

# I. ESTUDIOS

## NATURALISMO/MODERNISMO/MUNDONOVISMO: UNA ÉPOCA DE TRANSICIÓN ENTRE SIGLO XIX Y SIGLO XX

*Leo Pollmann*

Universität Regensburg  
(Institut für Romanistik)

La serie epocal de naturalismo, modernismo, mundonovismo nos ofrece la oportunidad de desengañarnos respecto de algunas ilusiones y visiones inadecuadas de la historiografía literaria hispanoamericana. En primer lugar ésta impide trasladar, sin más, las denominaciones epocales de las literaturas europeas a las de Hispanoamérica: el modernismo es un fenómeno predominantemente americano, y esto sobre todo en el género de la novela que va a ocuparnos en este trabajo; el mundonovismo, por su lado, naturalmente no existe en Europa. Después, ella obliga a unir dialécticamente y considerar junto los siglos XIX y XX que normalmente se separan como si fueran dos épocas totalmente distintas, la primera orientada hacia afuera, hacia Europa; la segunda, hacia dentro, hacia la realidad propia de América Latina. Finalmente, esta serie epocal para la que quisiera postular el estatuto de época en el pleno sentido, más exactamente, el de una época de transición, permite darse cuenta de la vida interior americana y de la dialéctica de una época decisiva y evitar, así, la falacia de creer que en la historiografía literaria tenemos épocas estables. Reina, en la literatura, el mismo “todo fluye” de Heráclito como en todo lo histórico. Debemos distinguir épocas y postular su existencia para poder hablar, de forma verificable, de corrientes y paradigmas, y describir el trabajo del tiempo; pero son convenciones, no más, que, como dice la etimología de “época”, “detienen” tan sólo artificialmente el tiempo para poder juzgar y describir un corte temporal.

La serie epocal en cuestión, por lo tanto, nos recuerda una verdad de la que uno se olvida fácilmente al hablar de épocas aparentemente compactas como el romanticismo y el realismo mítico. Parecen cubrir, cada una, todo un siglo, pero en verdad cubren sólo cada una medio siglo, el período de 1830 hasta 1880 la primera, y el de 1930 hasta 1980 la segunda, porque no es posible negar que alrededor de 1880 ya no tiene sentido hablar de romanticismo, y que a partir de

1980 ya no aparecen obras que podrían calificarse de “nuevas novelas”<sup>1</sup>.

La época del naturalismo, modernismo, mundonovismo, igualmente de medio siglo, es la que sirve de puente y es una especie de bisagra dialéctica entre las dos. Porque, ¿cómo concebir que en 1900 el desarrollo cambie abruptamente de dirección? Los manuales historiográficos mismos, a pesar de no prever una época de transición, sugieren tal consecuencia por el malestar que reina en ellos respecto de la ubicación del naturalismo, y del modernismo.

Así, Fernando Alegría, en *Historia de la novela hispanoamericana*<sup>2</sup> (México<sup>3</sup>, 1966) distingue, sin prever transiciones ni recubrimientos, siglo XIX y siglo XX, situando el naturalismo en aquel y el modernismo en éste. Exactamente lo mismo hace Galo René Pérez en *La novela hispanoamericana. Historia y crítica* (2ª ed. Madrid, Ed. Oriens, 1982). En la *Nueva historia de la novela hispanoamericana*, de Fernando Alegría (Hannover, Ed. Norte, 1986), esta visión dicotomizante aparece más marcada todavía; ahora ni siquiera se prevé un capítulo aparte para la novela naturalista; se la abarca sin más bajo el lema de La Novela Romántica, que llega, así, a ser sinónimo de novela decimonónica.

Cédomil Goic´ tiene el mérito de haber abierto una brecha en la falange de esa visión inveterada. En *Historia de la novela hispanoamericana* (Valparaíso, 1972), distingue dos épocas: la primera sería la de la “novela moderna”, que se extendería entre 1810 y 1934; la segunda, la de la novela contemporánea, que empezaría en 1935. Esta visión tiene la ventaja de hacer hincapié en la estrecha unión entre naturalismo, modernismo y lo que Goic´ llama mundonovismo; pero se relativiza en parte esa ventaja al hacer de la época de transición que nos interesa una especie de siglo XIX que sobrevive. Molesta, además, ver tratado el modernismo, sin más, como parte del naturalismo tomando éste en un sentido muy amplio, que abarcaría la época comprendida entre 1890 y 1934. Tratar el modernismo bajo las banderas del naturalismo irrita tanto como descubrir el naturalismo bajo las del romanticismo. Ambos encuadres distan mucho de ser absurdos, pero de todas formas no corresponden a la realidad histórica de la literatura hispanoamericana. Vincular el naturalismo con el romanticismo significa escamotear el hecho de que en el naturalismo empieza algo decididamente nuevo y fundamentalmente distinto del romanticismo. Integrar el modernismo en el naturalismo es

<sup>1</sup>Ver mi artículo “La nueva novela en Francia e Iberoamérica. Un balance definitorio comparativo”, en *New Novel Review*, New York, 1994.

