



El naturalismo en hispanoamérica. Los casos de «En la sangre» y «Santa»

Javier Ordiz Vázquez

Los estudios realizados hasta la fecha sobre el naturalismo hispanoamericano han sido muy escasos e incompletos. El exiguo bagaje crítico que hoy día existe sobre el particular se reduce a un cierto número de monografías dedicadas a autores concretos o países determinados y a un solo volumen genérico, de título un tanto pretencioso para su reducida extensión¹.

A la hora de trazar el panorama del naturalismo en Hispanoamérica se ha de comenzar por tanto prácticamente desde el principio. Se hace necesario acudir a las fuentes y acotar convenientemente las pautas formales y temáticas que definen este movimiento, con el fin de averiguar si ha existido realmente algo que se pueda llamar naturalismo en el Nuevo Mundo y, de haber sido así, bajo qué formas y aspectos.

Las líneas que siguen sólo pretenden ser una pequeña contribución a esta gran tarea pendiente, que toma como pretexto dos novelas significativas del periodo que nos ocupa: *En la sangre*, del argentino Eugenio Cambaceres, y *Santa*, del mexicano Federico Gamboa.

Desde el punto de vista ideológico o filosófico, la novela naturalista es la narrativa del positivismo científico. Emilio Zola toma como fundamento de sus planteamientos teóricos las investigaciones del médico francés Claude Bernard sobre la medicina experimental, e intenta trasladarlas al género narrativo². Las tesis de investigadores, científicos y filósofos del momento, como Comte, Taine, Spencer, Darwin o Schopenhauer, contribuyen a convertir el universo naturalista en una especulación sobre los resortes profundos de la naturaleza humana y las relaciones, habitualmente conflictivas, del individuo con la sociedad que le rodea. En consonancia con el pensamiento determinista de la mayoría de estos teóricos, el personaje naturalista

aparece descrito como un ser sin voluntad ni libre albedrío; es un verdadero *producto*, forjado por una serie de factores sobre los que no posee control ni a menudo consciencia, como el *medio* en que ha nacido o se ha educado y su herencia genética. En su caracterización se suelen distinguir los rasgos heredados de sus propios antepasados familiares de aquéllos otros *universales* o *de especie*, que permanecen ocultos en el comportamiento humano y que cuando afloran se convierten en fuerzas avasalladoras que anulan las normas *civilizadas* y acercan al hombre a la más pura animalidad. Se hace especial hincapié en el poder irrefrenable de los instintos sexuales, habituales generadores de violencia, y en el nocivo protagonismo del alcohol como *liberador* de estas ocultas pasiones, invariablemente sórdidas y execrables. El naturalista trata de indagar por tanto desde distintas perspectivas en los resortes de esa dialéctica que se produce entre la cara *externa* y el universo *interior* del ser humano, en términos que en muchos casos parecen adelantar las posteriores investigaciones que llevará a cabo el psicoanálisis.

La mayor viabilidad que suponen los casos patológicos para el seguimiento de estas *leyes superiores* implica que en esta narrativa abunden los tipos *marginales* (la prostituta, el demente, el alcohólico, el inadaptado), que además comparecen en su propio hábitat y con su propio lenguaje. Es también por tanto un tipo de novela en que los *espacios* ocupan un papel importante, y que en buena medida supone un verdadero *descenso a los infiernos* de la ciudad, lugar que aglutina todos los ambientes y donde conviven distintas clases sociales. En esta *jungla urbana* sólo sobreviven los más fuertes o los que desarrollan una mayor capacidad de adaptación al entorno, en general los violentos, los corruptos y los arribistas.

En su pretensión de *cientifismo* el narrador naturalista pretende ser tan solo un mero transmisor objetivo e imparcial de la historia, y no debe por ello penetrar en el relato con apostillas o comentarios personales. Su finalidad es mostrar al lector el poder implacable que esas *fuerzas ocultas*, que siempre se identifican, tienen en el comportamiento humano. Las acciones del personaje responden por tanto a una clara lógica interna y se hallan en consecuencia alejadas de todo componente de tipo misterioso, irracional o inexplicable. El propio Zola quiso dejar claras las fronteras que separan las pretensiones de su escuela y el *fatalismo* que, a su juicio, es propio de los escritores idealistas que «admiten influencias misteriosas que se escapan al análisis y permanecen en lo desconocido, al margen de las leyes de la naturaleza»³.

