

«El hombre que parecía un caballo <sup>1</sup>»:  
La prefiguración de las técnicas  
de la vanguardia

Transcurrida ya la efervescencia de los primeros momentos del Modernismo, comenzó a evidenciarse dentro del seno del movimiento una amplia serie de tendencias que más tarde –ampliando los contornos esenciales– enriquecerían las aportaciones iniciales de su escritura, reconduciéndolas con eficacia hacia temas, modalidades y actitudes que, sin merma de logros anteriores, reorientaron el movimiento hacia zonas menos exuberantes pero acaso más profundas y enigmáticas<sup>2</sup>. Se intentaba

---

<sup>1</sup> Rafael Arévalo Martínez abordó en su obra todos los géneros literarios: Poesía: *Maya* (1911), *Los atormentados* (1914), *Las rosas de Engaddi* (1921), *Llama-Poesías* (1934), *Por un caminito así* (1947). Teatro: *Los duques de Endor*. Drama en tres actos y un verso (1940). Sin embargo su producción más extensa corresponde a la narrativa: *Una vida* (1914), *El hombre que parecía un caballo* (1915), *Manuel Aldano* (1922), *El señor Monitot* (y veintidós cuentos más) (1922), *La oficina de paz de Orolandia* (1925), *Las noches en el palacio de la Nunciatura* (1927), *La signatura de la Esfinge y El hechizado* (1933), *El mundo de los maharachías* (1938), *Viaje a Ipanda* (1939), *Nietzsche el conquistador* (1943), *Concepción del Cosmos* (1954), *Cratilo y otros cuentos* (1968), *Cuatro contactos con lo sobrenatural y otros relatos* (1971)...

Para los cuentos citados pueden consultarse: Rafael Arévalo Martínez. *El hombre que parecía un caballo y otros cuentos*, Guatemala, José de Pineda Ibarra, 1963 y la edición de Carlos García Prada *Rafael Arévalo Martínez. Cuentos y poesías*. Madrid, ediciones Latinoamericanas, 1961.

<sup>2</sup> Ver, entre otras, Azam, G. *El Modernismo desde dentro*. Barcelona, Anthropos, 1988; Gullón, R. *Direcciones del Modernismo*. Madrid, Gredos, 1971 e «Ideologías del Modernismo» en *Insula*. 291, 1971, págs. 1-11; *El Modernismo visto por los modernistas*. Barcelona, Guadarrama, 1980, Castillo, H. *Estudios críticos sobre el Modernismo*. Madrid, Gredos, 1974; Gutiérrez Girardot, R. *Modernismo*. Madrid, Montesinos, 1983; Litvak, L (ed) *El Modernismo*. Madrid, Taurus, 1986; Paz, O. *Los hijos del limo. Del Romanticismo a la vanguardia*. Barcelona, Seix Barral, 1986. Habría que añadir las diversas aportaciones de G. Allegra, José Olivio Jiménez, Phillips, A.W, Schulman ...

así la ubicación de lo humano en un mundo alejado de los transportes sensoriales, una vez afrontada la instalación de su contingencia —como una pieza más y sin sentido— en la maquinaria caótica e ininteligible de aquel universo despacible que registraba la paulatinamente resquebrajada axiología modernista. Admitida la falacia de la dulce reinserción humana en el concierto universal, el mundo se torna opaco y el artista se agita inquieto ante los pedazos del cosmos desmoronado delante de él, intuyendo quizás en esa desintegración nuevas perspectivas —multiformes y distorsionadas— desde donde continuar aprehendiendo la realidad evanescente y hostil.

El Modernismo constataba el desgaste de sus valores y experimentaba entonces la necesidad de encauzar el arte por derroteros distintos, más acordes con la adquisición de una nueva conciencia sensibilizada ante la angustia y desesperación con que el hombre se enfrenta a lo desconocido. Las vías del Modernismo se abrían en todos los moldes literarios y exhibían el número y variedad de registros desplegados. Desde el ahondamiento simbolista de Darío, Nervo y González Martínez, la versatilidad (Lugones, Herrera y Reissig, Eguren, Reyes, Güiraldes, Tablada), la cotidianidad y el sencillismo (Fernández Moreno, Mistral), la exaltación (Sabat Ercasty, Barba Jacob), el humorismo (José Z. Tallet), hasta el culturalismo iconoclasta de un Martínez Estrada, entre una vastísima nómina a la que habría que añadir nombres vinculados a corrientes criollistas y realistas, nunca abandonadas durante la hegemonía modernista. El Modernismo ratificaba así su capacidad de absorción, transparentando la perfecta coexistencia de fórmulas sólo en apariencia contradictorias. Su permeabilidad a ellas había mostrado la imposibilidad de romper con un pasado literario que permanecía aglutinado y engullido —a veces transformado— en un esfuerzo creador nutrido de la yuxtaposición y de la asimilación, que excluía —con excepciones— el interés por la ruptura. Esta disposición de la literatura hispanoamericana hacia la apertura<sup>3</sup> propició que la incorporación a las vanguardias, pese a la combatividad de algunos manifiestos y posiciones viscerales<sup>4</sup>, no surgiera desde la aniquilación de la estética anterior, sino que Modernismo y vanguardia fueran diferentes momentos dentro del proceso cultural de la modernidad<sup>5</sup>. De

