal anuncia a Bouckman, que anuncia a Toussaint Louverture, etc. (*Isla a su vuelo fugitiva* p. 64, nota 28).

Como señala Erich Auerbach en su famoso ensayo sobre el tema, la alegoría figural es un modo de interpretación histórica basado en la noción judeocristiana de una temporalidad lineal, en la cual ciertos hechos se ven como anticipos parciales o profecías de los grandes hechos con los que la Historia ha de concluir: "Figural prophecy implies the interpretation of one worldly event through another; the first signifies the second, the second fulfills the first. Both remain historical events; yet both, looked at in this way, have something provisional and incomplete about them; they point to one another and both point to something in the future, something still

to come, which will be the actual, real, and definitive event" (p. 58). Así, Adán junto al árbol del Bien y el Mal es *figura christi*, es decir, prefiguración de Cristo, el Nuevo Adán, colgado del madero. La alegoría figural interpreta los hechos de la historia como *umbra futurorum*, sombras del porvenir (o, como el letrado que observa el protagonista de *Los pasos perdidos*, "Los Recuerdos del Porvenir"; p. 191): cuando Dante viaja al trasmundo en su *Commedia*, arguye Auerbach, los personajes históricos que se encuentran allí (Virgilio, Catón, Beatriz, etc.), son versiones ya cumplidas y perfectas, según el plan divino, de lo que estas personas representaron en su vida terrena (pp. 67-71, y ss.). Para el creyente en la historia como providencia divina, este hecho no le resta a esos personajes su realidad e historicidad, sino que, al contrario, la subraya.

De más está decir que el providencialismo que se percibe tanto en los románticos como en los escritores de la primera mitad de nuestro siglo es uno secularizado (a diferencia del de Dante). Sin embargo, la alegoría figural sigue vigente, pues ésta es independiente de la teología. La alegoría figural es una forma eminentemente *narrativa* de visualizar la historia y de interpretar los hechos históricos; forma narrativa estructurada a base de un principio, un medio, y un fin, y que además presupone que es posible tener una visión global, totalizadora, cuasidivina, de los procesos históricos. Es esta forma contra la cual, a mi juicio, han reaccionado los narradores hispanoamericanos de los últimos años al retornar a la temática de la conquista y la colonia.

El tercer momento de retorno al tema de la conquista y la colonia lo compone una serie de textos novelísticos, aunque hay al menos un ensayo y un libro de poemas que son también de importancia. Entre las novelas más sobresalientes de esta vertiente se cuentan: *El mundo alucinante* (1969) del fenecido Reynaldo Arenas, *El mar de las lentejas* (1979) de Antonio Benítez Rojo, *Daimón* (1978) y *Los perros del paraíso* (1983) de Abel Posse, *La noche oscura del Niño Avilés* (1984) de Edgardo Rodríguez Juliá, y *El entenado* (1988) de Juan José Saer. Cabe mencionar también los textos de prosa poética recogidos en *Memoria del fuego, I: Los nacimientos* (1982) de Eduardo Galeano. En el ámbito de la poesía, y como textos precursores, merecen notarse los poemas sumamente narrativos, basados en las crónicas de la conquista, de *El estrecho dudoso* (1966) de Ernesto Cardenal. En el campo del ensayo, resulta de gran relevancia la revisión teórica sobre el barroco que lleva a cabo Severo Sarduy en *Barroco* (1974).

No pueden dejarse de mencionar tampoco—aunque no es este el lugar para una reseña detallada—los últimos avances en el estudio histórico y literario de la Hispanoamérica colonial. Como señala Rolena Adorno, en un utilísimo ensayo sobre el tema:

[T]he attention that the Latin American novelists of the "boom" period cast on the origins of Latin American history and culture, and, more recently, the development of international scholarly interest in the relationship between colonialism and literature, have provided both impetus and support for the study of that which has come to be called colonial

discourse. Also, over the past few years, colonial literary studies have received much indirect but significant support through the mutual overlapping interests of scholars working in feminist studies, Black studies, and ethnic studies of many types. (p. 167)