Desde el punto de vista formal, y al margen de esta búsqueda *objetividad* narrativa, se advierte una delectación casi morbosa por la descripción de personajes, sucesos e imágenes *desagradables* (el tan censurado *feísmo* naturalista), así como una cierta tendencia a comenzar el relato *in media res* y dejar su final abierto.

Es ya un tópico de la crítica la mención a la distancia que con frecuencia separa las intenciones teóricas de estos escritores de sus productos finales, hasta el punto de que resulta muy difícil, si no imposible, encontrar una obra que recoja en su totalidad los preceptos del *catecismo* zoliano. «*El naturalismo no es un conjunto de recetas para escribir novelas*»⁴, escribió Emilia Pardo Bazán en alusión al carácter abierto y flexible que en realidad adoptaron las pautas en apariencia tan férreas de la *novela experimental* sobre todo lejos de su país de origen.

La bocanada naturalista, expelida con fuerza desde Francia, se extiende rápidamente por toda Europa. Su impacto se advierte en la aparición en la narrativa continental de finales del XIX de una galería de tipos, ambientes y especulaciones teóricas desconocidos hasta entonces. Son transformaciones que afectan casi exclusivamente al ámbito temático, ya que formalmente apenas se perciben variaciones con respecto al *código* realista.

El mayor o menor grado de aceptación y desarrollo de los principios teóricos del naturalismo abre el camino a una casuística enormemente variada, que se mueve entre los polos que marean aquéllos que más se acercan a la *ortodoxia* de la escuela y quienes dan cabida en sus obras tan sólo a aspectos parciales y aislados de la misma. El nivel de calado de la *novela experimental* depende por lo general del contexto histórico-cultural de la zona de influencia. En España, por poner un ejemplo cercano, la marca naturalista se topó, por una parte, con unas circunstancias históricas diferentes a las francesas -en especial en lo relativo a la emergencia del movimiento obrero- y por otra con unas convicciones religiosas que se alzaron como muro de contención de las leyes deterministas⁵. De nuevo Emilia Pardo Bazán se hizo eco del sentir de sus contemporáneos al censurar el determinismo zoliano que, a su juicio, «anula toda responsabilidad, y por consiguiente toda moral» y en consecuencia «por esos cerros ningún católico podía seguirle», ya que «creemos los católicos en el albedrío humano»⁶.

La aclimatación del naturalismo en España es muy similar a la que tiene lugar en Hispanoamérica. Los cultivadores de esta estética al otro lado del océano son por lo general miembros de la burguesía más conservadora y conciben sus creaciones como una vía más de canalización de sus convicciones políticas. El debate naturalista sobre la adecuación del individuo al medio sirve aquí para reavivar viejas polémicas locales, como la contraposición entre *americanismo* y *européismo* o entre *civilización* y *barbarie*, que había planteado Sarmiento tiempo atrás. Obras como *La charca* (1894), del portorriqueño Manuel Zeno Gandía, o *Gaucha* (1899), del uruguayo Javier de Viana, reflejan en esta línea la imagen de *animalidad* que domina en los ambientes rurales, e insisten en la necesidad de la *educación* del pueblo como vía para conseguir su *civilización*. La intención didáctica y moralizadora es en conjunto mucho más acusada en la narrativa hispanoamericana que en la francesa. En otro orden de cosas, se advierte la pervivencia de ideas románticas en aspectos como la indefinición de fronteras entre determinismo y fatalismo o en la presencia de relaciones amorosas sinceras y pasionales, alejadas del mero carácter instintivo que éstas tienen en el naturalismo original.

Los principios teóricos de la escuela francesa calan con mayor arraigo en Argentina que en ninguna otra parte de Hispanoamérica. Desde mediados del siglo XIX se reciben con avidez en este país las novedades culturales procedentes de Francia y las novelas de Zola y sus contemporáneos se traducen y publican con rapidez. El viaje a París se convierte además muy pronto en norma de casi obligado cumplimiento para todo porteño que se precie de pertenecer a la *buena sociedad*. En este ambiente netamente afrancesado no es de extrañar que en las últimas décadas del siglo varios narradores rindan tributo a las leyes y principios del relato naturalista, aunque siempre dentro de una temática netamente localista y centrada en los problemas del país.