<sup>3</sup> Idea en la que insiste F. de Onís en *Sobre el concepto de Modernismo* (ed. de Homero Castillo, cit.). Uslar-Pietri reconoce el carácter «aluvial» de la literatura hispanoamericana («Lo criollo en la literatura» en *Breve historia de la novela hispanoamericana*. Caracas, Madrid, Edime 1954, págs. 271).

<sup>4</sup> Verani, Hugo J. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*. (manifiestos, proclamas y otros escritos), Roma, Bulzoni editore, 1986.

<sup>5</sup> Tesis mantenida entre otros por Fernando Burgos en *La novela moderna hispanoamericana*. Madrid, Orígenes, 1985; *Modernidad y neovanguardia hispanoamericanas*.

ahí la utilidad de recuperar ciertos elementos del Modernismo, más tarde operativos en las vanguardias<sup>6</sup>.

Rubén Darío, sin perjuicio de su fidelidad a parnasianos y simbolistas, había oteado las zonas del irracionalismo y del inconsciente que, poetizadas por el conde de Lautréamont<sup>7</sup>, luego reverdecerían en la obra de Laforgue, Apollinaire y Reverdy, no sin antes impregnar etapas sucesivas del Modernismo, uno de cuyos recodos acoge la producción literaria de Arévalo Martínez, quien con un cuento oscuro y sorprendente —*El hombre que parecía un caballo*— añadió su particular eslabón a la cadena en la que ya se adivinaban técnicas más tarde formuladas en las propuestas de las vanguardias.

Rafael Arévalo Martínez (Guatemala, 1884), dueño de una biografía tan rica en experiencias como admirable por su hondura<sup>8</sup>, fue un estimable poeta y ensayista que alcanzó singular importancia dentro de la narrativa guatemalteca. Autor de novelas como *El mundo de los maharachías* y *Viaje a Ipana*, es sin duda memorable por sus cuentos psicozoológicos que, sin desconectar con la realidad, la reescriben dentro de un mundo de apariencias fantásticas y contornos difícilmente delimitables en el que la magia de lo insondable parece contagiar al más leve acontecer humano. Ciertos episodios biográficos, luego trasladados a cuentos, asentaban a su autor en la creencia de un más allá perceptible a través de las formas humanas, en estrecha connivencia con el universo zoológico

---

*Revista de Estudios Hispánicos* 18.2 (1984) págs. 207-220; *La modernidad de la novela hispanoamericana. Cuadernos Americanos* 260.3 (1985), págs. 111-130.

<sup>6</sup> En este y otros temas resulta de gran interés el estudio de G. Videla de Rivero. *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*. T. I. Estudios sobre poesía de vanguardia en la década del veinte. Mendoza. Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, 1990. En particular, los capítulos III y IX.

<sup>7</sup> En una conversación mantenida entre Rubén Darío y Arévalo Martínez a propósito del cuento, sostiene Rubén: «Entonces apunta este nombre que voy a pronunciar: Lautréamont. Y apunta este nombre, que es su única obra: *Los cantos de Maldoror*. Lautréamont es el único poeta, y su obra es la única obra que da, aunque sea con vaguedad, un precedente a tu extraña obra. En mi libro *Los Raros* encontrarás algunas noticias sobre él. Tu obra, fuera del caso único del terrible conde, no tiene igualdades, ni analogías, ni precedencias. ¿Qué minas nuevas, en subsuelos desconocidos, entraste a explorar?. ¿Qué filones no sospechados saqueaste?». Y más tarde: «Si (Vd. está) loco. Loco, loco, completamente loco. Loco como yo mismo. Loco como Nerval y como Poe». El episodio es relatado por Teresa Arévalo en *Biografía de Rafael Arévalo Martínez (de 1884 a 1926)*. Guatemala, Tipografía Nacional, 1971, págs. 289-90. Por otra parte, el papel de Lautréamont como precursor del surrealismo ha sido destacado, entre otros muchos, por A. Breton (*Les pas perdus*).