En efecto, ya las investigaciones sobre la época colonial han rebasado los parámetros y las limitaciones ideológicas de la *Kulturgeschichte* que practicaba la generación de Henríquez Ureña, Picón Salas, y otros, y han ido enriqueciéndose con aportes de las ciencias políticas (teorías del colonialismo, por ejemplo), la lingüística, la semiótica, y la antropología, así como de ciertas áreas de estudio generadas por los medios universitarios norteamericanos y hoy muy difundidas, como lo son los estudios feministas y étnicos. Esto ha significado, entre otras cosas, que el actual acervo de trabajos sobre la época colonial ofrece enfoques mucho más diversos que los estudios de la anterior generación, y por consiguiente ha generado una visión mucho más compleja y completa, a todos los niveles, de la colonia. No cabe duda, por otra parte, que muchos de los autores del tercer momento de acercamiento a lo colonial se han beneficiado de estos nuevos estudios, pues en general sus ficciones, como las de Carpentier, están fundadas sobre una detallada investigación erudita del tema. De hecho, en el caso de ciertos autores como Arenas, Cardenal y Sarduy, puede decirse que ellos también han impulsado de inspiración a los nuevos enfoques sobre la literatura y la cultura colonial.⁷

Resultaría enojoso y de escasa utilidad, por lo pronto, tratar de dilucidar a quién corresponde la prioridad en plantear una revisión a fondo de la imagen de la conquista y la colonia vigente desde los años treinta al sesenta, que ya hemos visto plasmada en las novelas de Carpentier de esos años. Me interesa más, en cambio, examinar los rasgos comunes de esa nueva visión de la conquista y la colonia, y reflexionar sobre su significación histórico-literaria. Lo primero que salta a la vista de común entre las siete novelas que he mencionado es que en todas se cuestiona, de varias maneras, el uso de la alegoría figural y la noción lineal y narrativa del devenir histórico que ésta arrastra consigo.

La narración lineal de la historia implica, por supuesto, la noción de causalidad. Como nos recuerda E.M. Forster, en el acto de narrar no se trata de decir, simplemente, "el rey se murió, y después la reina se murió", sino "el rey se murió, y después la reina se murió de **pena**", con lo cual se vincula causalmente un hecho

⁷ En *El estrecho dudoso*, Cardenal incorpora citas directas de las crónicas de Indias y propone su lectura en clave política, relacionando la experiencia de la conquista con la problemática del colonialismo y el neocolonialismo del siglo XX. Aunque Neruda había anticipado algo de esto en *Canto general*, el procedimiento de Cardenal es más explícito en su uso de fuentes documentales, y por lo tanto pudo servir de modelo para una lectura de las crónicas en clave contemporánea. Sarduy, por su parte, elabora en su libro *Barroco* y en su difundido ensayo "El barroco y el neobarroco", una teoría que, partiendo de Lezama y su visión del "Barroco de Indias", vincula ese período histórico-cultural con el quehacer literario hispanoamericano actual; de este modo, promueve nuevas lecturas e interpretaciones de la literatura y la plástica colonial. Finalmente, la reescritura que hace Arenas de las *Memorias* de Fray Servando, inspirada también por los comentarios de Lezama en *La expresión americana*, implica toda una labor de revaloración crítica de la literatura producida en la transición de la colonia a la independencia.

con otro (*Aspects of the Novel*, p. 93; también Culler, p. 169-187). Sin embargo, según observa Borges en su influyente ensayo "El arte narrativo y la magia" (1932), la causalidad que priva en la ficción narrativa no es la aristotélica, en la que es posible trazar la concatenación de hechos hasta su origen o "primer motor", sino la causalidad mágica, en la que todo detalle puede ser significativo (pp. 88-91). Es contra la causalidad aristotélica que rige la historiografía que enfila su crítica directamente *El mundo alucinante* de Reynaldo Arenas.