<sup>2</sup>Fernando Alegría, *Historia de la novela hispanoamericana*, México<sup>3</sup>, 1966, p. 90.

<sup>3</sup>T. 1, México, 1954, sexta reimpresión 1974, p. 439.



inadmisible, porque el modernismo es esencialmente una antítesis al naturalismo y algo fundamentalmente americano, que no conviene llamar con una denominación de proveniencia europea.

Goic' debe haberse dado cuenta de esa imposibilidad, porque en *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, en su calidad de coordinador, presenta un volumen titulado *Del Romanticismo al Modernismo* (Ed. Crítica, Barcelona, 1990), que abarca la literatura hispanoamericana hasta, más o menos, 1930, incluyendo las novelas clásicas criollas de los años veinte. Esto es una manera de pasar de un extremo al otro y de dilatar el concepto de modernismo.

En *Historia de la novela hispanoamericana*, Goic', al defender su tesis de que, entre 1890 y 1934, el naturalismo en el sentido amplio del término habría desarrollado sus tres generaciones (la del naturalismo propiamente dicho, la del modernismo y la del mundonovismo), proponía una visión bastante adecuada. Pero ésta, por otro lado, contenía tres aspectos inadmisibles: la integración del modernismo en el naturalismo, la aplicación demasiado rígida del principio de la generación y la consideración de esas generaciones del naturalismo como un siglo XIX que sobrevive.

En nuestro estudio quisiéramos evitar esas tres trampas: la primera y la tercera, postulando para el período de 1880 hasta 1930 el estatuto de época en el pleno sentido del término, el de una época de transición con tres fases o subépocas (las del naturalismo, modernismo y mundonovismo); y la segunda fijándonos más en las épocas literarias que forman los textos mismos, con sus fechas de aparición o producción, en la praxis estético-social, que en el aspecto biográfico generacional de sus autores.

Esta praxis estético-social no dura exactamente el mismo tiempo en todos los países latinoamericanos. Hay que contar con diferencias de comienzo y con prolongaciones significativas de épocas según los países. Si Goic' se decide, con buenas razones, por 1890 como fecha clave y comienzo del naturalismo chileno, en Argentina sería 1880 el año correspondiente; en el Brasil 1870 es considerado como una especie de divisoria epocal. Como, además, en el Brasil el naturalismo también empieza sólo a imponerse a partir de 1880 —con *El mulato* de Aluizio Azevedo— y como en México, otro país con una fuerte presencia del naturalismo, la misma fecha se impone, me parece legítimo escoger esa fecha como la del comienzo del naturalismo americano.

La otra fecha que Goic' propone, la de 1934, se explica sólo por su afán de quedarse exactamente en los carriles de la teoría generacional. Yo, en ese caso, he preferido una que corresponda mejor a la realidad de la literatura: la que separa la novela criolla de los años veinte de obras como *Historia universal de la infamia*, *Radiografía de la pampa*, *El señor presidente* y *Residencia en la tierra*, que pertenecen a la literatura contemporánea.