Domina el ambiente intelectual argentino en estos tiempos un grupo de escritores conocido hoy en día como *Generación del 80*, fecha alusiva a la federalización de

Buenos Aires y la consiguiente unidad nacional⁷. Casi todos los componentes de esta generación pertenecen a la alta burguesía criolla, son de ideología conservadora y fieles seguidores de la cultura y las modas europeas. Su pensamiento se nutre a partes iguales de los aportes de los teóricos positivistas del viejo continente y de los intelectuales argentinos de la época anterior, como Echeverría, Alberdi o Sarmiento. De hecho, en los tratados teóricos y en las obras de creación de estos hombres del 80 se desarrolla con cierta amplitud la mencionada dicotomía sarmientina *civilización/barbarie*, y se identifica habitualmente esta última instancia con la gran masa de población inculta, que no tiene capacidad de pensar ni de decidir por sí misma. Estos *aristócratas del espíritu* abogaron por una especie de *despotismo ilustrado*, una democracia de la *razón* y no de las *masas*, en su convicción de que sólo una élite culta y civilizada poseía el conocimiento y la capacidad suficientes para regir los destinos de la nación. En este contexto, y aunque hay divergencias de criterio a veces notables, muchos hombres del 80 vieron con recelo, y hasta con un manifiesto rechazo, la masiva afluencia de inmigrantes que, procedentes sobre todo de Italia, acudían a Argentina atraídos por el señuelo de la prosperidad económica y las facilidades que el gobierno les otorgaba para su instalación en el país. Estos inmigrantes fueron creando con el tiempo una nueva burguesía adinerada, una clase de nuevos ricos, llamados despectivamente *rastacueros*, que fueron objeto de desprecio por parte de la burguesía criolla. Esta situación es fundamental para comprender ciertas obras de la época, cuyos autores hicieron uso de técnicas naturalistas para *demostrar* el influjo negativo que esa masa inmigratoria suponía para el futuro desarrollo de la personalidad argentina⁸. El mensaje es siempre el mismo: se ha de poner freno de inmediato a esa entrada indiscriminada de inmigrantes ya que, de lo contrario, esa semilla de *barbarie* que la mayoría llevan en la sangre podría transmitirse fatalmente al futuro hombre argentino. Las palabras que dedica Antonio Argerich a este asunto en el prólogo de su novela *¿Inocentes o culpables?* (1884) no precisan de mayor comentario:

En mi obra me opongo franca y decididamente a la inmigración inferior europea, que reputo desastrosa para los destinos a que legítimamente puede y debe aspirar la República Argentina⁹.

Es deber de los Gobiernos estimular la selección del hombre argentino impidiendo que surjan poblaciones formadas por los rezagos fisiológicos de la vieja Europa¹⁰.

Años más tarde, Julián Martel, seudónimo de José María Miró, en su obra *La Bolsa* (1890) echará buena parte de la culpa del desastre financiero del 90 a los extranjeros, que define como «esos parásitos de nuestra riqueza que la inmigración trae a nuestras playas desde las comarcas más remotas»¹¹.

En la sangre (1887), de Eugenio Cambaceres, se inscribe plenamente en este ambiente ideológico. La novela refiere la historia de Genaro, hijo de inmigrantes italianos, que llega a encumbrarse en lo más alto de la sociedad bonaerense por medio de sus sucias artimañas y de su total ausencia de moral y de escrúpulos. Las principales leyes del relato naturalista se hallan aquí dispuestas para *demostrar* una tesis: Genaro es

un mero producto de su herencia genética y del medio en que ha nacido y se ha educado, y su carácter y su actitud son tremendamente dañinos para la sociedad que lo ha acogido.

Cambaceres sigue al pie de la letra la *receta* teórica del naturalismo, y así en las primeras páginas de la novela plantea los antecedentes del *caso*: el nacimiento de Genaro en un conventillo sucio y maloliente ante la total indiferencia de su padre, a quien el narrador describe como una hombre de «expresión aviesa» y «rapacidad de buitre»¹², avaro y violento, y que fallece cuando su hijo aún es un niño «de un caso de vicio orgánico» (78). El *medio* en que transcurre la infancia del personaje añade más datos para comprender su futuro carácter: vive en la calle, «sin freno ni control» (71), integrado en una pandilla de jóvenes «contagiados por el veneno del vicio hasta lo íntimo del alma» (73). Los cuidados excesivos que le prodiga la madre al muchacho tras la muerte de su padre vienen a añadir más leña al fuego, y vuelven al chico «regalón y perezoso [...], habituado [...] a las molicies de la vida» (91).