Según se sabe, en su novela, Arenas narra la vida de Fray Servando Teresa de Mier, personaje histórico mexicano a quien Lezama Lima, en *La expresión americana*, vio como una figura que vincula el barroco con el romanticismo americano, sin pasar por la Ilustración (pp. 91-97). Como el personaje también histórico de Victor Hugues en *El siglo de las luces* de Carpentier, Fray Servando fue un oscuro aventurero y revolucionario, aunque a diferencia de Hugues, quien alcanzó posiciones de poder y autoridad, el clérigo mexicano fue siempre un proscrito y un perseguido, un perpetuo marginado. Al igual que Carpentier, Arenas basa su texto en investigaciones históricas (su fuente principal son las *Memorias* [1794-1805] del propio Fray Servando), pero a diferencia de su compatriota, Arenas rompe decididamente con la causalidad historiográfica como eje de su texto, desde las primeras líneas del mismo: "Venimos del corojal. No venimos del corojal. Yo y las dos Josefás venimos del corojal. Vengo solo del corojal y ya casi se está haciendo de noche. Aquí se hace de noche antes de que amanezca. En todo Monterrey se pasa así: se levanta uno y cuando viene a ver ya está oscureciendo. Por eso lo mejor es no levantarse" (p. 11). Este tipo de formulaciones, en las que se plantean varias alternativas para los hechos, y hasta se invierte el orden de los fenómenos ("se hace de noche antes de que amanezca"), claramente subvierte la causalidad aristotélica, con su mecanismo de principios y finales. Se trata además de un recurso muy común a lo largo de la novela de Arenas, y que influye poderosamente sobre su estructura, pues la novela contiene tres versiones distintas de los capítulos 1, 2, y 7, y dos del 27; aún más, dentro de los capítulos se narran con frecuencia tres versiones de los acontecimientos, en las tres personas gramaticales.

Emir Rodríguez Monegal ha señalado las afinidades de *El mundo alucinante* con el relato "El jardín de senderos que se bifurcan" (1941) de Borges, donde se lee acerca de una homónima novela china que contiene una serie de versiones posibles de cada suceso (Monegal, pp. 126-131). Por otra parte, Roberto González Echevarría ha destacado la deuda de Arenas con la noción de la "era imaginaria" propuesta por Lezama Lima, concepto que es explícitamente antiaristotélico, pues postula una causalidad arbitraria que puede vincular hasta los más disímiles y apartado sucesos (González Echevarría, *Isla a su vuelo fugitiva*, pp. 253-257). Un emblema de esta causalidad desafortunada es el capítulo 24, en que se narra, "El encadenamiento del fraile", proceso extraordinario que implica envolver a Fray Servando en cadenas desde la cabeza hasta los pies, incluyendo—hiperbólicamente—cada folículo de sus cabellos y sus pestañas (pp. 147-153).

Por otra parte, *El mar de las lentejas* de Antonio Benítez Rojo también cuestiona los mecanismos causales y la visión providencialista de la historia que se trasunta en Carpentier y en los ensayistas de su generación. Su estilo narrativo, sin embargo, aún recuerda al de Carpentier, por su minuciosidad historiográfica y su incorporación de giros arcaicos a la voz narrativa (aunque también hace uso del discurso pretendidamente "objetivista" del historiador económico-social). A diferencia de Arenas, quien parece negar de plano la validez epistemológica de la causalidad, Benítez Rojo se interesa más bien en recordarnos el carácter tortuoso y plural de los hechos históricos; hechos que los historiadores a menudo reducen a formulaciones simplistas, como "la empresa de la conquista", o "la hegemonía española en América". Benítez Rojo permite entonces que los detalles de la historia invadan el texto, con toda su cargazón de azar e incertidumbre; así, por ejemplo, en el capítulo XXIII, tras narrar, haciendo uso de una cronología, los hechos de la derrota de la Armada Invencible en 1588, Benítez Rojo subraya la dificultad que tuvieron los contemporáneos en interpretar este hecho, y su propensión a invocar la Providencia para explicárselo:

No obstante la información recibida sobre la Armada, sin duda deficitaria, tardía e imperfecta, pero en su esencia veraz, los Fugger nunca supieron explicarse el por qué de la derrota. Tampoco supo explicársela Felipe II, quien la vio como algo más allá de la razón, como cosa de Dios. En su primer pronunciamiento público acerca del desastre—una carta dirigida el 13 de octubre a los obispos españoles—, expresó: "Debemos loar a Dios por cuanto Él ha querido que ocurriese." A partir de estas palabras, el principio del **designio divino** se sostuvo como justificante de la derrota. (...) Así la Armada, a lo largo de muchos años, se escurrió tras un telón pintarrajeado de nubarrones, granizadas y centellas, y unas olas enormes que hacían de los galeones juguetes de Dios. (p. 223)

Otros dos recursos que usa Benítez Rojo para cuestionar la interpretación providencialista de la historia colonial son, por una parte, los puntos de vista narrativos diversos e inusitados, y por otra, lo que en términos generales podríamos llamar la *secundariedad*, es decir, el énfasis en hechos y personajes considerados "secundarios" por la historia tradicional. El ejemplo más radical de un punto de vista narrativo inusitado en la novela se da en los capítulos que narran la agonía de Felipe II, en los cuales los personajes y el ambiente se describen desde la perspectiva de una mosca que vuela dentro de la habitación del monarca (Capítulos I, III, VIII, XI, XIV, XXVII). Como ejemplo de secundariedad, basta con recordar que *El mar de las lentejas* no se ocupa del descubrimiento de América o de la conquista de las grandes civilizaciones indígenas, sino de los acontecimientos más turbios y menos conocidos del primer siglo después del descubrimiento: los conflictos bélicos y la competencia económica que enfrentaron a España contra Inglaterra y Francia en el teatro del Mar Caribe. Los personajes principales de la novela no son, pues, el emperador Carlos I, Colón, Cortés, Pizarro, o Sir Francis Drake, sino Felipe II (cuyo nombre proclama su carácter secundario, a pesar de su importancia histórica), el Adelantado de la Florida Pedro Menéndez de Avilés, los

comerciantes genoveses Pedro y Cristóbal de Ponte, un villano colonizador de la Española, Antón Baptista, y el lugarteniente de Drake, Jack Hawkins. Es cierto que los protagonistas de Carpentier también son figuras históricas oscuras o secundarias (Juan de Amberes, en "El camino de Santiago", o Victor Hugues en *El siglo de las luces*), pero los personajes de Benítez Rojo están envueltos en una circunstancialidad histórico-social mucho más densa, la cual reduce su posible uso como emblemas o alegorías figurales.

La expresión que da título a la novela, "El Mar de las Lentejas", proviene de una carta de navegación que examina don Pedro de Ponte, y que él interpreta como referente a las islas del Caribe: "Sin parpadear, con la frente enmarcada por un parsimonioso asombro, don Pedro atravesaba con sus dedos, de derecha a izquierda, la lenta porción de océano que separaba las costas de Guinea de aquello que el cosmógrafo llamaba en su carta *La Mer de Lentille*, si querido Juan, pero lentejas como Puerto Rico, la Española, Cuba, la Xamaica, y aquí abajo, la Margarita, lentejas de oro, de plata, de perlas, de corambres, de sabores y olores preciosos" (p. 281). Se condensa en esta interpretación el sesgo económico-social de la novela de Benítez Rojo: las lentejas, sencillo alimento de pobres, se convierten en metáfora de las Antillas, y a su vez en metáforas del sustento económico que estas islas darán a Europa como islas azucareras. Si hay una providencialidad, y un cierto carácter figural, en los hechos que narra Benítez Rojo, ésta se encuentra en los principios de la economía y la sociología, según los cuales los manejos comerciales de Pedro de Ponte y Jack Hawkins representan los inicios de lo que luego sería la explotación sistemática de las Antillas mediante el cultivo azucarero; pero Benítez Rojo evita proponer el siglo dieciséis caribeño como metáfora de la actualidad, y mediante el uso del discurso "objetivista" socioeconómico en los capítulos XVIII y XXIII, insiste en cambio en la distancia que media entre ambas épocas históricas.

Si Arenas y Benítez Rojo cuestionan la interpretación providencialista de la historia mediante la crítica de la causalidad historiográfica, en las novelas de Posse, Rodríguez Juliá y Saer se interroga abiertamente el mecanismo hermenéutico de la alegoría figural. Tanto en *Daimón* y *Los perros del paraíso* de Posse, como en *La noche oscura del Niño Avilés* de Rodríguez Juliá, y *El entenado* de Saer, sus autores usan abierta y paródicamente la alegoría figural, exagerando sus características y mostrando, mediante una reducción al absurdo, la violencia que se suele cometer contra la historia colonial cuando se la interpreta como prefiguración del presente, sin atención a su profunda particularidad histórica. Hasta cierto punto, estos autores siguen rigurosamente el dictamen de Vasconcelos de que "las civilizaciones no se repiten ni en la forma ni en el fondo", aunque no con el fin de insistir en la novedad de América, sino más bien para hacer hincapié en la multiplicidad y el carácter parcial y fragmentario de toda experiencia. Como Borges en su "Nueva refutación del tiempo" (1946), estos autores nos presentan "un mundo de impresiones evanescentes; un mundo sin materia ni espíritu, ni objetivo ni subjetivo; un mundo sin la arquitectura ideal del espacio; un mundo hecho de tiempo, del absoluto

tiempo uniforme de los *Principia* [de Berkeley]; un laberinto infatigable, un caos, un sueño" (p. 240).

De más está decir que, a diferencia de las novelas de Carpentier y Benítez Rojo, y como la de Arenas, estas últimas descartan la mayor parte de los convencionalismos del realismo narrativo. En *Daimón*, por ejemplo, se narra una suerte de síntesis de la historia de Hispanoamérica mediante el recurso de invocar los fantasmas del conquistador renegado Lope de Aguirre y su ejército; los fantasmas entonces no sólo reviven los hechos de la conquista y la rebelión de Aguirre, sino que recapitulan las etapas históricas de América hasta llegar al presente en los años setenta. Aguirre se torna, entonces, en una **figura** que anticipa, en despotismo y crueldad, a cuantos dictadores ha habido en Hispanoamérica después de la independencia. Su carácter paródico está subrayado tanto por los rasgos caricaturescos con que Posse lo describe, como por el hecho de que, como los personajes de Dante, es un fantasma, un muerto.

Por otro lado, en *Los perros del paraíso*, novela que forma un díptico con *Daimón*, Posse propone una interpretación nietzscheana de la conquista de América, y narra de un modo libérrimo los preludios y pormenores de la empresa del descubrimiento (incluyendo la biografía de Cristóbal Colón). Aparecen en su texto, con deliberado anacronismo, alusiones a las corporaciones multinacionales, el nazismo, Nietzsche, Freud, Swedenborg, Bolívar, y hasta el propio Carpentier (pp. 119-120), entre otras muchas. La fantasía de Posse incluso propone jocosamente (en una inversión del descubrimiento), que los incas y los aztecas habían celebrado una reunión cumbre en Tlatelolco con el objeto de "invadir las tierras frías del Oriente" mediante una flota de globos aerostáticos lanzados desde la pampa de Nazca (pp. 10, 31-35).

Libertades análogas con los hechos históricos y la cronología se tomó—para escándalo de algunos de sus reseñistas puertorriqueños—Edgardo Rodríguez Juliá en *La noche oscura del Niño Avilés*.⁸ Rodríguez Juliá aprovecha la parquedad de noticias históricas en torno al siglo dieciocho en Puerto Rico para urdir una ficción hiperbólica en la que una monumental rebelión de esclavos se apodera de la ciudad de San Juan Bautista, provocando grandes migraciones de los criollos blancos, batallas épicas entre blancos y negros, y por último un monumental exorcismo de los "demonios" que se habían adueñado de la urbe. En esta novela también abunda el uso deliberado de los anacronismos: el léxico de los personajes es rico en coloquialismos del siglo veinte, y muchos de los hábitos y gustos de los negros rebeldes en el texto corresponden a los del lumpenproletariado puertorriqueño de hoy. Se narran además hechos de corte fantástico o alegórico, como el de la torre que manda a construir el caudillo Obatal, y el paraíso de Yyaloide (Capítulo XI y ss.).

⁸ Véanse mis comentarios al respecto en "Una alegoría de la cultura puertorriqueña: *La noche oscura del Niño Avilés* de Edgardo Rodríguez Juliá", (pp. 583-584).

En las novelas de Posse y Rodríguez Juliá, sin embargo, existen todavía abundantes residuos de una intención historicista, aunque sea en ánimo paródico: se alude en ellas a personajes reales, datos concretos y fechas verificables, e incluso se imitan—en *La noche oscura del Niño Avilés*—las formas del discurso historiográfico colonial (crónicas, relaciones, y cartas). En *El entenado* de Saer estos residuos aparecen atenuados en grado sumo; si bien se presume que el texto de la novela es una suerte de crónica o relación compuesta muchos años después por el anónimo narrador-protagonista, la circunstancialidad histórica se reduce en ella al mínimo. La acción presumiblemente ocurre en el primer siglo después del descubrimiento, cuando los viajes de exploración y comercio al Asia y América se habían vuelto algo más regulares, pero más que eso es imposible precisar. Igualmente nebulosa es la travesía del narrador, alistado como grumete en un barco de nacionalidad imprecisa, cuyos tripulantes sólo se nos identifican por sus funciones (el capitán, los marinos). Finalmente, el narrador es capturado por una tribu indígena cuyas costumbres antropófagas no corresponden, cabalmente, a ninguna de las históricamente conocidas.

No significa esto que esta novela sea una fábula ahistórica un “livre sur rien” (como quería Flaubert), sino que, como observa sagazmente María Luisa Bastos, “el libro de Saer dice ostensiblemente que la única lengua cuyos recursos expresivos pueden transformarse en literatura es la de nuestro tiempo y lugar. Tema y lengua de *El entenado* postulan el relato histórico como una mirada al pasado que no renuncia al presente inescapable, sino, por el contrario, lo asume” (p. 13). En *El entenado* no se trata, como en “El camino de Santiago” de Carpentier, de usar el pasado como metáfora del presente, sino que se postula que, a nivel lingüístico, el pasado es una **construcción** del presente. Ha declarado el propio Saer: “No se reconstruye ningún pasado sino que simplemente se **construye** una visión del pasado, cierta imagen o idea del pasado que es propia del observador” (énfasis de Saer; citado por Bastos, p. 13).

En las novelas de Posse y Rodríguez Juliá se critica la interpretación figural de la historia mediante el uso exagerado de este tipo de alegoría; por ejemplo, cuando Posse se refiere a la casa de navegación de Spínola y Di Negri—en cuyo servicio laboró, históricamente, Colón—, como una “corporación multinacional” (p. 13 y ss), o cuando los personajes de *La noche oscura del Niño Avilés* aluden a chistes y canciones populares puertorriqueñas del siglo XX (“Quieto, Leal” “Pare, cochero”, “Cachito pa’ huelé”, etc.). Saer, en cambio depura el mecanismo figural para llevarlo al plano del lenguaje, de la escritura. El texto de Saer dramatiza la paradoja de que toda ficción histórica, aunque pretenda ser sobre el pasado, en realidad versa sobre el presente. En rigor, nos recuerda Saer, toda ficción es histórica, pues el lenguaje en que se escribe está siempre cargado de historia, de pasado; sin embargo, la interpretación, la búsqueda de sentido, o la simple lectura de la historia es un acto, y como tal sólo se realiza en y desde el presente. Así lo sugiere en sus meditaciones el protagonista de *El entenado*, cuya vida entera se ha visto atravesada por la

necesidad de vincularse, de emparentarse ("entonado" significa "hijastro"), y de entender qué sentido tuvo el haber sido secuestrado durante diez años por los indios:

Recuerdos y sueños están hechos de la misma materia. Y, bien mirado, todo es recuerdo. Pero el mundo puede darles edad y espesor. Si en este momento, por ejemplo, me acordara de un sueño en el que estuviese presente el padre Quesada, esa presencia le daría al sueño una edad, ya que no lo hubiese podido soñar de conocerlo, y el recuerdo del padre Quesada, lo que autoriza a darle una existencia independiente de mis sueños, cobra espesor y realidad gracias a algunos libros que me dio antes de morir y de los que nunca me he separado. De esa manera, sueño, recuerdo y experiencia rugosa se deslindan y entrelazan para formar, como un tejido impreciso, lo que llamo sin mucha euforia mi vida. Pero a veces, en la noche silenciosa, la mano que escribe se detiene, y en el presente nítido y casi increíble, me resulta difícil saber si esa vida ha tenido realmente lugar, llena de continentes, de mares, de planetas y de hordas humanas, o si ha sido, en el instante que acaba de transcurrir, una visión causada menos por la exaltación que por la somnolencia. (*El entonado*, pp. 191-192)

La alegoría figural (esa "visión causada menos por la exaltación que por la somnolencia") resulta una característica ineludible de la ficción histórica, porque es la única forma que conocemos de vincular en una misma urdimbre narrativa el pasado del lenguaje y de lo narrado con el presente de la escritura y de la lectura.

No resulta entonces sorprendente comprobar que en este tercer momento de evocación literaria de la conquista y la colonia en que actualmente nos encontramos, la imagen de esos períodos es abiertamente textual, mediatizada, elaborada visiblemente a base de los documentos y el lenguaje, es decir, que se parece muchísimo a nuestra época "posmoderna", según la han interpretado teóricos como Jean-François Lyotard.⁹ No tratan ya los autores de reconstruir imaginariamente los hechos de la colonia, sino de mostrar cuánto esa posible reconstrucción le debe a la interpretación de los residuos textuales generados por las personas de esa época. Lo importante es recalcar que los autores actuales hacen esto deliberadamente, no porque crean que el siglo dieciséis de alguna forma "prefigura" la posmodernidad, sino porque consideran que es imposible "resucitar" pretéritas sin hablar en realidad acerca del presente. Claro está: al enfocar el pasado como un texto, como una construcción del lenguaje, estos autores también ponen al desnudo la peculiar temporalidad de la literatura, la cual no se somete dócilmente a las periodizaciones históricas, aunque tampoco es ahistórica del todo.¹⁰

⁹ Me refiero al conocido libro de Lyotard, *The Postmodern Condition*. Ver, sobre todo, sus comentarios acerca cómo la narración contribuye a legitimar el conocimiento, en las pp. 14-31.

¹⁰ Son irreprochables los siguientes comentarios de Paul de Man: "We are more concerned ... with the question of whether a history of an entity as self-contradictory as literature is conceivable. In the present state of literary studies this possibility is far from being clearly established. It is generally admitted that a positivistic history of literature, treating it as if it were a collection of empirical data, can only be a history of what literature is not ... On the other hand, the intrinsic interpretation of literature claims to be anti-or a-historical, but often presupposes a notion of history of which the critic is not himself aware" (*Literary History and Literary Modernity*), pp. 162-163).

En resumidas cuentas: en la ficción narrativa hispanoamericana, la imagen del pasado colonial ha sido siempre, en gran medida, un reflejo del presente de quien la escribe. Aún los románticos, cuando denigraban la colonia como una "Edad Media americana", lo hacían porque sentían que demasiados aspectos negativos de la colonia perduraban después de la independencia. Aún Arenas y Benítez Rojo, aunque intentan eludir el providencialismo y la figuralidad, no lo consiguen del todo; es interesante notar que en la carta-prólogo a *El mundo alucinante*, dirigida a Fray Servando, Arenas declara: "Lo más útil [para llegar a conocerte y amarte] fue descubrir que tú y yo somos la misma persona" (p. 9); y ya vimos cómo Pedro de Ponte y Jack Hawkins representan, en *El mar de las lentejas*, los gérmenes del capitalismo azucarero caribeño de los siglos diecinueve y veinte. Al enfocar el pasado colonial, los autores hispanoamericanos han propendido a buscar en él las semejanzas y los anticipos que hay en éste de nuestra propia época: de ahí la prevalencia de la alegoría figural en sus obras. Últimamente, sin embargo, los escritores han demostrado una mayor conciencia de este hecho, y por eso sus ficciones utilizan la alegoría figural de modo más autoconsciente y paródico. El estudio y la interpretación de esas imágenes pretéritas de una época pretérita—como el que he intentado llevar a cabo en estas páginas—difícilmente puede escapar a ese mismo y vertiginoso proceso: también este ensayo de crítica e historia literaria, este ejercicio de lectura, corre el riesgo de estar contaminado de figuralidad. Mi única esperanza reside en haber ejercido la suficiente autovigilancia como para insistir más en las diferencias que separan a los diversos momentos de retorno a lo colonial, que en sus semejanzas.

Aníbal González Pérez
Michigan State University

OBRAS CITADAS

- Adorno, Rolena. "Colonial Spanish American Literary Studies". *Revista Interamericana de Bibliografía/ Inter-American Review of Bibliography*, 38 (1988), pp. 167-176.
- Alegria, Fernando. *Breve historia de la novela hispanoamericana*, 3ra. edición, México: Ediciones de Andrea, 1966.
- Alonso, Carlos J. *The Spanish American Regional Novel: Modernity and Authochtony*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- Arenas, Reynaldo. *El mundo alucinante*, México, Editorial Diógenes, 1973.

- Auerbach, Erich. *Scenes from the Drama of European Literature*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.
- Bastos, María Luisa. "Eficacias del verosímil no realista: dos novelas recientes de Juan José Saer". *La Torre. Revista de la Universidad de Puerto Rico*, (Nueva Época), 13 (enero-marzo 1990), pp. 1-20.
- Bello, Andrés. *Obras Completas, IX. Temas de crítica literaria*, Caracas, Ministerio de Educación, 1951-1969.
- Benítez Rojo, Antonio. *El mar de las lentejas*, Barcelona, Plaza y Janés, 1984.
- Berlin, Isaiah. *Against the Current. Essays in the History of Ideas*, Nueva York, Penguin Books, 1982.
- Borges, Jorge Luis. "El arte narrativo y la magia", en *Discusión*, Buenos Aires, Emecé, 1970.
- _____. "Nueva refutación del tiempo", en *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé, 1971.
- Brown, Marshall. "The Classic is the Baroque: On the Principle of Wölfflin's Art History". *Critical Inquiry*, 9 (diciembre 1982), pp. 379-404.
- Cardenal, Ernesto. *El estrecho dudoso*, San José, Costa Rica, Editorial Universitaria Centroamericana, 1971.
- Carpentier, Alejo. *Semejante a la noche*, Barcelona, Barral, 1971.
- _____. *El siglo de las luces*, Barcelona, Bruguera, 1982.
- _____. *Los pasos perdidos*, Edición de Roberto González Echevarría, Madrid Cátedra, 1985.
- Culler, Jonathan. *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1981.
- Forster, E.M. *Aspects of the Novel*, Harmondsworth, Penguin Books, 1962.
- Goic, Cedomil. *historia de la novela hispanoamericana*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972.
- González, Aníbal. *La novela modernista hispanoamericana*, Madrid, Gredos, 1987.
- _____. "El periodismo en las Tradiciones peruanas de Ricardo Palma". *La Torre. Revista de la Universidad de Puerto Rico* (Nueva Época), 5 (enero-marzo 1988), pp. 113-138.
- González Echevarría, Roberto. *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home*, 2da. edición revisada, Austin, Texas, The University of Texas Press, 1990.
- _____. *Isla a su vuelo fugitiva. Ensayos de literatura hispanoamericana*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1983.
- Gutiérrez, Juan María. *Estudios biográficos y críticos sobre algunos poetas sudamericanos anteriores al siglo XIX*, Buenos Aires, Imprenta el Siglo, 1865.
- _____. "Estudios histórico-críticos sobre la literatura en Sud-América", en *Críticas y narraciones*, Buenos Aires, Librería El Ateneo, 1928.
- Henríquez Ureña, Pedro. *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978.

- Lezama Lima, José. *La expresión americana*, Madrid, Alianza, 1969.
- Man, Paul de. "Literary History and Literary Modernity", en *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983.
- Mariátegui, José Carlos. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Lima, Biblioteca "Amauta", 1928.
- Mier, Fray Servando Teresa de. *Memorias* 2 tomos, edición y prólogo de Antonio Castro Leal, México, Editorial Porrúa, S.A., 1982.
- Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz, o Las trampas de la fe*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Picón Salas, Mariano. *De la Conquista a la Independencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975.
- Posse, Abel. *Daimón*, Barcelona, Plaza y Janés, 1978.
- _____. *Los perros del paraíso*, Barcelona, Argos Vergara, 1983.
- Rodríguez Juliá, Edgardo. *La noche oscura del Niño Avilés*, Río Piedras, Puerto Rico, Ediciones Huracán, 1983.
- Rodríguez Monegal, Emir. "The Labyrinthine World of Reynaldo Arenas", *Latin American Literary Review*, 16 (Primavera-verano 1980), pp. 126-131).
- Saer, Juan José. *El entenado*, Barcelona, Ediciones Destino, 1988.
- Sarduy, Severo. *Barroco*, Buenos Aires, Sudamericana, 1974.
- _____. "El barroco y El neobarroco" en *América Latina en su literatura*, coordinación e introducción por César Fernández Moreno, México, Siglo XXI-UNESCO, 1976, pp. 167-184.
- Varela Jácome, Benito. "Evolución de la novela hispanoamericana en el XIX", en *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo II. Del Neoclasicismo al Modernismo*, coordinada por Luis Iñigo Madrigal, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 91-133.
- Vasconcelos, José. *La raza cósmica*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1948.
- Wellek, René. *Concepts of Criticism*, New Haven, Yale University Press, 1976.
- White, Hayden. *Metahistory*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1973.