<sup>8</sup> En la biografía realizada por su hija Teresa Arévalo interesan, sobre todo, los capítulos 31-35 (sobre Santos Chocano, Rodríguez Cerna, Soto-Hall.), 46-49, 51, 70-71 (Ricardo Arenales), 54 y 56 (Rubén Darío).

que las designa y representa. En este contexto se inscribe su mejor cuento, *El hombre que parecía un caballo*, escrito en 1914, publicado en 1915 y síntesis feliz de modas y técnicas vanguardistas.

El escritor colombiano Carlos García Prada ha recordado en ocasiones las circunstancias que acompañaron la génesis del cuento, así como los juicios positivos con que lo habían elogiado ciertas figuras de la literatura y de la crítica de la época<sup>9</sup>. Arévalo había plasmado en su creación la compleja personalidad de otro poeta colombiano contemporáneo —Porfirio Barba-Jacob (1883-1942)— tan sorprendente por el tono de su *lirica como por su inusual y controvertido carácter*. Al margen de la recuperación del episodio real que motiva el relato y que, además, conecta desde él con otros episodios reflejados igualmente en otros textos<sup>10</sup>, *El hombre ... adquiere significación en la medida en que ilumina el camino hacia la vanguardia*. La trama en sí carece de importancia y la acción narrativa es mínima. Lo sorprendente, en raro alarde de anticonvencionalismo, es la inclusión dentro del espacio de la ficción de toda una serie de relaciones extratextuales que permanecen tematizadas en el ámbito del relato y que, lejos de dispersar la atención, confirman la autonomía del mismo, permitiendo atisbar la concepción idealista de la realidad que Arévalo establece a partir de su inmersión en lo fantástico, así como la utilización de procedimientos desrealizadores que disponen la apertura hacia lo maravilloso dentro del marco de la cotidianidad.

La descodificación del cuento plantea varios niveles de lectura. Desde el más inmediato —*evocación del conocimiento del señor de Aretal*, detalles de su identificación, confirmación de su identidad, ruptura final.— hasta otros, más sugestivos, que van mostrando —no siempre con claridad—, la tematización de otros aspectos que, como círculos concéntricos y en oleadas superpuestas, apuntan a la dimensión espiritual del Arte, vaso comunicador entre las almas, cuyo oficiante divino —el Poeta— reasume su función mediúmnica, hábilmente entronizado, desde el espacio

<sup>9</sup> C. García Prada recoge, en su Introducción a la edición citada, algunas de ellas. Sirvan como ejemplo las valoraciones de F. de Onís que leyéndolo «se sintió en presencia de un gran escritor». José Vasconcelos pasó «horas de delirio y belleza». Torres Rioseco anduvo «cuarenta días por la negra estepa del arcano». Para Gabriela Mistral fue «una de las lecturas perfecta que me ha dado la vida». En la *Biografía* se añaden los juicios de Wyld Ospina y Rodríguez Cerna al ya conocido de Rubén Darío. Ricardo Arenales - Porfirio Barba-Jacob- comentó que «para encontrar algo mejor en la novela psicológica hay que subir hasta Poe, hasta Peter Altenberg, hasta Barbey d'Aurevilly. La creación del poeta de Guatemala más bien acusa los destellos del genio que las manifestaciones del talento cotidiano... Un hálito de misterio atraviesa las breves páginas y el autor se sirve de inauditos recursos verbales para hacerlo advertir bellamente» (págs. 281).

<sup>10</sup> Por ejemplo, con *El trovador colombiano* (en la ed. de 1963) y *Canción Marina* (ed. de 1961).

lingüístico, por el ceremonial que prescribe el antiguo sacerdocio del Arte. A ello se suman ahora las claves, profundamente subjetivas, que actualizan el metadiscurso de su autor: el advenimiento de un Ser único y la confirmación de su presencia en lo más íntimo del ser humano<sup>11</sup>. Y de nuevo el mito —el caballo, el Centauro, la Esfinge— muestra su validez como elemento estructurante y vertebrador del significado aparentemente oculto de la realidad que, una vez más, el artista ha podido captar<sup>12</sup>.