Con este *curriculum* hereditario y educacional, se lanza Genaro a la vida en la ciudad. En buena lógica naturalista, nada bueno se podrá esperar de él. Cambaceres carga demasiado las tintas y se repite en exceso en la descripción del carácter de Genaro, depositario de todos los vicios y maldades concebibles. Es un personaje *plano*, sin apenas resquicios ni ambigüedades, inconsistente en ocasiones¹³ y excesivamente *malo* para ser creíble. Su figura se resiente además de su evidente carácter de símbolo de un sector de la población como es el de la inmigración. En el desarrollo de su historia el narrador se limita a proyectar las leyes del determinismo de una manera mecánica, y de esta forma afloran todos los tópicos de la escuela. Genaro, ya en su juventud, es una «víctima de las sugerencias imperiosas de la sangre, de la irresistible influencia hereditaria, del patrimonio de la raza que fatalmente con la vida, al ver la luz, le fuera transmitido» (103). Actúa movido por «el ciego fanatismo de su raza» (115) y sus únicos móviles son «el rencor, la envidia, el odio (y) la venganza» (113). Es incapaz de sentir amor por nadie, y sus relaciones con el otro sexo están presididas por el interés y la satisfacción de sus *bajas pasiones*. Es, en definitiva, el prototipo del «hombre convertido en bestia» (199).

En los pensamientos de Genaro, expresados en estilo indirecto libre, se debate también el tema de su falta de responsabilidad personal ante los hechos que protagoniza, justificados siempre por las supremas leyes del determinismo hereditario:

Si tal había nacido, si así lo habían fabricado y echado al mundo sus padres, ¿era él responsable, tenía él la culpa por ventura? No, como no la tenían las víboras de que fuera venenoso su colmillo.

(236)

El personaje de Genaro encuentra su contrapartida en la joven y rica heredera Máxima, el otro polo de esta dicotomía maniquea, cuyos rasgos positivos ya se destacan desde su presentación física:

Era morena y muy linda, a la vez que llena de formas, delgada y fina [...] en su boca de labios gruesos y rojos, todo el calor, todo el ardiente fuego de la sangre criolla se acusaba.

(143)

El papel de la muchacha como símbolo de la burguesía criolla tradicional es también demasiado evidente. Ella y su familia serán culpables por su exceso de confianza, al permitir la entrada en su casa de Genaro que, al cabo, por medio del engaño y la violencia, logra controlar la herencia familiar. La historia de la relación entre ambos es en realidad la misma que existe para Cambaceres entre la *baja* inmigración incontrolada y la civilizada burguesía tradicional: la historia del engaño y la humillación a que la primera está sometiendo a la segunda. El relato concluye con la expresión del punto más bajo de degradación moral de Genaro al agredir físicamente a su esposa, y esas palabras tan llenas de significado que dejan el final abierto: «¡te he de matar un día de estos, si te descuidás!» (239)

En la sangre se aproxima como ninguna otra novela hispanoamericana a la más pura ortodoxia del naturalismo literario. Lástima que el andamiaje del relato quede tan a la vista y que el tratamiento del tema y los personajes así como el apriorismo ideológico del autor la acerquen peligrosamente a la categoría de panfleto y la alejen a su vez de todo el universo de sugerencias que encierran las obras francesas de la época que le sirven de modelo.

El entusiasmo que muestran los escritores argentinos ante el naturalismo no se reproduce en otros lugares de Hispanoamérica, donde el impacto de esta escuela es mucho más atenuado. Es representativo el caso de México, y de la novela tradicionalmente considerada por la crítica como el caso más reseñable del calado naturalista en dicho país: *Santa* (1903), de Federico Gamboa.

La obra refiere la historia de una muchacha de un pueblo cercano a la capital que, tras ser engañada por un alférez que la abandona embarazada y abortar fortuitamente, ejerce la prostitución en la gran ciudad. La enfermedad contraída en el desempeño de su oficio termina finalmente con ella después de un continuo proceso de degradación que la lleva a deambular por los ambientes más sórdidos de México. En sus últimos días vive sin embargo una auténtica historia de amor con el ciego y físicamente detestable Hipólito.