El arranque de la época de transición que postulamos, parece representar, con el naturalismo americano, tan sólo una nueva manera, descentrada, de modelar la literatura hispanoamericana según las pautas europeas. Pero en el naturalismo, muy significativamente, empieza, asimismo, la mala conciencia de los que enfocan la literatura hispanoamericana siguiendo las pautas de las denominaciones europeas; mala conciencia que pronto, en el modernismo, se convertirá en aporía. Fernando Alegría constata: “Naturalismo ‘puro’ no existe en nuestra literatura”. Concede, sin embargo, que “a fines del siglo XIX y comienzos del XX abundan en Hispanoamérica las denuncias sentimentales, densas de documentación concreta, pletóricas de fe positivista, dirigidas a exponer y corregir los males de la sociedad burguesa y a defender los derechos de la clase obrera, de la mujer y el niño desvalidos; denuncias que llevan el sello inconfundible de Zola y de su robusta pasión por la justicia social”<sup>4</sup>. Bajo el título de “El Realismo naturalista”, se detiene en autores como los mexicanos Emilio Rabasa, López-Portillo y Rojas, y Federico Gamboa, el colombiano Tomás Carrasquilla, el chileno Luis Orrego Luco y el argentino Manuel Gálvez, mientras que en lo referente al naturalismo en el Río de la Plata, trata sólo a Cambaceres, contentándose con mencionar a Lucio V. López, Carlos María Ocantos y Podestá. La selección y acentuación son significativos. El enfoque sirve esencialmente para explicar el naturalismo hispanoamericano como un eco del realismo naturalista de España. López-Portillo, autor de *La parcela* (1898), había recomendado a sus compatriotas seguir el ejemplo de autores como Pereda, la Pardo Bazán, Juan Valera y Pérez Galdós. Cambaceres, en ese contexto, figura como media excepción, casi diría, como ejemplo negativo. Fue, según Alegría, “uno de los más fieles discípulos que tuvo Zola en Sudamérica” (p. 90), lo que podría casi ser una manera de ubicar a ese “escritor argentino de ascendencia francesa, acaudalado y elegante turista del París de fin de siglo” (ibíd.) fuera del recinto sagrado de los autores “nuestros”. Galo René Pérez, en su obra mencionada más arriba, parece adoptar una perspectiva parecida al ocuparse exclusivamente de los naturalistas mexicanos —José López-Portillo y Rojas, Emilio Rabasa y Federico Gamboa—, dejando completamente de lado la novela naturalista rioplatense y otros casos interesantes, como, p.e., el de la novela naturalista chilena. Se confirma, de ese modo, la tendencia a eliminar los casos de marcada influencia zolasiana y a dedicarse exclusivamente al naturalismo realista de tipo españolizante.

<sup>4</sup>En la medida en que es posible darlo en un breve artículo; ver también pronto mi libro *Naturalismo, Modernismo, Mundonovismo. Una introducción a la literatura hispanoamericana como praxis estético-social*.



Una actitud comparable de rechazo del naturalismo zolasiano se trasluce en las palabras con las que Anderson Imbert pondera, en su *Historia de la literatura hispanoamericana*, la relación entre naturalismo y modernismo:

El naturalismo, con su psiquiatría, sus monstruosas flores de sordidez y su extraña estética de fealdad, entraba a veces en la literatura poética del modernismo. Pero seguía su propio cauce, hacia una descripción objetiva de la realidad. Por su parte, los escritores modernistas solían bajar los ojos a las costumbres y paisajes de su región, entreteniéndose en una especie de criollismo y hasta de indianismo. Sería demasiado esquemático el dividir la prosa narrativa en una mitad modernista, donde lo que cuenta es el sujeto-contemplador, y otra mitad realista, donde lo que cuenta es el objeto-contemplado.

Asoma, sin embargo, una observación interesante, a saber, que en los primeros decenios del siglo xx naturalismo y modernismo aparecen como las dos caras opuestas, “de Jano”, de una misma época. En el contexto de una visión tan abarcadora, de “Historia de la literatura hispanoamericana”, Anderson Imbert no pudo ir más lejos. Tuvo que contentarse con presentar, más adelante, como representantes de dos aspectos opuestos contemporáneos, a Enrique Larreta y Mariano Azuela. Pero habría que profundizar ese aspecto y tratar de aclarar y explicar las razones históricas de ese carácter de Jano y de las demás contradicciones de esa larga época de transición.

Goic, en su *Historia de la novela hispanoamericana*, no puede explicar ese juego histórico, porque su enfoque rigurosamente generacional tiende a reducir y eliminar las contradicciones en favor de una explicación única de tipo biológico-histórico monocausal, en vez de analizarlas como expresión de la historicidad dialéctica misma. En este trabajo exclusivamente dedicado al análisis de esa época, puente entre el siglo xix y el xx, trataremos de esbozar ese paso que nos permitirá captar *in statu nascendi* la especificidad de la literatura hispanoamericana que en ese lapso de medio siglo va imponiéndose más y más contra la imitación de los ejemplos europeos —imitación que, por lo demás, tampoco había excluido, hasta entonces, características propias.

En el caso del naturalismo, estas características propias adquieren ya tal peso que ese término no puede trasladarse sin más a la literatura hispanoamericana. Pero basta con un epíteto especificativo, que distinga entre naturalismo zolasiano, español y americano, para entenderse y hacer hincapié en que el naturalismo, al pasar a Hispanoamérica, se convierte en algo diferente de lo que era en su país de origen (la Francia de Zola), y que esa “otredad” estriba en su interrelación íntima, de

naturaleza dialéctica, con el mundo americano. La recepción del naturalismo zolasiano en Hispanoamérica resultó un profundo desafío a la autocomprensión criolla hispanoamericana; desafío que se identificaba en gran medida con la contemporánea invasión inmigratoria que también ponía resueltamente en duda, con sus pautas constructivas pequeñoburguesas, la vieja ética criolla basada no en el trabajo paciente, sino en ideales heroico-románticos. Como consecuencia de esas circunstancias, el naturalismo en Hispanoamérica se convierte en una manera de escribir y analizar esas mismas tensiones de la sociedad hispanoamericana, cuya conciencia estaba dividida entre la adhesión a los viejos ideales heroico-sentimentales y los nuevos valores estéticamente poco atractivos del positivismo.

En el naturalismo del Río de la Plata estas tensiones de la propia sociedad son, preferentemente, las que se dan entre criollos e inmigrantes o hijos de inmigrantes. En Chile, en *El ideal de una esposa*, de Vicente Grez, la dicotomía naturalista es la de criollo de tradición y criollo moderno. Lo mismo pasa, con otras acentuaciones, en *Frutos de mi tierra*, del colombiano Carrasquilla y en *Peonía*, de Romero García, mientras que en *La bola*, del mexicano Emilio Rabasa, la oposición se da entre “civilizado” y “popular”, coincidiendo “popular” vagamente con “criollo” en el sentido de ser una posición autóctona mexicana y americana.

El naturalismo americano, o, mejor, hispanoamericano, se revela, pues, en todos estos casos como un análisis novelesco de la propia realidad social bajo el aspecto que por entonces se consideraba de mayor actualidad e importancia, a saber, el de las castas étnico-sociales frente al desafío de nuevas éticas y actitudes morales. Se perfilan, en el naturalismo hispanoamericano, posiciones estético-sociales en las que se enfrentan los viejos principios criollos y otros nuevos, de inmigrantes, de criollos modernos y de positivistas. Los autores naturalistas sólo en parte defienden, ante ese desafío, los viejos principios del criollismo; otros buscan compromisos o defienden rotundamente el punto de vista moderno de positivistas e inmigrantes.

El naturalismo hispanoamericano puede ser considerado, pues, globalmente, y salvo algunas excepciones, como una manera americana de ponerse del lado de Zola y del progreso que no impide diferencias capitales con el modelo francés y una tendencia casi unánime a reemplazar el modelo concreto zolasiano por un realismo español de tipo galdosiano “más púdico” y más adecuado a las pautas literarias propias.

No obstante estos últimos acentos, este naturalismo hispanoamericano —y tanto más su modelo francés— representaban un desafío tremendo a la autoconcepción criolla heroico-romántica que aún no había sido relevada definitivamente. Y así se explica la violenta reacción y antítesis



modernista que a partir de 1896, aproximadamente, logra apoderarse de la novela hispanoamericana: es una reacción criolla y neo-criolla, de todos los que son criollos o pueden presumir de criollos.

Ese modernismo es un modo de orientarse hacia modelos europeos de la última hora —Huysmans, Barrés, D'Annunzio etc.—, pero es, asimismo, una etapa del desarrollo histórico inherente a la literatura y sociedad americanas: es una opción por modelos que permitan crear una antítesis estética a lo que se consideraba una falta de dignidad. Estos autores, para salvar su dignidad literaria de criollos o neo-criollos, añaden a los avatares del criollismo americano una postura paradójica: huyen del propio país y hacen de las mecas de la vieja Europa los lugares de acción de sus novelas; ante una patria juzgada indigna de su historia criolla, creen poder encontrar allí sus propias raíces culturales. Si, en el siglo XVI, y, más aún en los tiempos heroicos de la Independencia, los criollos se definían por su americanidad, por haber nacido y haber sido “criados” en América, y por su oposición a los españoles, esta vez creen poder redescubrir esta misma esencia suya criolla en el lugar de donde sus antepasados vinieron. Lo que para el colombiano Rivas-Groot, en *Resurrección*, es Enghien-les-bains con sus baños, parques, casinos y capillas, es para el argentino Enrique Larreta de Castilla del Siglo de Oro; lo que para el Rubén Darío de *El hombre de oro* es la Roma de la Baja Antigüedad, es para Pedro César Domínici una Italia a la manera de D'Annunzio.

Llama la atención que entre estos ejemplos mayores de prosa modernista no figure ningún chileno. Chile, en esa etapa y generación produce, con *Casa grande*, de Orrego Luco, una renovación significativa del naturalismo que es, asimismo, un rechazo categórico de la posición modernista decadente con su sensiblería excesiva y su inutilidad para el proceso económico. El protagonista de *Casa grande* es un hombre hipersensible y nervioso, algo raro, que, al final, mata a su propia mujer porque cree poder dedicarse, después, a su amor ideal norteamericano que ha conocido en España. Orrego Luco, con este desenlace, y con toda la novela, deja claro que según él el modernismo decadente es un callejón sin salida. Prefiere quedarse con un naturalismo de mejor tradición chilena y encarnar los rasgos modernistas en un protagonista que, significativamente, fracasa. El uruguayo, Carlos Reyles, el mismo rico hacendado y por consiguiente fuertemente arraigado a los valores reales de la tierra, en *Raza de Caín* lanza un comparable anatema contra los modernistas decadentes, a los que, desde el punto de vista estético, él mismo admira. Muestra, en el protagonista gringo Cacio, que desarrollar tal sensibilidad extrema y literaria según los últimos modelos europeos ni siquiera es claramente cosa de criollos.

Hacia el Centenario y, más decididamente, alrededor de 1916, duran-

te la Primera Guerra Mundial, estas dos opciones —la tesis naturalista y la antítesis modernista— empiezan a reunirse en un paradigma nuevo mundonovista. El modernismo ahora empieza a emplear su lujo poético europeófilo para descubrir y describir las bellezas propias americanas y el legado naturalista desemboca en una especie de realismo crítico, así que los autores pueden ponerse a modelar y analizar su propia realidad geográfico-social.

Lugones descubre entonces al gaucho como figura de identificación nacional (algo paradójica, porque al mismo tiempo congratula a su país por haber terminado con él); Francisco Contreras, en aquellos años, lanza el término de mundonovismo y pregona la introducción del maravilloso americano (*El pueblo maravilloso*); Mariano Azuela, en *Los de abajo*, logra una primera novela mundonovista basada en una estética que funciona al revés, hacia abajo, hacia la tierra; Vicente Huidobro, en *Altazor*, invierte el sistema ascensional del simbolismo francés y prepara, de este modo, las consecuencias que pronto sacarán Pablo Neruda, en *Residencia en la tierra*, y los representantes de la novela criolla de los años veinte. En vez de buscar el ideal y la salvación en lo alto, entre las nubes y en el cielo, en lo azul y en el espíritu puro neoplatónico, todos estos autores, se orientan hacia las raíces de su propio ser americano.

Naturalismo, Modernismo, Mundonovismo se presentan, así, como tres etapas dialécticas de una misma época de transición que del siglo XIX o, mejor, de la época de romanticismo y realismo (1830-1880) conduce a la del realismo mítico (1930-1980), cumpliendo con una función de bisagra que permite e inicia un cambio fundamental de orientación.

Las dificultades con las que nos enfrentaba una época poco unida, carente de denominación común, nos permitió descubrir ese carácter histórico y dialéctico. Estoy seguro de que la historia de la literatura hispanoamericana no se presenta excepcionalmente dialéctica en el lapso de tiempo que hemos analizado. Será una regla que habría que verificar en la época anterior y en la posterior. Tener en mente que en Hispanoamérica el romanticismo nunca fue un romanticismo puro, de tipo alemán o inglés, que al contrario siempre anduvo relacionado con formas de realismo y naturalismo, puede ayudar a descubrir ese mecanismo dialéctico. Puede ayudar también el enfoque generacional, pero bajo la condición de superarlo, en definitiva, para mostrarse historiador y no biólogo de la literatura. Que, finalmente, con la época contemporánea, la del realismo mítico, pase algo parecido, lo indica ya el término con su antagonismo dialéctico.



ABSTRACT

Se postula en este trabajo para la serie de naturalismo, modernismo, mundonovismo la categoría de época en el pleno sentido. En esa época de transición cristalizan un mecanismo de desarrollo dialéctico, una función de bisagra entre los siglos y un profundo arraigo en la praxis social.

The category of epoch in the full meaning of the word is proposed for the series naturalism, modernism and "mundonovismo". During this period of transition, a mechanism of dialectic development crystalized, as a hinge between the centuries and taking root in the social praxis.