Si es propio del realismo la contextualización del personaje por medio de la incorporación de detalles y de la explicación de sus motivaciones<sup>13</sup>, *El hombre que parecía un caballo* parece casi prescindir de las coordenadas espaciotemporales. Sus protagonistas, además, no interesan tanto como elementos narrativos cuanto como conciencias portadoras de un discurso extraído de la realidad cuya descodificación inicial ha correspondido al autor que, desde la evocación, se dispone a objetivarlo y recomponerlo. En consecuencia, el señor de Aretal se justifica desde una intuición previa del yo narrativo —y autorial— que, adquirido en principio de manera subconsciente, la dinámica del relato —basado en el desarrollo de la experiencia real— se encarga de confirmar. La suma de percepciones y sensaciones abocan a la caracterización final de Aretal, cuya humanidad ha sido sustituida por el bruto intuito desde el principio, en un proceso de metaforización gradual<sup>14</sup>. La novedad de la presentación zoomórfica del personaje no obvia la importancia con que la carga de significados velados enriquece la relación entre sus protagonistas que adquiere así una dimensión trascendente, entroncada con las preocupaciones metafísicas del propio Arévalo Martínez: búsqueda del Absoluto intuito en las apariencias sensibles; problemática de las relaciones humanas mediatizadas por interferencias que dificultan la estabilidad de una comunicación armónica y perfecta; glorificación del instante como factor de contención de la experiencia espiritual plena y compartida; apertura hacia el misterio de lo insondable e incognoscible...

Para la tematización del proceso de apertura al mundo de lo fantástico, Arévalo propone un acercamiento oblicuo, evidente en la utilización de las técnicas narrativas. La inmersión en el universo de lo insólito y subconsciente se produce a través de procedimientos desrealizadores, escasamente usuales en la época: apertura y cierre del texto por medio de

---

<sup>11</sup> Ver de Arévalo Martínez, «Porfirio Barba-Jacob», en *Cuatro contactos con lo sobrenatural*. Guatemala, Ed. Landívar, 1971, págs. 53-58.

<sup>12</sup> Sobre la importancia del mito en el desarrollo de la narrativa hispanoamericana, A. Rama *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI Editores, 1987.

<sup>13</sup> Jakobson, R. «Du réalisme artistique» en Tzvetan Todorov (comp.) *Théorie de la Littérature*, Paris, Du Seuil, 1965.

<sup>14</sup> Ver las págs. 77-82 y 84-85 (ed. de 1961).

alusiones metanarrativas que sugieren y confirman la impresión zoomórfica, con lectura simbólica final; fragmentación de la línea argumentativa por incursiones de la voz narrativa y autorial; desplazamiento de un nivel a otro del discurso narrativo, roto en ocasiones por la inclusión de meta-discursos literarios y religiosos con asunción de códigos específicos; presencia del lector en el texto, implicado en un diálogo con el autor –narrador– personaje en busca de una comunicación idónea que obstaculiza la propia entidad del mensaje por la dificultad intrínseca de éste; metafORIZACIÓN creciente del lenguaje para ahondar en realidades al margen de la referencialidad de lo cotidiano <sup>15</sup>, aprestándolo para la emisión de contenidos de conciencia con que Arévalo desvela claves existenciales...

Los datos anteriores bastarían sin duda para mostrar el carácter anti-convencional del cuento. Pero aún es posible rastrear la presencia de otros hallazgos, más tarde habituales en la prosa hispanoamericana. En este sentido Arévalo Martínez coincide con formas y técnicas de otros autores modernistas, si bien se aproxima al horizonte de las vanguardias. En efecto aparece a la seducción por la imprecisión, por el matiz, la teoría impresionista del color (basada en la utilización de los tres colores primarios –amarillo, rojo y azul– con la semiología correspondiente dentro del código modernista: transparencia, materia, espíritu. Y de los complementarios, traducida en los cambios de coloración de versos y de actitudes de Aretal por su contacto con la realidad ambiental, proyectando, en consecuencia, los efectos de contraste), la de apariencias sucesivas –visión de Aretal en diferentes momentos, en los que siempre se capta algún nuevo rasgo– e incluso la coloración de las sombras (cuando existe oscuridad en el entorno, las cosas resultan teñidas por los colores complementarios) <sup>16</sup>. La conexión con el postimpresionismo deja su huella en el trazado nervioso, sincopado, que muestra la inestabilidad de las formas –de la apariencia– del personaje. Incluso en la presentación de éste se huye de la convencionalidad: la multiplicidad de ángulos desde los que se le enfoca y la suma de perspectivas lo aproximan a la estética cubista, a través de una técnica de superposiciones y transparencias. Si en 1911 Kandinsky afirmaba que la autenticidad del arte respondía a la expresión exterior de una realidad interna <sup>17</sup>, Arévalo captaba la angustia interior, la brutalidad y abyección de su personaje a partir del código gestual, no controlado racionalmente, que Aretal exhibía y que Arévalo interpreta a

---

<sup>15</sup> Aunque, en ocasiones, también está presente. Por ejemplo en el tono coloquial, casi familiar con que Arévalo se dirige a él.

<sup>16</sup> Ver págs. 75 y 79 (ed. cit.).

<sup>17</sup> En *De lo espiritual en el arte*: «Todo arte auténtico es la expresión exterior de una realidad interior».

partir de la «concauidad» deformante<sup>18</sup>. El alma humana es un «pozo» y el autor bucea en ella en busca de desentrañar el misterio. La imagen distorsionada, la caricatura<sup>19</sup> se traducen entonces en visiones violentas y desgarradas, reflejadas en actos instintivos, de sello expresionista<sup>20</sup>.

Pero si alguna conexión se percibe nítidamente desde el comienzo del relato es con las técnicas surrealistas. Y, en efecto, la evocación desde la actualidad de la figura de Aretal remonta a Arévalo Martínez a una impresión subconsciente, más tarde confirmada en el curso de su relación con el protagonista. El proceso de composición de la obra revela también cierto automatismo, así como el halo maravilloso que envolvió las circunstancias de su escritura<sup>21</sup>. La atmósfera alucinatoria y aparentemente alógica que se crea en el relato resulta eficaz para el desarrollo paulatino de la metamorfosis final, hábilmente sugerida a partir de fragmentos anatómicos –o líneas de comportamiento animal– que una vez trascendida la aparente incongruencia confirman la capacidad visionaria del autor-narrador<sup>22</sup>. Y el lenguaje –deliberadamente oscuro, con escasas concesiones ya a la referencialidad– se libera de las trabas para saltar a conceptos con que atrapar lo inexpresable, franqueando las barreras de lo absurdo y unificando contrarios que la razón rechaza y el inconsciente ha percibido hasta quedar definitivamente instalados en el imaginario humano.

---

<sup>18</sup> Págs. 75 y 79 de la ed. cit.

<sup>19</sup> Y así lo entendió el propio Arenales, que interpretó la caricatura como difamación y se aprestó a componer la *Exégesis larga para un cuento corto*, luego no publicada. La relación entre ambos amigos, a pesar de los altibajos, no se interrumpió. Por lo demás, la generosidad de Arévalo al editar *Rosas Negras* (Guatemala, 1933) –estando Arenales pobre y enfermo– habla por sí misma.

<sup>20</sup> Ello se evidencia en «Ricardo Arenales» (pág. 254 de la *Biografía*). Borges sostenía que «el arte puede asumir todas las formas entre aquellos dos polos antagónicos de la mentalidad, que son el polo impresionista y el polo expresionista. En el primero, el individuo se abandona al ambiente; en el segundo, el ambiente es el instrumento del individuo» (*Anatomía de mi ultra*, 1921. Recogido por Verani, ed. cit. pág. 273).

<sup>21</sup> Ver «Porfirio Barba-Jacob». en *Cuatro contactos con lo sobrenatural* (ed. cit.), págs. 54-55.

<sup>22</sup> Breton en el *Segundo manifiesto del surrealismo* (1930) mantiene que «existe cierto punto en el espíritu donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo transmisible y lo intransmisible, lo alto y lo bajo dejan de percibirse como contrarios». Carpentier, refiriéndose al surrealismo reconoce igualmente que «los objetos más alejados encuentran inesperados vínculos que los unen en una danza cósmica. Las comparaciones más insólitas se hacen posibles («En la extrema avanzada. Algunas actitudes del surrealismo». Ed. de Verani, pág. 149). Comparar con el comentario de Arévalo Martínez: «Era mi obra, según me aseguró después el propio Arenales, la narración del eterno proceso de cristalización y descristalización de todas las novelas y que se aplica igualmente al amor y a la amistad, y aún puedo agregar, a otros estados de ánimo semejantes al de la noche y el día, el flujo y el reflujo...» (En «Porfirio Barba-Jacob», ed. cit., pág. 55).

«El prodigio inexplicable –afirmaba Arévalo, aludiendo a su cuento– no volvió a repetirse». Es difícil condensar con tanto acierto experiencias que se resisten a ser trasladadas a la escritura. Con «El hombre que parecía un caballo» Arévalo Martínez demostraba cómo dentro del discurso modernista se gestaban algunas «fuerzas ocultas» que abrirían el cauce hacia las vanguardias, marcando en la literatura hispanoamericana hitos diversos en el curso de la modernidad.

AMPARO MUÑOZ REOYO  
Universidad Complutense de Madrid