Con *Santa* el burdel y los bajos fondos urbanos, con la jerga propia de los individuos que los habitan, cobran carta de naturaleza en la novela de este país. Hasta entonces, nadie había osado penetrar con su pluma en estos submundos, anatematizados por las *buenas conciencias* burguesas. Este hecho, unido al paralelismo que la crítica advirtió desde el primer momento entre la historia de la joven mexicana y la *Naná* (1880) de Zola, hizo de esta novela a juicio de muchos uno de los ejemplos más destacados de la *narrativa experimental* hispanoamericana.

En principio no parecen haber muchas dudas de que el modelo principal de *Santa* es la Naná parisina. En ambas novelas se percibe una clara intención por ofrecer un panorama de la sociedad capitalina de finales del XIX desde el enfoque insólito hasta la fecha que proporcionaba el burdel. Santa y Naná pertenecen al mismo tipo de *mujeres fatales*, que llegan a reinar en su mundo merced a los atractivos de su cuerpo y se rodean de esclavos sexuales. La cercanía entre ambas obras se percibe en detalles como el erotismo que destilan algunas descripciones de las protagonistas y en episodios similares, como el de la relación enteramente satisfactoria que en un momento dado tienen las dos mujeres con un adolescente¹⁴. Tanto una como otra tienen también momentos de debilidad en los que sienten nostalgia de otra vida y sueñan con un paraíso de felicidad que consideran ya inalcanzable¹⁵: Naná recuerda los deseos de niñez de vivir una existencia apacible en el campo, mientras que a Santa le asaltan reiteradamente las imágenes del Edén perdido de Chimalistac, su pueblo natal.

El estudio del *medio* en que se desarrolla la vida de la prostituta es un tema importante en *Santa*, en total consonancia con los postulados naturalistas. El narrador no ahorra comentarios negativos hacia la capital mexicana, que es contemplada en todo momento como una «enorme ciudad corrompida» (267). Se destaca la hipocresía y la «falsa moral» (263) de las clases elevadas, la corrupción instalada en la policía y la administración de justicia (150, 243) y la degradación humana reinante en los ambientes marginales. El contraste de este ambiente con el medio rural se pone de relieve en las descripciones idílicas de Chimalistac y en los personajes de Esteban, Fabián y Agustina, hermanos y madre de Santa, sanos y libres de los vicios y taras de la gran urbe¹⁶.

En este escenario degradado y degradante transcurre la vida de muchos seres cuyas costumbres y reacciones se hallan cercanas a la animalidad: es el dominio, una vez más, de la *bestia humana* de pasiones incontrolables, en especial en el tema del sexo. El narrador nos aclara que Rubio, uno de los amantes de la joven, actúa movido por su «enfermedad de la carne» (134). El torero Jaraméño acosa en principio a la muchacha «acicateado por anhelos casi animales» (*ibid.*), e incluso el enamorado Hipólito, aunque en una escena posterior sabrá dominar sus impulsos, intenta forzar sexualmente a la mujer impelido por «su animalidad, acicateado por el deseo irrefrenado» (282). El deseo carnal, ciego y violento, es una *tara* fisiológica de la especie humana que, como tal, relativiza en ocasiones la responsabilidad individual. En los comentarios del narrador sobre el carácter del alférez se reproducen reflexiones similares a las de *En la sangre*:

El no creó el mundo ni las penas, es un ignorante, un irresponsable, un macho común y corriente que se proporciona un placer de amores donde le cuesta menos y le sabe más.

(60)

Otro vestigio de la barbarie ancestral del ser humano es la actitud de la *masa*, del individuo en grupo, que en escenas como las que refieren las fiestas de la Independencia (cap. III, 1.^a parte) o el baile de disfraces en el teatro Arbeu (cap. II, 2.^a parte), se define como una auténtica «jauría humana» (310). Pero el gran Enemigo de la civilización, que hace aflorar estos comportamientos animalizados, es, sobre todo, el alcohol.

Gamboa se explaya al modo naturalista en la exposición de la lacra social del alcoholismo, compañero habitual de las clases humildes y de las prostitutas¹⁷, y cuyos efectos perniciosos se advierten con toda su crudeza en la escena de la muerte de un cliente del burdel (cap. II, 2.^a parte). El alcohol libera los instintos adormecidos en los «calabozos de la conciencia» (231), entre los que se encuentra «el milenarismo impulsivo homicida, la incurable exigencia fisiológica de matar por matar» (*ibid.*). No es de extrañar que Santa, en el punto más extremo de su degradación, también caiga en sus redes.

El tipo de personaje, los ambientes retratados y las especulaciones sobre el *medio* social y las *taras* fisiológicas ocultas en la trastienda de la mente humana, son temas que, como se ha visto, caen de lleno dentro de las preocupaciones tópicas del escritor naturalista. Sin embargo, al margen de cuestiones puramente formales que no casan con las pretensiones de la escuela, las conclusiones que se extraen de la historia de la prostituta arrepentida se encuentran muy lejos de la filosofía zoliana.

En el aspecto técnico, el narrador no cumple nunca el precepto fundamental de ejercer como mero testigo o notario de una historia. Muy al contrario, sazona de continuo el relato con reflexiones de carácter moralizador y emite juicios de valor sobre las escenas que describe. Tampoco se percibe apenas el clásico *feísmo*, a no ser en algunas breves descripciones del ciego Hipólito.

La distancia entre *Santa* y el naturalismo pleno se hace sin embargo mucho más evidente si atendemos a la *lección moral* que se desprende de la lectura de la obra. La joven protagonista será culpable de trasgredir las normas sociales y religiosas en su relación con el alférez, y será castigada por ello con la privación de su existencia feliz en su pueblo y con su familia¹⁸. El carácter de la muchacha, inestable y en ocasiones contradictorio, se mueve entre su inexplicable atracción hacia la *mala vida*¹⁹ y sus crisis de religiosidad y arrepentimiento. La tendencia ocasional que manifiesta la joven hacia el vicio no se justifica nunca como producto de una herencia genética que trasmite una tara, ni como producto de una educación equivocada. Muy al contrario, Santa vive hasta el momento de la *caída* en un ambiente sano y feliz. A pesar de que Gamboa sugiere tímidamente la posibilidad de que la muchacha lleve en su sangre «gérmenes de muy vieja lascivia de algún tatarabuelo que en ella resucitaba con vicios y todo» (96), lo cierto es que su historia no responde al típico *caso* de determinismo naturalista, sino a una mezcla de voluntad personal, presión del medio y a una especie de misterioso fatalismo, que el personaje identifica con «la fuerza cósmica del elemento que la hembra lleva en sí, fuerza ciega de destrucción invencible» (211). En ningún momento aparece explicada la naturaleza de esta *fuerza cósmica*, ni de los «designios insondables y las fuerzas secretas» (207) que gravitan sobre las decisiones de la muchacha. A pesar de la apariencia, estamos por tanto lejos de los planteamientos y del lenguaje lógico-científicos de la escuela zoliana.

El retrato final de la prostituta moribunda, repulsiva y alcohólica es también, como pretendió Zola en *Naná*, la imagen de la sociedad mexicana de su tiempo. Al igual que el autor francés, Gamboa pretendió reflejar la decadente realidad del mundo que le rodeaba para intentar su regeneración que, en el caso del mexicano, pasaba necesariamente por un regreso a las normas y preceptos de la religión católica. A través del sufrimiento que le depara su enfermedad y, sobre todo, de su amor sincero y casto hacia Hipólito, Santa vuelve a Dios (304) y con ello expía su culpa. La imagen de su

perdón nos la ofrece su entierro en Chimalistac, el Edén perdido, momento en que las reflexiones del antes descreído Hipólito abren un último rayo de esperanza sobre la posibilidad de salvación de ese mundo viciado, puesto que no existe pecado, por grave que sea, que Dios no perdone:

Dios recibe entre sus divinos brazos misericordiosos a los humildes, a los desgraciados, a los que apestan y manchan, a la teoría incontable e infinita de los que padecen hambre y sed de perdón...: ¡A Dios se asciende por el amor o por el sufrimiento!

(326)

Este carácter fuertemente religioso-moralizante del relato se encuentra en las antípodas del cientifismo lógico y laicista de la teoría zoliana.

Santa es un ejemplo mucho más representativo que *En la sangre* de lo que supuso la adecuación de las pautas naturalistas en suelo americano. En líneas generales se podría afirmar que estos escritores cultivaron principalmente la *cara externa* de esta escuela, pero prácticamente nunca dieron cauce en sus obras al desarrollo de la problemática profunda del movimiento francés. En resumen, y empleando los mismo términos con que Menéndez Pelayo comentó la obra de la española Pardo Bazán, se podría afirmar que en el naturalismo hispanoamericano «la poesía y el idealismo y la inspiración cristiana son lo natural y espontáneo, y que el naturalismo es lo artificial, lo postizo y lo aprendido»²⁰.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario

