



Benito Varela Jácome

# **Evolución de la novela hispanoamericana en el XIX**

2003 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

**Benito Varela Jácome**

# **Evolución de la novela hispanoamericana en el XIX**

## 1. La novela romántica

### 1.1. Iniciación del género

La novela hispanoamericana descubre sus verdaderos cauces de expresión con el romanticismo. Pero antes, a lo largo del primer tercio del XIX, se producen varios tanteos narrativos interesantes. El Periquillo Sarniento es el punto de arranque. Su autor, el mexicano José Joaquín Fernández de Lizardi, proyecta las ideas liberales de su labor periodística en cuatro novelas, elaboradas entre 1815 y 1820. La concepción del universo social y de los procesos agenciales de este corpus novelístico están bastante lejos de la nueva mentalidad romántica, en efervescencia en Europa. Su doctrina social, la intencionalidad didáctica, las ideas de educación y progreso, la crítica de las instituciones, la aplicación de la moral burguesa enlazan, por un lado, con el iluminismo, con la literatura y la filosofía francesas del XVIII; por otro, con la picaresca de los siglos XVI-XVII.

Para la estructuración del Periquillo Sarniento, Lizardi utiliza préstamos de la picaresca, del Guzmán de Alfarache y Estebanillo González; pero tiene, también, un antecedente en Los infortunios de Alonso Ramírez. En el relato autodiegético, el agente es protagonista de las peripecias de la novela y testigo de las situaciones contextuales, y toma una peculiar postura crítica en el análisis del proceso educacional, de la ruptura de los códigos de comportamiento y de los estratos sociales. En las últimas unidades narrativas funciona una determinada normativa moral que desemboca en la regeneración y conversión del pícaro, con la filiación a una sociedad ordenada y con una muerte ejemplarizadora. Tienen efectividad los cuadros sociales, aunque pertenecen a unas realidades superadas. Además, están atenuadas por las digresiones, las estructuras lingüísticas tradicionales y la convencional narración en primera persona que no es más que un recurso para exponer las ideas moralizantes del autor.

La novelística de Fernández de Lizardi no tiene una continuación efectiva. El proceso narrativo en los países hispanoamericanos es discontinuo, con frecuentes espacios vacíos, hasta la década 1840-1850. En 1826, se publica la primera novela histórica, Xicoténcatl, pero su discurso narrativo se mantiene dentro de un equilibrio classicista, sin contaminación de procedimientos de Walter Scott. Frente a la nostalgia del pasado histórico, los contextos contemporáneos americanos se proyectan, por estos años, en los artículos de costumbres, derivados de Larra y Mesonero Romanos; sin embargo, tienen una fuerza testimonial en el

temprano metagénero de novela antiesclavista cubana, y en tres obras argentinas, de distinto signo, que interpretan situaciones límite de la dictadura de Juan Manuel de Rosas: El matadero, de Echeverría; Facundo, de Sarmiento, y la primera versión de Amalia, de Mármol, publicada en una revista de Montevideo.

#### 1.1.1. La primera novela histórica

En 1826, se publica Xicoténcatl, primera novela histórica del XIX. La primera edición, de Filadelfia, [2] es anónima, pero en Valencia, en 1831, se publica con el mismo título una novela cuyo autor es Salvador García Bahamonte. La acción se localiza en la conquista de México, con el enfrentamiento entre el héroe traxcalteca Xicoténcatl y Hernán Cortés. Dinamizan la historia las sangrientas batallas, las victorias y las retiradas, la muerte de los jefes indios, la entrada en Traxcala, en 1519. Al lado del conquistador extremeño y del agente central del relato, actúan otros personajes históricos: Moctezuma, Maxiscastzin, doña Marina, Diego de Ordaz y fray Bartolomé de Olmedo. La fuente básica es la Historia de la conquista de México, de Antonio de Solís, y, para la matanza de los nobles mexicanos en el Templo Mayor, fray Bartolomé de las Casas.

Con las tensiones bélicas se mezclan las intrigas amorosas. La hermosa Teutila, prometida de Xicoténcatl, sufre el apasionado asedio de Cortés y es salvada de la violación por Diego de Ordaz, que también está enamorado de ella. La trama sentimental se complica con la función centrípeta de doña Marina, amante del conquistador, enamorada de Ordaz y poderosa atracción para el jefe indio. Pero el complejo proceso tiene un desenlace fatal: Xicoténcatl muere ahorcado y Teutila fallece antes de vengar su holocausto. A pesar de esta funcionalidad tensional, el autor no ha asimilado aún el efectismo y el sentimentalismo de la corriente romántica hispanoamericana posterior. Los sentimientos están regidos por el racionalismo del XVIII. Hay una carencia de procedimientos scottianos; sin embargo, algunas matizaciones de la naturaleza se relacionan con Chateaubriand.

La novela es considerada por Concha Meléndez como una anticipación de la novela indigenista, por la conflictividad étnica, por los juicios negativos sobre los conquistadores, hombres crueles, violadores de las normas de convivencia. La Malinche aparece como un ejemplo de mujer falsa, apasionada, sensual. Y Cortés está pintado con negras tintas: modelo de orgullo y autoritarismo; «monstruo», «bárbaro» y «asesino». Esta postura criticista se aproxima a la que sostiene el escritor francés del XVIII, Jean-François Marmontel, frente a la conquista de América por los españoles, en *Les Incas ou la destruction d'Empire du Pérou* (1778).

Ruinas de un templo en Uxmal (grabado de finales del XIX)

#### 1.1.2. Anticipación de El matadero

[3]

Esteban Echeverría es el impulsor de la corriente romántica en la Argentina, pero en 1838, consigue con *El matadero* la exploración directa y efectiva de una zona concreta del mundo urbano bonaerense, dentro del contexto conflictivo de la dictadura rosista. Como el escritor porteño será estudiado en otro capítulo de este volumen, nos limitaremos sólo a resaltar algunos aspectos de su narración. Indudablemente, su postura estética es totalmente distinta de la aplicada en su producción lírica. La selección lingüística está en función del relato; las connotaciones empleadas contrastan con la plasticidad y el tono enfático de la poesía. A la carencia de poetismo en la descripción y narración, se añaden, en la parte dialogística, las formas diastráticas de la lengua coloquial y las expresiones vulgares.

Predomina en *El matadero* el enfoque objetivo, sin fórmulas convencionales, idealizantes. El ritmo narrativo es un anticipo de la novela realista de las últimas décadas del siglo. En la presentación del matadero de Buenos Aires, emplea la alternancia entre la perspectiva variable y los encuadres sucesivos de las reses degolladas y la acción gestual de personas «embadurnadas de sangre». Destaca en estas tomas la intensificación del espectáculo «horriblemente feo, inmundo y deforme». El protagonismo es popular, pero con una interpretación degradadora, inspirada por la filiación política federal de las gentes que frecuentan el matadero. Es necesario destacar que la dinámica excesiva del discurso narrativo y los brochazos grotescos desbordan los esquemas del cuadro de costumbres. Podemos comprobarlo en las disputas por los desperdicios, entre muchachos, mujeres y perros; en la secuencia del inglés derribado por el caballo y «hundido media vara en el fango», resonancia del Buscón; en la persecución del toro por las calles.

El efectismo tiene un relieve singular en dos situaciones límite. La cabeza del niño sajada por la cuerda tensa que enlaza al bovino; y el acosado y torturado, hasta que «un torrente de sangre brotó borbotando de la boca y las narices del joven y extendiéndose empezó a caer por entrambos lados de la mesa». Para Cedomil Goic, «el humor satírico de que hace gala Echeverría es de una actitud dolorosa y valiente». Pero además, su postura crítica, paródica, y su anticlericalismo tienen una vinculación con el enciclopedismo, con las ideas volterianas, sobre todo, al interrelacionar la abstinencia de la cuaresma y el hambre del pueblo, al identificar a los federales y al Restaurador con el catolicismo.

### 1.1.3. Secuenciación discontinua de los metagéneros narrativos románticos

La novela romántica no se aclimata en Hispanoamérica hasta el año 1846. Esto significa un claro asincronismo, con respecto a la narrativa de Europa y de Estados Unidos, debido a la conflictividad ideológica y a la carencia de modelos culturales idóneos. El romanticismo europeo se había desarrollado, dentro de unos contextos históricos y socioeconómicos concretos, animado por la efervescencia cultural y las teorías de la filosofía de la época. Varios factores determinantes generan el cambio de la mentalidad intelectual, de la nueva formulación estética: el pensamiento enciclopedista francés; la ruptura con el racionalismo y el criticismo; el movimiento prerromántico *Sturn und Drang*, contrapuesto a la *Aufklärung* alemana; «la intuición intelectual» y «la confirmación del Yo sobre el No-Yo», de Johan G. Fichte; el «alma universal» de Schelling; la defensa de Hegel del «progreso en

la conciencia de la libertad» y de la identificación de los escritores con el pasado, «que es esencialmente un ahora».

En cambio, las singulares situaciones contextuales de las naciones emancipadas no favorecen la concreción de una conciencia cultural, ni el desarrollo de las manifestaciones artísticas. La cruenta lucha de la independencia no culmina hasta 1824, con las decisivas batallas de Ayacucho y Junín. El largo proceso de cambio y modernización está frenado por situaciones anárquicas y [4] regímenes oligárquicos, por luchas civiles, rectificación de fronteras, elaboración de las constituciones democráticas, reforma de la enseñanza, esfuerzos por conseguir tratados comerciales con los países europeos.

La transformación de la sociedad emancipada y la imposición de las ideas liberales son procesos muy lentos. Sólo la inquietud ideológica y cultural, impulsada por las sociedades literarias, y el auge del periodismo hacen posible que se cumpla la aseerción de Victor Hugo: «El romanticismo es el liberalismo en literatura». Pero la implantación de la nueva corriente literaria es tardía, como lo confirman las primeras polémicas entre clásicos y románticos, en el Salón Literario de Buenos Aires, en el Certamen de Mayo de Montevideo, o en las tres polémicas sucesivas surgidas en Chile, en 1842, entre los argentinos Sarmiento y Vicente Fidel López y los chilenos J. M. Núñez, Salvador Sanfuentes, Jotabeche y García Reyes.

Al margen de los obstáculos históricos, se produce, con una secuenciación discontinua, la introducción de modelos narrativos foráneos. La traducción y difusión de autores extranjeros configura distintos metagéneros novelísticos, en parámetros cortados por una variabilidad fluctuante. El largo proceso de interpretación del sentimiento de la naturaleza y de los comportamientos agenciales arranca de Rousseau y se difunde con Pablo y Virginia, de Bernardin de Saint-Pierre. La temprana versión de Atala, hecha por Fray Servando Teresa de Mier, publicada en París en 1801, se populariza desde 1822 con la representación de la tragedia del mismo título, del colombiano José Fernández Madrid, y los poemas de José María Heredia y Gabriel de la Concepción Valdés. Chateaubriand crea un singular exotismo, difundido en castellano desde 1813, centrado en el paisaje de Luisiana, las costumbres de los indios natchez y la pasión amorosa entre jóvenes de distinta etnia y religión. Pero lo que es exotismo desde la perspectiva europea, es la concreta realidad próxima, autóctona, para los novelistas hispanoamericanos.

La aproximación directa a la naturaleza americana y el protagonismo indígena tienen distinta dimensión en las novelas de James Fenimore Cooper, El espía (1821), Los pioneros (1823), El último mohicano (1826) y Las Praderas (1827). Cooper, considerado como «el Walter Scott de América», impone la «solemne melancolía» de la destrucción del indio, la bipolarización civilización-barbarie; se convierte en fuente inspiradora de Sarmiento, Vicente Fidel López, José María Heredia y, más tarde, de Juan León de Mera.

De la conjunción de funciones de la novelística de Chateaubriand y de la de Cooper deriva la serie de novelas indianistas. El escritor francés aporta la «armonía entre la religión y la naturaleza», el conflicto entre creencias distintas, los sentimientos amorosos, las situaciones de huida y persecución. Cooper brinda la descripción del bosque y las praderas,

el conflicto de los pieles rojas con la civilización, la contraposición entre la libertad natural y la sumisión impuesta por los blancos, la simbología heroica del indio Natty Bunpoo.

La novela indianista, iniciada muy temprano, en 1832, con *Netzula*, de Lafragua, se desarrolla en estratificación con los otros metagéneros románticos; en su época culminante, con *Cumandá* (1871), de Mera, se superpone sobre la narrativa de tendencia realista, y las últimas manifestaciones [5] del ciclo coinciden, incluso, con la incorporación de las técnicas naturalistas.

El mismo Chateaubriand, «inventor de la melancolía moderna», creador del prototipo de héroe romántico, solitario, desarraigado, acosado por el instinto, abre una nueva vía: la de la novela sentimental, enriquecida con la herencia de Pablo y Virginia y por el autobiografismo amoroso de las primeras décadas del siglo. La secuenciación de la novela sentimental en Hispanoamérica, iniciada con *Soledad*, de Mitre, sigue un proceso discontinuo, hasta *María* (1867). Pero ya las derivaciones de la novela de Jorge Isaacs, contrastan con la estratificación histórico-social y cultural y con las corrientes realista y naturalista. El ciclo se prolonga, sorprendentemente, con un sentimentalismo convencional y efectista, hasta la década finisecular, con ejemplos típicos como *Carmen*, de Pedro Costera, Sara (1891), de José Rafael Guadalajara, y *Angelina* (1895), de Rafael Delgado.

De las situaciones límite de la esclavitud en el ámbito geográfico del Caribe deriva, entre 1838 y 1841, un metagénero narrativo de testimonio antiesclavista. La novela abolicionista, surgida en Cuba, país que continúa bajo el dominio español, tiene precedentes en *Bug-Jargal* (1826), de Victor Hugo, y en *El esclavo o Memorias de Archy Moore* (1836), de Richard Hildreth, pero se produce antes de la famosa novela de Harriet Beecher Stowe, *La cabaña del Tío Tom*.

También tienen relación con la realidad contemporánea, próxima o presente, algunas novelas históricas, centradas en episodios límite de la lucha por la independencia, la violencia de las guerras civiles, la proscripción, el bárbaro despotismo de las dictaduras. Debemos destacar el enfrentamiento de los exiliados argentinos con las situaciones dramáticas del país. Aparte del *Facundo* (1845), escrita en Chile por Sarmiento, merece un análisis especial *Amalia*, de José Mármol, compuesta en Montevideo, con el juego del ideario político, la represión de la mazorca y la historia sentimental de la pareja de agentes sacrificados por la fuerza represora.

Estos cuatro ciclos narrativos exploran, con sensibilidad distinta, las situaciones del macrocosmos histórico-social contemporáneo, las distintas categorizaciones literaturizadas de los comportamientos humanos. Pero, como contraste con la ambientación en espacios temporales próximos, surge un prolongado metagénero de reconstrucción nostálgica del pasado. El escritor escocés Walter Scott proporciona las funciones básicas a nuestros novelistas: combinación de lo maravilloso y lo verosímil; la operatividad de la turbulencia, la anagnórisis, el fuego, el disfraz; la acción de la violencia; el heroísmo y la traición; la lucha por la libertad...

Las novelas de Walter Scott se difunden a partir de la traducción de fragmentos del *Ivanhoe*, por Blanco White, en 1823, y las versiones de José Joaquín de Mora, de *Ivanhoe* y

El talismán en 1825. Después de la traducción de Weverley, por José María Heredia, se suceden las impresiones de varias obras en México, La Habana, Lima y Santiago de Chile, desde 1835.

La estratificación de estos ciclos novelísticos con el realismo y el naturalismo desborda todo encuadre de los escritores hispanoamericanos en tres generaciones cronológicas que establecen algunos historiadores. Es necesario resaltar que la secuenciación de la novela romántica es discontinua, hasta bordear el lustro finisecular; por eso, falta la correlación con las situaciones contextuales, con la operativa literaturización del discurso lingüístico, con las tendencias estéticas del último tercio del XIX.

## 1.2. La novela indianista

La novela indianista, surgida de concretas realidades étnicas y de las influencias ya señaladas, se configura, en su primera etapa, como un macrocosmos funcional idealizante, ambientado en espacios geográficos de exultante naturaleza, con el color local de las costumbres y los mitos indígenas, [6] movido por procesos amorosos entre indios y blancos o centrado en una desdichada pareja de indios. El punto de arranque es la narración *Netzula*, publicada en 1832. Su autor, el mexicano José María Lafragua, a pesar del escaso mérito literario del relato, refleja el patetismo de la derrota de los aztecas y reproduce en su protagonista algunos rasgos de Atala.

Los distintos tópicos del ciclo aparecen ya incorporados en *Caramurú* (1848), del uruguayo Alejandro Magariños Cervantes. Su acción amorosa se complica con la lucha emancipadora y con el juego de la inverosimilitud, las funciones folletinescas y la truculencia. El autor, al exaltar la generosidad del protagonista, lo identifica con un prototipo de gaucho. A pesar de intentar describir el color local y la belleza del desierto, la novela carece de valores literarios aceptables y no interesa a un lector de hoy.

En el Río de la Plata, surgen varias novelas derivadas de la leyenda de Lucía Miranda, creada ya por Ruy Díaz de Guzmán, en el poema *Argentina* (1612). Rosa Guerra publica, en 1860, la primera versión novelesca, con el título de *Lucía Miranda*. El relato tradicional proporciona a la escritora argentina todos los ingredientes románticos. El cacique Mangaré asalta el fuerte Espíritu Santo, para raptar a la cristiana Lucía, de la que está enamorado; el marido de la dama, Sebastián Hurtado, persigue al raptor y lo hiere mortalmente. La cautiva pasa a poder de Siripo que la mata con su marido, al ser rechazado. Por la misma fecha, y con idéntico título, Eduarda Mansilla de García amplía la historia con los antecedentes de la expedición de Gaboto, el pintoresquismo de la vida de los charrúas y el intento de descripción del paisaje de la Pampa.

Después de *Cumandá*, obra maestra del ciclo, el indianismo se proyecta en otros países. El venezolano José Ramón Yepes asimila modelos de Chateaubriand, para describir, con cierta riqueza cromática, la naturaleza tropical, en *Iguacaya* (1872), y pone en acción la función lúdica de un mito, las costumbres de los indios, el suicidio efectista del cacique y la locura irreversible de la protagonista. Por su particular protagonismo, *Concha Meléndez*

considera como indianistas las novelas históricas Guatimozín, Enriquillo, Los mártires de Anáhuac, de Eligio Ancona, y Nezahualpilli, de Juan Luis Tercero.

### 1.2.1. El efectismo de Cumandá

La novela indianista tiene su máxima expresión en Cumandá o Un drama de un salvaje, publicada en 1871 y difundida a partir de su segunda edición, de 1879. Su autor, el ecuatoriano Juan León de Mera (1832-1894), tiene una temprana preocupación por los nativos, manifestada en los poemas de las Melodías indígenas, la tradición incaica La virgen del Sol y los estudios sobre la poesía quechua. Tiene un conocimiento directo del espacio geosocial, por sus experiencias como gobernador de la provincia de Tungurahua. Sigue el relato oral del viajero inglés Richard Spruce, encargado por su gobierno de recoger semillas de la quina en la selva ecuatoriana. Y se documenta, además, en la historia de las misiones, en las tensiones de las tribus orientales, y en la indómita ferocidad de los jíbaros que reducen las cabezas degolladas de los enemigos al volumen de «una pequeña naranja».

Entre los modelos literarios ocupa un primer plano Fenimore Cooper; el relato de una joven refugiada en una misión, para librarse del sacrificio, coincide con el eje agencial de la novela del escritor norteamericano, *The Wep of Wish-ton-wish* (1829); una niña blanca raptada por indios [7] salvajes, crece en su comunidad, se casa con Conunchet y muere, cuando éste es ejecutado por su enemigo. Mera conocería, también, las novelas del mismo autor, *Los pioneros* y *El matador de venados*. Utiliza, por otro lado, modelos literarios derivados de Pablo y Virginia y de la poetización de la naturaleza de Chateaubriand.

J. L. Mera parte de la vinculación al ámbito rural de la quinta de Atocha, orientada hacia la imponente cumbre del Chimborazo, y al recorrido de la región de Oriente, limitada por las cumbres de los Andes y regada por ríos caudalosos -Santiago, Pastaxa, Napo, Putamayo- que fluyen desde las cimas hasta el cauce del Amazonas. Pero este amplio escenario está descrito con procedimientos mnemotécnicos románticos, en los que las reglas para reforzar la memoria tienden a la idealización, con una función de connotaciones que resaltan la riqueza de sensaciones de la naturaleza. Pero además, este paisaje está lleno de contrastes que ofrecen a la Cumandá fugitiva sabrosos frutos y aguas fétidas, enormes serpientes y tigres de movimientos fascinadores:

Un pabellón de lianas en flor intercepta el paso a la doncella prófuga; es preciso abrir esas cortinas; ábrelas con grave sorpresa de un enjambre de alados bellos insectos que se desbandan y huyen; pero en el fondo de la tan rica morada duerme encogida en numerosos anillos una enorme serpiente, que al ruido se despierta, levanta la cabeza y la vuelve por todas partes en busca del atrevido viviente que se ha aproximado a su palacio. Asústase Cumandá, retrocede y procura salir de aquel punto dando un rodeo considerable.

Tras las lianas halla un reducido estanque de aguas cristalinas; su marco está formado de una especie de madre selva, cuyas flores son pequeñas campanillas de color de plata bruñida con badajos de oro, y de rosales sin espinas cuajados de botones de fuego a medio abrir. Por encima del marco ha doblado la cabeza sobre el cristal de la preciosa fuente una palmera de pocos años que, cual si fuese el Narciso de la vegetación, parece encantada de



contemplar en él su belleza. La joven, embelesada con tan hechicero cuadro, se detiene un instante. Siente sed, se aproxima a la orilla, toma agua en la cavidad de las manos juntas, la acerca a los labios y halla que es amarga y fétida.

Deja a la izquierda la linda e ingrata fuente, y continúa siguiendo el rumbo de la fuga con ligero paso. El Sol se ha encumbrado gran espacio y la hora del desayuno está muy avanzada. Cumandá siente hambre; busca con ávidos ojos algún árbol frutal, y no tarda en descubrir uno de uva camairona a corta distancia; se dirige a él, y aún alcanza a divisar por el suelo algunos racimos de la exquisita fruta; mas cuando va a tomarlos, advierte al pie del tronco, y medio escondido entre unas ramas, un tigre, cuyo lomo ondea con cierto movimiento fascinador.

En el ámbito geosocial, destaca el enclave de la misión de Andoas, desbordada por la vegetación, a la orilla del atronador cauce de lava del río Pastaxa; es un núcleo culturizado, frente a los rincones aislados, hostiles, desconectados de la «sociedad civilizada». Para Mera, la sociedad civilizada y los gobiernos son los responsables de la aculturización de las tribus y de «sus espantosas guerras de exterminio». Dentro de este espacio se desarrolla un esquema mítico demasiado efectista, que arranca de la situación límite del pasado, con la muerte de la mayor parte de la familia del hacendado Orozco, dentro de la casa incendiada por un indio. Después del trágico suceso, José Domingo Orozco entra al servicio de la misión. Su hijo Carlos, en sus recorridos por la selva, se enamora de la bella india Cumandá. Los dos enamorados, sin saber que son hermanos, viven un conflictivo proceso agencial, obstaculizado por pruebas peligrosas, desencadenantes del desenlace fatal:

[8]

Agentes Orozco, Carlos-Cumandá

Pruebas Oposición de los indios - Peligros mortales

Proceso de frustración Boda de Cumandá con cacique - Prisión de Carlos - Sacrificio de Cumandá

Anagnórisis Cumandá es hermana de Carlos

Desenlace fatal Cumandá, envenenada - Carlos muere de dolor

Las funciones efectistas, folletinescas, están justificadas, a veces, por los códigos de comportamiento de los jíbaros, por el juego de varias bipolarizaciones: barbarie/civilización, blancos/indios; paganos/cristianos; marginación/bienestar. Juan León de Mera, a pesar de su conservadurismo ultramontano, tiene una postura de cierto compromiso ante estos problemas. No podemos olvidar que su novela fue concebida durante el poder teocrático de Gabriel García Moreno y escrita en la dictadura del general Veintimilla. La preocupación axial de Cumandá es la regeneración de los indios; las órdenes religiosas los fueron incorporando gradualmente a la civilización; pero con la expulsión de los jesuitas de las misiones, el abandono del Gobierno y la explotación de los latifundistas, retornan al comportamiento del «salvaje indómito». Aflora indudablemente la concepción maniqueísta de «buenos» y «malos»; pero la «bestia humana» debe ser convencida de su destino divino; por eso, el autor manifiesta radicalmente que «sin la creencia... el individuo se convierte en el salvaje indómito y la sociedad en una tribu de bárbaros». Como ya ha señalado Hernán Vidal, no falta en Mera el afán de reactualizar los experimentos misioneros de fray Bartolomé de Las Casas.

### 1.3. La novela abolicionista

Con el libre cambio y el auge del cultivo azucarero, Cuba se convierte, desde finales del XVIII, en una colonia próspera que atrae a la emigración y a los barcos de la trata. En las primeras décadas del XIX, miles de esclavos negros y mulatos trabajan duramente en los ingenios, en la zafra. En 1833, Inglaterra declara abolida la esclavitud en sus colonias; por las presiones de lord Palmerston se conciertan acuerdos antitratistas entre el Gobierno inglés y España; para su supervisión, llega a La Habana el cónsul inglés Richard M. Madden; pero la trata continúa, a pesar de las ideas de igualdad y libertad que circulan por el continente.

En la década 1830-1840, se agudiza la tensión del problema y surgen las críticas contra los hacendados criollos. Domingo del Monte y José A. Saco difunden sus ideas reformistas y es entonces cuando se escriben las primeras narraciones antiesclavistas. En 1838, el colombiano, residente en Matanzas, Félix Tanco Bosmeniel, compone el relato *Petrona y Rosalía*, precedido de un manifiesto antiesclavista. En la misma fecha, Anselmo Suárez y Romero elabora la novela corta *Francisco*. Parece que fue publicada en inglés, por la Sociedad Antiesclavista de Londres; pero el texto castellano es de impresión póstuma, en Nueva York en 1880. La pareja de esclavos *Francisco y Dorotea* representa una conflictividad agencial movida por varias funciones: la nostalgia [9] del lejano continente africano, la dureza de la esclavitud en los ingenios azucareros, los castigos corporales, la miseria, el aislamiento. Suárez y Romero tiene la intención de resaltar su denuncia, pero recurre a procedimientos románticos; se sirve del simplismo maniqueísta buenos-malos; idealiza la etopeya del agente y acumula signos caracterizadores positivos sobre *Dorotea*.

El metagénero de la novela abolicionista continúa en 1839, con la publicación de la primera parte de *Cecilia Valdés*, de Cirilo Villaverde, y culmina con la edición del texto completo y definitivo de esta novela, en 1882. Como a este autor se le dedica un estudio especial en este volumen, habrá que comprobar las ideas reformistas presentes en la primera parte y el reflejo de las amargas experiencias del autor en las tres partes siguientes. El planteamiento dramático de la segregación étnica se mueve dentro de una perspectiva patriarcalista de la esclavitud, dentro de los códigos de comportamiento dual de buenos-malos, pecado-expiación, justicia-injusticia. La oposición del angelismo-satanismo, representados por el trato humanitario, por la prohibición de la violencia, por un lado, y por otro, por el trabajo extenuante, por el terror de los castigos y torturas.

En *Cecilia Valdés* o *La loma del ángel*, la segregación étnica se marca en tres campos: los distintos códigos para las relaciones amorosas; la imposibilidad de labilidad social, y las duras condiciones de existencia de negros y mulatos. El proceso amoroso se intensifica, además, con varias funciones efectistas derivadas de la novela folletinesca: relaciones incestuosas entre los hermanos que ignoran su parentesco; el odio y la venganza de *Cecilia*, abandonada, por medio de *Pimienta* que apuñala a su rival *Leonardo*. Pero la novela significa, sobre todo, la exploración de las múltiples realidades de La Habana y del mundo rural; y el testimonio de las situaciones socioeconómicas, la organización agrícola, las

presiones del colonialismo, y los alegatos contra él, durante el reinado de Fernando VII; la depresión educativa; la persecución y el encarcelamiento de los patriotas.

[10]

Gertrudis Gómez de Avellaneda.

### 1.3.1. La naturaleza y la pasión amorosa de Sab

Tiene un significado singular la aportación de Gertrudis Gómez de Avellaneda a la novela antiesclavista, con Sab, compuesta ya hacia 1839 y publicada en 1841. La escritora cubana sigue los típicos modelos de la novela romántica; mezcla reminiscencias autobiográficas de Tula y modelos literarios. La crítica ha señalado las influencias, del Werther, de Walter Scott y, especialmente, de la novela juvenil de Victor Hugo, Bug-Jargal (1826), protagonizada por un esclavo que encabeza una revuelta en Haití. Además, no podemos olvidar las posibles resonancias en Cuba de la novela The Slave (1826), de Richard Hildreth, diatriba contra la sociedad norteamericana, «sojuzgadora de la raza negra», publicada bastante años antes de la famosa obra de Harriet Beecher Stowe, La cabaña del Tío Tom (1852).

La acción de la novela se localiza en la provincia central de Cuba, Camagüey, tierra natal de la escritora: en los «campos pintorescos», regados por el Tinina, en el camino de Puerto Príncipe a las aldeas de Cubitas, frente a las perspectivas de las «sábanas inmensas». Al describir el paisaje tropical de aquel «país privilegiado», se sirve de la reconstrucción mnemotécnica, pero con resonancias literarias del sentimiento de la naturaleza, iniciado por Rousseau, en la visión patriarcal de Clarendon y en Ensoñaciones de un paseante solitario, y consolidado por el sentimiento plástico de Saint-Pierre. La autora resalta la acción lumínica sobre el paisaje a la hora del ocaso, pero, en vez de la suavización de los matices, intensifica los contrastes cromáticos, mediante deslumbramientos, sin gemas deluyentes. Por otro lado, el paisaje se transforma con los temores de la noche profunda, con la proyección subjetiva de «pensamientos más sombríos, más terribles». La tempestad sorprende a Enrique y Sab, y las expresiones hiperbólicas se acumulan, [11] para ofrecer al lector un cuadro efectista de espectacularidad romántica.

El alegato reivindicador está justificado por la «vida terrible» de los negros, en el trabajo constante de la zafra, semidesnudos bajo el terrible sol del mediodía, doblegadas sus espaldas por el peso de la caña que transportan. De noche giran en torno al trapiche, hasta la alborada:

[...] es un cruel espectáculo la vista de la humanidad degradada, de hombres convertidos en brutos, que llevan en su frente la marca de la esclavitud y en su alma la desesperación del infierno.

El propio Sab confiesa su dramática dependencia: «Prefiero a aquella raza desventurada, sin derechos de hombres... Soy mulato y esclavo». Pero la actitud ante los esclavos no es siempre la misma. Don Carlos y Carlota practican el paternalismo con Sab; Enrique se pregunta: «¿para qué necesita el talento y la educación un hombre destinado a ser esclavo?». Pero queda claro que la trata es el «tráfico de la carne».

Por otro lado, Sab se solidariza con los indios, al referirse a «la muerte horrible y bárbara que los españoles dieron al cacique de Camagüey». No podemos olvidar que, a pesar de predominar en este compromiso el sentimiento y la pasión sobre el testimonio social, el Censor Regio de la Imprenta de La Habana prohíbe la entrada en Cuba, en 1844, de los ejemplares de la novela.

El proceso agencial se relaciona con la complejidad étnica. Gómez de Avellaneda subvierte los códigos de relación entre las dos razas: por un lado, el mulato enamorado de su ama, la blanca Carlota; por otro, Teresa convertida en compañera y confidente de Sab. Los protagonistas de la novela, al enfrentar sus sentimientos, se idealizan. La textura física y algunas inclinaciones de Sab tienen semejanza con el poeta mulato cubano Plácido, fusilado en 1844, por conjurado. Su fidelidad amorosa llega hasta el sacrificio; a pesar de sus circunstancias adversas, no se revela contra el destino, se mantiene sumiso. El concierto matrimonial entre Carlota y Enrique Otway, hijo de un rico comerciante judío, produce dos víctimas que mantienen en secreto sus sentimientos: Sab apasionadamente enamorado de su dueña, y Teresa, prendida de Enrique. Nos encontramos, por lo tanto, con este cuadrilátero amoroso:

Pero el discurso narrativo elaborado por Gómez de Avellaneda activa varias funciones opuestas. Frente a la firmeza de Carlota, Enrique se mueve por el egoísmo y la ambición. Al lado de su versatilidad, el mulato mantiene oculto su amor y se sacrifica por él; no sólo hace donación del dinero que le ha tocado en la lotería, sino que pone en peligro su vida para entregar la carta que facilitará la unión de la pareja. Simbólicamente, se sincroniza la boda de Carlota y Enrique con la muerte de Sab y la entrada de Teresa en un convento. Indudablemente, la novela abunda en situaciones efectistas, melodramáticas; en las confidencias de Sab y Teresa; en la delirante y larga carta en la que el esclavo confiesa su secreto amor; en la emoción de monólogos indirectos como éste: «Volví a encontrar solamente al miserable esclavo, apretando contra la tierra un corazón [12] abrasado de amor, celos y desesperación».

#### 1.4. La novela sentimental

##### 1.4.1. Desfase cronológico

El juego de las emociones, la hipersensibilidad psicológica, los sentimientos amorosos y la proyección subjetiva sobre el paisaje configuran el metagénero de novela sentimental. No podemos olvidar que esta categorización tiene ya sus raíces en el último tercio del siglo XVIII. La marquesa de Deffand, apasionada del poeta inglés Horacio Walpole, mezcla en sus Cartas el desencanto y el amor. Bernardin de Saint-Pierre impone el sentimiento elegíaco y lírico. Pero ya desde *La nouvelle Heloïse* (1761), las historias amorosas se centran en la espontaneidad instintiva, en la emoción, en la pasión trágica. Sin embargo, la nueva sensibilidad amorosa se consolida con la rápida difusión de las traducciones, de las autobiografías sentimentales, desde René (1802) hasta *Graziella* (1849), de Lamartine. El género se mantiene en Hispanoamérica hasta la última década del XIX, como podemos comprobar en este paradigma:

Año

Novelas

Autores

1847 Soledad B. Mitre

1851 Esther M. Cané

1858 El primer amor Blest Gana

1861 Julia L. B. Cisneros

La peregrinación de Bayoán Hostos

1867 María J. Isaacs

1869 Clemencia Altamirano

1871 Angélica L. C. Ortiz

1878 María Valderrama

1882 Carmen P. Costera

1895 Angelina R. Delgado

Al margen del sentimiento amoroso, latente en la narrativa indianista, la primera novela de la serie es *Soledad*, escrita en Bolivia, durante el destierro del autor, Bartolomé Mitre. Dentro del espacio geográfico limitado por las estribaciones de las cumbres andinas bolivianas, el escritor argentino localiza una compleja historia amorosa, con la acumulación de tópicos del género y situaciones efectistas derivadas del folletínismo francés. La agente de la acción, Soledad, es un prototipo de heroína romántica que lee *La Nueva Heloïsa*, escribe un diario sentimental [13] y está convencionalmente idealizada, con formas estereotipadas como estas: «imagen escapada de las telas de Rafael»; «un serafín bajado del trono del Señor»; «la estatua de la castidad meditando». Mitre usa «de las prerrogativas del novelista, que todo lo sabe»; su narración depende más del «interés del juego recíproco de las pasiones, que de la multiplicidad de los sucesos, poniendo siempre al hombre moral sobre el hombre fisiológico».

Los esquemas míticos sentimentales inspiran, también, a otro escritor argentino, Miguel Cané, para la elaboración de *Esther*. Las convencionales situaciones amorosas se suceden con distinta fortuna, hasta llegar al final elegíaco de la muerte de la protagonista. La localización en Florencia es un pretexto para apuntar impresiones artísticas. Mezcla, además, referencias a los escritores argentinos de su tiempo.

En el centro de este paradigma cronológico, resalta La peregrinación de Bayoán, del intelectual puertorriqueño Eugenio María de Hostos (1839-1903). La prosa poética actúa sobre la visión polidimensional del espacio geográfico antillano y del sentimiento delirante de los agentes. El proceso amoroso de Bayoán y Marién, a parte de su simbolismo geográfico y étnico pasa por tres fases: la supeditación del amor al deber patriótico; el viaje de la pareja, desde el Caribe a España, mezcla de arrebatos líricos, de esperanza de felicidad y sobresaltos; y la frustración de todos los sueños, con la muerte de Marién, narrada con estremecido efectismo. Pero además, en sus páginas entra también el ideario político y la postura reformista. Por este motivo fue silenciada en España. Sin embargo, la ideología, la actitud combativa, frente a los males de la colonia, y el alegato contra la eliminación de los indios pierden efectividad, entre el lirismo, la conciencia paroxística de exaltación de las pasiones y el tono altisonante de la prosa.

#### 1.4.2. Culminación del metagénero

La culminación del metagénero es María, del colombiano Jorge Isaacs. La novela, típico ejemplo de la Weltanschauung romántica, nos ofrece una plástica interpretación de la naturaleza del Valle del Cauca, la exploración de las estructuras socioeconómicas del mundo rural y las situaciones de convivencia de distintos grupos étnicos. El enfrentamiento entre los latifundios de las planicies y los minifundios de la sierra, las distintas escalas de la pirámide social, la diferenciación étnica y los contrastes socioeconómicos, a pesar de su exploración convencional y de las interrelaciones dominadas por el paternalismo, crean una clara bipolarización:

Efraín se convierte en narrador autodiegético; en forma retrospectiva, con un encadenamiento analéptico, relata su apasionada aventura amorosa y, al mismo tiempo, aparece como observador del espacio geográfico y como testigo de las estructuras sociales. Es un prototipo de los héroes románticos, al protagonizar una «vía purgativa», intensificada por la nostalgia de la emigración y por la grave enfermedad y la muerte de su amada. Por eso, lo más importante en María es la romántica «mentalidad impetuosa», categorizada por los sentimientos exaltados, la soledad, la melancolía, el desarraigo, el delirio amoroso. Algunas funciones agenciales están movidas por signos caracterizados del mal du siècle, del Weltschmerz, con sus desmayantes emociones y sombríos presagios. Además de su parentesco con Atala, Virginia o Graziella, María puede considerarse [14] como una Margarita Gautier rezagada.

#### 1.4.3. La novela sentimental en México

La evolución del metagénero novela sentimental llega en México hasta el último trimestre del siglo. En 1869, se publica Clemencia, de Ignacio Manuel Altamirano, autor que se estudiará más adelante. Sobre el espacio real de la ciudad de Guadalajara se localiza

una historia amorosa reconstruida con los tópicos del género: retratos femeninos idealizados, convencionales; engaños y desengaños; honorabilidad y traición. El efectismo se acumula al final: Flores es procesado por traición; Valle le sustituye en la cárcel y es fusilado en su lugar. Clemencia rechaza a Flores, al conocer su delito, y se desmaya al recibir la noticia del fusilamiento de su pretendiente. También Pedro Costera conjuga todos los tópicos románticos en su novela *Carmen*, a pesar de la fecha tardía de su publicación, en 1882. Aunque es «el primero en burlarse del romanticismo y de despreciar el dolor», idealiza en esta autobiografía sentimental la figura de la agente, reconstruyendo nostálgicamente una parcela del pasado; hay una proyección subjetiva sobre el paisaje. *Carmen* es una huérfana abandonada y de origen desconocido; su grave enfermedad se opone a la felicidad amorosa. El conflicto de la anagnórisis y la muerte de la protagonista ponen un efectismo elegíaco en el desenlace del discurso narrativo.

### 1.5. La novela histórica

La novela histórica surge en Europa a comienzos del XIX, en unos años de fuerte crisis, cuando, detenido el «rodillo» de Napoleón, se instala la nueva frontera política derivada del Congreso de Viena, y la revolución industrial entra en su segunda fase. Las situaciones contextuales brindan un complejo de tensiones, pero los escritores románticos prefieren relatar el «irrealismo e ilusionismo» del pasado. Walter Scott reconstruye la romántica caballerescas medieval; Victor Hugo intenta resucitar el París del XV; Manzoni dota de un sentido especial al Milán del XVII...

La historical romance se introduce gradualmente en Hispanoamérica en un tiempo de crisis, de afirmación del nuevo status político y socioeconómico. Los jóvenes narradores se sienten fascinados por la poderosa nostalgia del pasado lejano. La nueva mentalidad liberalizada, inquietada por las impresiones de la independencia conseguida, reacciona contra el dilatado periodo de dominio colonial, y busca el más lejano punto de conflictividad en la época de la conquista. Adaptan las técnicas de estructuración del discurso scottiano, pero sustituyen la caballerescas medieval y el honorable gentleman inglés por los audaces conquistadores y los héroes indígenas que defienden su territorio natural. Plantean, como consecuencia, la contraposición dialéctica entre el presente de implantación republicana y el pasado de sumisión virreinal.

Los códigos del *Redgauntlet* se generalizan y crean un nutrido corpus de novela histórica, ambientada en episodios de la conquista y de los siglos XVII-XIX. Las primeras novelas intentan reconstruir hechos de la historia del Perú: Gonzalo Pizarro (1839), del mexicano Manuel Ascencio Segura; Huayna Capaz y Atahualpa, del colombiano Felipe Pérez. La cruenta conquista de México, además de Guatimozín (1846), inspira varias novelas tardías, Eligio Ancona sigue las campañas de Cortés y su lucha con Xitotécatl, en *Los mártires de Anáhuac* (1870), novela efectista en los incendios y en la tremenda matanza con perspectiva omnisciente por el novelista. [15] El sentimentalismo y las situaciones folletinescas restan veracidad al relato. Frente al antiespañolismo de Ancona, Juan Luis Tercero manifiesta su simpatía por los conquistadores españoles y defiende las acciones de Hernán Cortés en *Nezahualpilli* (1875), aunque los únicos valores de esta obra

son las concretas descripciones paisajísticas de Tlaxcala y Michoacán y del «hermoso espectáculo del Valle de México».

Todo este proceso interpretativo de las situaciones límite de la conquista culmina, en 1879-1882, en el equilibrio expresivo y el rigor histórico de Enriquillo, del dominicano Manuel de Jesús Galván.

#### 1.5.1. Los procesos inquisitoriales, materia novelesca

Novelistas de diferentes países utilizan la tradición residual de los principales acontecimientos de la colonia. Los procesos inquisitoriales contra las desviaciones religiosas y morales, contra judíos, protestantes y renegados proporcionan materia para un metagénero narrativo. Lima y México, ya desde 1569, son centros claves de la actuación del Santo Oficio, y por ello estas dos ciudades son las preferidas para la ambientación novelística.

Vicente Fidel López.

El primer ejemplo significativo de este metagénero es *La novia del hereje* o *La Inquisición en Lima*, de Vicente Fidel López, publicada como folletín, en 1846, y en libro, en 1854. La formación filosófica del escritor argentino influye en su interpretación de las tensiones del pasado histórico, y las lecturas de Walter Scott, Fenimore Cooper y Eugène Sué condicionan la organización del discurso narrativo y el tratamiento efectista de algunas situaciones. La acción se localiza en la Lima de los años 1578-1579, por ser entonces el «centro de vida que el Gobierno español había dado a todos los territorios» americanos.

Por *La novia del hereje* circulan personajes históricos, como el virrey Francisco de Toledo, el arzobispo Megrovejo, Sarmiento de Gamboa, Francis Drake. Pero el encuadre histórico se dinamiza por el juego de intrigas, personajes funestos, venganzas, incursiones de los piratas, batallas navales, procesos del Santo Oficio... La actitud liberal y anticlerical del autor se proyecta sobre el proceso amoroso de una pareja de distinta religión. La católica María, perseguida por la Inquisición por sus relaciones con un hereje, es liberada de la prisión por su amado Henderson, auxiliado por algunos contestatarios limeños, y puede restaurar su felicidad, alejada del espacio adverso peruano, en un ambiente protestante como el de Inglaterra.

También el escritor chileno Manuel Bilbao (1829-1895) escribe y publica, durante su estancia en Lima, *El Inquisidor Mayor. Historia de unos amores* (1852). Mantiene asimismo una postura [16] liberal y clerófoba para novelar los horrores de los tribunales inquisitoriales en el mismo marco limeño colonial, forzando la intriga con procedimientos folletinescos.



La persecución del tribunal del Santo Oficio se intensifica en México, desde 1642, sobre todo, contra el criptojudasmo. Sus tensiones atraen a varios novelistas. Entre 1848 y 1850, Justo Sierra O'Reilly (1814-1861) publica, en el folletín de El Fénix, La hija del hereje. En el marco del Yucatán del siglo XVII, el escritor mexicano localiza la historia amorosa de la pareja María Álvarez y Luis Zubiaur, frustrada por la maquinación del Santo Oficio que los persigue por la sospecha de ascendencia judía. Las influencias de Bulwer-Lytton, Walter Scott, Dumas y Eugenio Sué fuerzan el discurso narrativo, con intrigas, violencias y secuencias efectistas.

Años más tarde, en 1868, Vicente Riva Palacio se enfrenta con situaciones históricas y procesos inquisitoriales, en la Nueva España del XVII, en dos novelas con perspectiva histórica reelaborada con procedimientos ficcionales, de sorpresa y de misterio, con situaciones de tormento y brujería. Los modelos están en Walter Scott, en Sué, en el efectismo del relato folletinesco. En el largo discurso narrativo de Monja y casada, virgen y mártir acumula y entrelaza citas amorosas, disputas por herencias, crímenes pasionales, enredos dramáticos, funciones diabólicas, brujerías, narcóticos, tormentos en los calabozos del Santo Oficio, mujeres desdichadas que se precipitan en el abismo... La misma compleja estructura folletinesca se repite en Martín Garatuza, protagonizada por personajes supervivientes de la novela anterior. El agente central, en sucesivos cambios de disfraz, se mueve en las turbulencias de los criollos. Se suceden «trampas infernales», bodas engañosas, anagnórisis de hijos perdidos, sangrientas venganzas, expiación en un convento.

### 1.5.2. La aventura de la piratería

Otro polo de sugestión del pasado americano es la piratería. La navegación de los corsarios intenta contrarrestar la doctrina del mare clausum defendida por España, las rutas comerciales cerradas cubiertas por los galeones españoles. Ya en las últimas décadas del XVI, los piratas franceses y los corsos de Hakins y Drake operan por el litoral americano, inquietan los puertos del Atlántico y del Pacífico. Las incursiones de los holandeses menudean a lo largo de la primera mitad del XVII, y en la segunda mitad de esta centuria, Jamaica se convierte en gran base de la piratería inglesa, de las acciones de Morgan y Vernon. Los filibusteros y bucaneros dominan puntos estratégicos en el mar del Caribe, hasta 1750.

Los testimonios de abordajes, saqueos y prisioneros, tan frecuentes en las historias, son tema de las diatribas de Juan de Castellanos, Cristóbal de Llerena, Miramontes, Rodríguez Freyle, Sigüenza y Góngora, Oviedo, Herrera... Para algunos escritores clásicos, estas depredaciones son represalias de la herejía, del luteranismo, de la «confabulación contra España». Pero el punto de vista de los románticos cambia este concepto parcial. Los piratas, con su aventura, con su navegación audaz, se convierten en símbolos de la libertad. Cuatro escritores, difundidos en los círculos culturales hispanoamericanos, contribuyen a esta perspectiva: Lord Byron exalta la existencia temeraria del corsario; Walter Scott dinamiza sus aventuras en The Pirate; el norteamericano Fenimore Cooper interpreta sus aventuras en The Pilot; José de Espronceda introduce en su poesía a estos héroes marginados.

Este metagénero novelístico de piratería, iniciado ya por Vicente Fidel López, con *La novia del hereje*, se mantiene hasta finales de siglo, en estratificación cronológica con el realismo y naturalismo. La serie continúa con *El filibustero* (1851), del mexicano Justo Sierra O'Reilly y [17] con *El pirata o La familia de los condes de Osorno*, de Coriolano Márquez Coronel. En 1865, el chileno Manuel Bilbao publica *El pirata de Guayas*, relato de escasos valores literarios, lleno de ingenuas situaciones melodramáticas. Eligio Ancona mezcla, en *El filibustero* (1866), las efectistas aventuras del corso con un proceso amoroso desdichado, lleno de situaciones inverosímiles y con las represiones de la Inquisición. Las intrigas folletinescas entran también en *Los piratas del golfo* (1869), de Riva Palacio. El famoso pirata Roberto Cofresí, que merodea por el litoral de Puerto Rico, a comienzos del XIX, suministra sus audaces razzias a un metagénero narrativo concreto. El puertorriqueño Alejandro Tapia Rivera novela, en *Cofresí* (1876), funciones sentimentales, traiciones, situaciones folletinescas que culminan con el fusilamiento del agente, acaecido, en realidad, en 1825. También el dominicano Francisco Carlos Ortega interpreta las aventuras del mismo personaje en *El tesoro de Cofresí* (1889). El ciclo de la piratería se amplía, además con *Carlos Paoli*, de Francisco Acuña Gabaldón; *Los piratas de Cartagena* (1885), de la colombiana Soledad Acosta de Samper; *Los piratas*, de Carlos Sáez Echevarría; y *Esposa y verdugo*, otros piratas de Tenco (1897), de Santiago Cuevas Puga.

El jardín de palacio del pirata Sir Walter Raleigh, de una serie de grabados de finales del XIX sobre la mansión.

### 1.5.3. Guatimozín, de Gómez de Avellaneda

El entusiasmo por Walter Scott y Chateaubriand y los modelos de Larra y Espronceda, deciden a Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873) a novelar dramáticos episodios históricos de la conquista de México, en *Guatimozín* (1846). Utiliza como fuentes principales las *Relaciones de Cortés*, Bernal Díaz del Castillo, Antonio de Solís, Clavijero y Roberston. Conocería también la novela de García Bahamonte, *Xicoténcatl*, ya que las aventuras y la ejecución de este caudillo de Tlaxcala ocupa varios capítulos en su obra; existe, además, una indudable coincidencia entre los dos desenlaces, con la venganza de las dos viudas indias. La viuda del jefe tlascalteca, Teutila, llega, con fingimiento, hasta la residencia del conquistador y lo hiere, lanzándole un puñal. En el epílogo de la escritora cubana, la loca viuda del último emperador finge amistad con Marina para herir a Cortés.

La influencia scottiana está presente ya en los primeros capítulos que sirven de introducción para ilustrar al lector sobre las conquistas de Cortés, su alianza con Tlaxcala y la situación del «imperio de Moctezuma». La entrevista entre el conquistador y el emperador sirven de motivo para describir las costumbres y las fiestas populares mexicanas. La prisión de Moctezuma y el destierro de Guatimozín generan las situaciones conflictivas de la segunda parte. Con la rebelión de los mexicanos y la muerte de su emperador, el héroe tlascalteca pasa a un primer plano, y como nuevo emperador se

convierte en el duro opositor de Hernán Cortés; pero después del cerco y la conquista de la capital, padece el «martirio» de la prisión y es ahorcado.

La novela abunda en situaciones de violencia, acotadas por la escritora con comentarios generalizadores. Por ejemplo, la emboscada y la matanza de los españoles en la «Noche Triste», están atenuadas por el engarce de diálogos, de exclamaciones, con la imprecisión de sintagmas de vago sentido: «confusión», «terribles escenas de matanza», «emociones de peligro», «entusiasmo [18] por la patria». Alguna de las situaciones límite, como la acción de ahorcar a Guatimozín, está dominada por efectismo enfático. Sin embargo, en otros episodios, la lengua se equilibra, se hace más directa, por su proximidad a las fuentes históricas. Pueden destacarse dos ejemplos: la visión de la «mortífera epidemia de la viruela» que intenta transmitir el terror de la corte de Tenochtlán, y la narración del cerco de México y de la derrota de los españoles.

No podemos olvidar que los episodios históricos están reconstruidos con imaginación y fantasía, con la consiguiente deformación de la veracidad de los hechos. Dentro de una relativa postura neutral, Gómez de Avellaneda resalta la osadía y ambición de Cortés, la crueldad de sus acciones represivas; exalta, en cambio, el heroísmo y los sentimientos de los príncipes mexicanos. Dentro del marco histórico, se entrelazan los procesos amorosos de las parejas Guatimozín y Gualcazinla, Cortés y Marina y Tecnixpa y Velázquez. Las situaciones sentimentales se repiten, o se intensifican, dominadas por las situaciones límite de la lucha. La mujer del último emperador pierde la razón, al verlo preso. El episodio más novelesco es el del amor apasionado de Tecnixpa por el capitán español Velázquez de León; para Concha Meléndez su gracia juvenil recuerda a la Mila de Chateaubriand, pero su desdicha la convierte en una segunda Atala.

#### 1.5.4. La historicidad de Enriquillo

El ciclo de la novela histórica culmina con Enriquillo, publicada, la primera parte, en 1879, y la edición completa en 1882. Su autor, el dominicano Manuel de Jesús Galván, tiene un claro sentido de la historia y la geografía de la Isla Española, y, al sujetarse a la historicidad de los hechos, crea una novela didáctica, veraz y equilibrada. En los años en que escribe se ha superado ya la fantasía romántica. Por eso, en su prosa tienen una representación objetiva los sucesos históricos de las primeras décadas del siglo XVI. Se enfrenta con la conflictividad creada por el gobernador Nicolás de Ovando, al sacrificar a «más de 80 caciques indios, abrasados entre las llamas o al filo de implacables aceros»; pondera los procedimientos más reflexivos de Diego Velázquez y elogia el testimonio histórico de Bartolomé de las Casas. Describe con detalle la corte de los virreyes Diego Colón y doña María de Toledo. Además de las intrigas cortesanas, las tensiones están representadas por la conflictividad del enfrentamiento entre los conquistadores y los indios, por las distintas situaciones de violencia, por la rebeldía del cacique Guarocuya, conocido con el nombre de Enriquillo.

La amplia perspectiva histórica deriva de fuentes concretas: la Historia de las Indias, del P. Las Casas, citada con frecuencia textualmente; las Décadas, de Herrera; las Elegías de

ilustres varones de Indias, de Juan de Castellanos; la Vida de Colón, de Washington Irving, y otras biografías y documentos del Archivo de Indias. Además, en su organización narrativa encontramos resonancias de Antonio de Solís y del Inca Garcilaso de la Vega. La preocupación historiográfica de Galván se descubre en transcripciones literales de las crónicas, las pormenorizadas explicaciones, las notas a pie de página. La fidelidad a la historia imprime un tempo lento al relato, merma la profundidad psicológica, el juego de lo imaginativo y ficcional. Para José Martí, en Enriquillo se manifiesta una «novísima y encantadora manera de escribir nuestra historia americana». La lucha de los indios, mandados por Guarocuya, tiene para Galván un sentido nacionalista, es un símbolo de la defensa de los derechos indígenas, en el XVI y en [19] los mismos años en que se escribe la novela.

José Mármol (grabado de 1890).

En interrelación con los acontecimientos históricos, se desarrollan tres procesos amorosos: las traiciones contra la india doña Ana, viuda de Hernando de Guevara; los obstáculos que impiden la felicidad de doña María de Cuéllar, enamorada de Juan de Grijalba, pero obligada a casarse con Diego Velázquez; y por último, el idilio entre Enriquillo y Mencía, consumado en el matrimonio, pero cortado violentamente por la muerte heroica del cacique en las montañas de Bahoruco. Aunque el escritor dominicano parece olvidar los modelos de estructuración de los grandes novelistas románticos, algunas unidades narrativas y ambientales descubren ecos de Scott, Saint-Pierre y Manzoni.

## 1.6. Testimonios de la historia del XIX

La novela histórica, con su proyección hasta finales de siglo, explora también los conflictos y la estructuración social de la época contemporánea, con enfoques diferentes: climax romántico, intrigas folletinescas, elementos costumbristas, criollismo y ensayo de perspectivas de realismo moderado. El autoritarismo instalado en algunos países, con las consiguientes situaciones de represión, sirve de fuente para la iniciación del metagénero de poder personal. La dictadura de Juan Manuel de Rosas condiciona las tensiones de Amalia, de José Mármol. Las conmociones mexicanas de la época de Santa Anna ambientan las funciones de Los bandidos de Río Frío, de Manuel Payno, y la persecución de los plateados dinamiza la acción de El Zarco, de Altamirano. Por su parte, el boliviano Nataniel Aguirre reconstruye, en Juan de la Rosa, episodios de la Independencia.

### 1.6.1. Amalia, síntesis de funciones románticas

Durante su forzado exilio en Montevideo, José Mármol narra la dramática situación de Buenos Aires, en 1840; crea un tenso climax de violencia, representado por la represión contra los unitarios y por la guerra civil. Además de testimonio histórico, Amalia es una singular síntesis de distintos géneros de novela romántica. El autor organiza toda la categorización romántica sobre varios ejes semánticos en interacción: la relación sentimental entre Amalia y Eduardo; la [20] cruenta guerra civil entre los federales rosistas y los unitarios de Lavalle; las bipolarizaciones políticas y sociales; el terror de la mazorca. Pero además, el discurso narrativo está elaborado con elementos que tienen un claro parentesco con los distintos metagéneros narrativos de la época: el juego mnemotécnico de algunos clisés descriptivos, la proyección subjetiva, la exaltación sentimental, las funciones folletinescas, las pulsiones efectistas, impuestas por la publicación en entregas sucesivas, las perspectivas internas del proceso amoroso. Las bipolarizaciones ideológicas crean un climax de peligro para la pareja de enamorados, un enfrentamiento de fuerzas antitéticas. El terror rosista está funcionando como el «horror gótico» del romance inglés del Romantic Revival. Los dos agentes protagonizan su amor dentro del estrecho círculo de la represión, en una psicosis de miedo. Las bandas armadas, con el espectacular asalto a la Casa Sola y el sucesivo allanamiento violento de la quinta de Barracas generan las tensiones que provocan la situación dramática, efectista, final:

#### 1.6.2. Romanticismo y costumbrismo en México

El efectismo romántico, el costumbrismo y la historia se conjugan en una serie de novelas de varios países. En México, la época turbulenta del general Santa Anna, la intervención francesa y el emperador Maximiliano inspira una serie de novelas por entregas. Ya en 1845-46, Manuel Payno publica *El fístol del diablo*, novela irregular, folletinesca, animada por los sucesos históricos de la guerra con Estados Unidos y el regreso del general Santa Anna, cuadros de costumbres y fuerzas sobrenaturales movidas por un diablo con nombre de Rugiero. La descripción de la ciudad de México de noche y de madrugada, los encuadres del barrio obrero y la visión de los léperos contrastan con las tensiones efectistas, con las situaciones folletinescas.

En la tardía y larguísima novela *Los bandidos de Río Frío*, publicada por entregas en 1889-1891, Payno nos ofrece otro panorama de la época de Santa Anna, sin abandonar las convencionales situaciones románticas, los efectismos folletinescos. Por los caminos de Veracruz, el coronel Yáñez, ayudante del presidente, actúa como jefe de bandoleros. Al lado de las turbulencias, no faltan en el autor dotes de observación para ofrecernos la pintura irregular de toda una época, para entrelazar historias y «cuadros de costumbres», testimonios como el de la persecución de los perros vagabundos, asilvestrados. Resalta la preocupación social, al introducir una dinámica teoría de presentar diferentes estratos; demuestra interés por los mestizos y las impresionantes viviendas de los indios; describe con notas trágicas y dolorosas el mundo suburbano. Pero esta visión múltiple está aún representada por una actitud de socialismo utópico, vinculado a la novelística romántica.

Payno se propone escribir «escenas de la vida real y positiva de mi país, cuadros menos mal o bien tratados de costumbres que van desapareciendo, de retratos de personas que ya

murieron»; [21] y esto contribuye a que su novela pueda considerarse como «la pintura de una época».

Desborda los esquemas de la novela histórica *El Zarco*, de Ignacio Manuel Altamirano, dada a conocer en 1886 y publicada en 1902. Su mismo subtítulo, «Episodio de la vida mexicana en 1861-63», está apuntando hacia una geografía y unas situaciones contextuales concretas. Sobre unos itinerarios concretos de «tierra caliente», sigue las cabalgadas violentas de los plateados. Es indudable que disminuye el efectismo de Clemencia; encontramos, incluso, descripciones de paisaje que se acercan a los códigos realistas. Pero los clisés románticos se mantienen, a pesar de la fecha avanzada de la novela. Y el viejo tópico del enamoramiento de una muchacha de la mesocracia y un bandolero, con todos sus riesgos, obstáculos y rivalidades, prepara las tensiones efectistas del proceso agencial:

Acción amorosa Obstáculos oponentes Desenlace trágico  
Manuela Plateados Fusilamiento del Zarco  
El Zarco Nicolás lucha contra bandoleros Locura y muerte de Manuela

### 1.6.3. Las perspectivas bolivianas de Juan de la Rosa

Tiene un nivel estético distinto una novela tardía, publicada en 1885, poco difundida y relegada por la crítica. Me refiero a Juan de la Rosa: *memorias del último soldado de la independencia*, de Nataniel Aguirre (1843-1888). Con una perspectiva de setenta y dos años, el escritor boliviano novela los episodios históricos acaecidos en su país, entre 1809 y 1811, con la insurrección de La Paz y la independencia de Cochabamba. El agente-narrador, Juan, desde la perspectiva amarga de la ancianidad, reconstruye su propia aventura infantil y los hechos históricos, las victorias y derrotas de la lucha por la emancipación. Narra con detalle, con efectividad de un cronista de Anusaya; contrasta sus recuerdos con las opiniones de los historiadores; consigue cuadros dramáticos, como el de la casa ardiendo y las mujeres muertas; tiene vigor y tensión el alzamiento de las mujeres de Cochabamba, en su lucha contra el ejército regular, ocupando los puestos de los hombres muertos, y su matanza en la Coronilla.

El viaje hacia la hacienda de las Higueras, por los escalones de la montaña, nos pone en contacto con la geografía; las orientaciones de la Cordillera Real se ajustan a la topografía concreta; las perspectivas de los valles, a pesar de algunas expresiones subjetivas, están bastante cerca de las descripciones realistas. También algunos encuadres urbanos y los rasgos de los personajes apuntan una línea renovadora. Además, hay en la novela de Aguirre una presencia indígena, los indios y sus condiciones de servidumbre; los aillos y las villas de la provincia de La Paz combaten por la emancipación; las referencias al quechua, «ya muy alterado entonces», y la reproducción de yaravís incaicos, traducidos al castellano.

El autobiografismo de Juan de la Rosa funciona desde una perspectiva externa; cuando se centra en los hechos históricos se aproxima, por su viveza narrativa, a la primera serie de *Episodios nacionales*, de Pérez Galdós. Las expresiones «fui espectador», «lo que vi del alzamiento», confirman la perspectiva de observador. A veces, la relación aparece en boca

de otro personaje; por ejemplo, la batalla de Aroma contada por Alejo, en una lengua llena de formas [22] coloquiales. Pero además de testigo de la Historia, Juan es protagonista; y en este plano, varias funciones verbales están marcando la subjetividad del relato. Por otro lado, la repetición de redundancias, las formas enfáticas, las connotaciones de la idealización femenina, el mismo tópico del origen ignorado del agente y la anagnórisis final demuestran la pervivencia de elementos románticos.

## 2. Desfase de la incorporación del realismo

### 2.1. Proceso de cambio

Hemos señalado ya los problemas que plantea la periodización de las tendencias narrativas. La persistencia de los distintos metagéneros románticos retrasa el salto desde los círculos de la subjetividad, el sentimentalismo, la desilusión y la nostalgia del pasado, al descubrimiento de los círculos de la realidad, de la verosimilitud, del intento de lograr una «figuración realista». La nueva concepción del relato deriva de la corriente costumbrista y de la difusión de los realistas europeos. Pero su desarrollo está favorecido por las múltiples posibilidades que ofrecen las nuevas estructuras contextuales: la consolidación del equilibrio político, por lo menos en algunos países; la reforma legislativa, y el despegue económico.

La reforma liberal, potenciada por las teorías de los pensadores, se concreta en las constituciones democráticas nacionales, en la planificación de la educación y el progreso, en el denso movimiento migratorio, sobre todo, en el último tercio de la centuria. Entre 1850-1870, comienza el despegue económico, potenciado por los préstamos y las inversiones de los países europeos manifestado en los cambios de la agricultura y la ganadería y en la introducción de maquinaria técnica en la industria y la minería. El desarrollo de una mediana dinámica económica que genera el paso de una sociedad semifeudal, precapitalista, al sistema capitalista.

Esta compleja realidad, en proceso de cambio, brinda múltiples posibilidades a los novelistas para explorar el macrocosmos circunvalante; pero en su aproximación están actuando modelos culturales y concretos esquemas literarios. Los modelos culturales y las especulaciones científicas se defienden en los círculos literarios y en las aulas universitarias. Contribuyen a crear un climax cultural los periódicos y las revistas literarias. La filosofía de Comte, Stuart Mill y Spencer, a pesar de su tardía introducción, ejerce efectiva influencia. Humanistas, profesores y filósofos difunden las teorías positivistas, desde mediados de la década de los sesenta. La postura de los liberales combatientes se conjuga con el pensamiento comtiano, incluso en la adopción de su lema, «Orden y Progreso». En México, Justo Sierra aplica las ideas de Spencer a la organización del «nuevo orden», al análisis de los niveles verticales de la sociedad mexicana.

Estos factores de cambio contextual crean los condicionamientos idóneos para la implantación del realismo. Pero es necesario que los narradores encuentren los puntos de vista de convergencia entre el enfoque narrativo y las estructuras del macrocosmos concreto. Los nuevos códigos técnico-estilísticos, impuestos en Europa, a partir de 1830, por cuatro maestros que establecen la definitiva kalakagathia de la sociedad burguesa, se introducen tardíamente en Hispanoamérica. La nueva perspectiva arranca de la decisión de Stendhal de aproximarse al cosmos mediato, con la óptica objetiva ya sintetizada por Saint-Réal: «una novela es un espejo que se pasea a lo largo de un camino real». Henri Beyle, con su estilo voluntariamente frío y desnudo, impone la nueva forma de analizar la personalidad humana y las inquietudes y transformaciones de la sociedad [23] de su tiempo. El denso universo de la *Comédie humaine*, de Balzac, basado, en parte, en las teorías de los discípulos de Descartes, pone en juego los cinco sentidos literarios: «la invención, el estilo, el pensamiento, el saber, el sentimiento». El tercer maestro, Charles Dickens, interpreta la estratificación social, con la labilidad ascendente o descendente impuesta por la revolución industrial; explora el movimiento de péndulo entre lo humano y lo inhumano (*quod y wicked*). Por último, Gustave Flaubert crea una nueva óptica narrativa que se anticipa al riguroso análisis naturalista; en *Madame Bovary* (1857), reconstruye la vida provinciana, a base de «exponer las cosas como las veo, a expresar lo que me parece verdad».

### 2.1.1. Asimilación discontinua de procedimientos realistas

En la secuenciación discontinua de los diferentes metagéneros narrativos románticos, se produce un triple desfase: cronológico, estético y contextual. Mediado el siglo, varias obras aún incorporan el rótulo de «novela costumbrista»; sus autores exploran parcelas de la realidad, pero sin una interrelación dependiente de la historia social; siguen apegados al color local, a las funciones efectistas, las apostillas moralizantes y las actitudes propias del romanticismo social. Sin embargo, en algunas novelas, la perspectiva costumbrista va perdiendo pintoresquismo, para incorporar gradualmente juicios irónicos, intenciones polémicas, enfoques del realismo crítico.

En esta línea de vacilación estética está *Manuela* (1866), de Eugenio Díaz (1804-1865). El escritor colombiano, conocedor de los postulados del socialismo utópico de Proudhon y de las intrigas folletinescas de *Los misterios de París*, no consigue librarse totalmente de la sugestión romántica del pintoresquismo, ni de las funciones efectistas proyectadas sobre las tensiones y el final dramático de la historia amorosa de *Manuela y Dámaso*. Pero, como contraposición, corrige la perspectiva costumbrista, con una postura más objetiva, abierta a la reproducción plástica de la naturaleza, de las fiestas populares, de los contextos ideológicos y las situaciones de marginación social; por otra parte, emplea en los diálogos una lengua coloquial rica en formas diastráticas, peculiares de una concreta zona colombiana.

Este proceso de basculación estética se mantiene a lo largo de varias décadas. La intención de cambio de algunos escritores será estudiada, más adelante, en capítulos especiales. Pero necesitaríamos un examen mucho más amplio para aclarar la confusión creada por la crítica, al hablar de «realismo romántico», al identificar el realismo con la



mímesis del costumbrismo. Para una aproximación, tendríamos que calibrar el dudoso encuadre de varios narradores. Apuntaremos dos ejemplos. En el ámbito mexicano, la pretendida fidelidad reproductora de los tipos populares y de las estructuras de la clase media, en las narraciones de la primera serie de *La linterna mágica* (1871-1872), de José Tomás de Cuéllar. En la evolución de la novelística chilena, la mezcla de costumbrismo, subjetivismo y excesos folletinescos llega hasta muy tarde. Nos puede servir de ejemplo la larguísima novela de Daniel Barros Grez, *Pipiolos y pelucones* (1876).

La técnica de configurar la perspectiva contextual y la ponderación para dinamizar comportamientos humanos se desarrolla muy lentamente. Algunas de las novelas llamadas realistas se montan sobre estructuras horizontales; otras nos brindan una prospección vertical en las estructuras profundas de la sociedad. El punto cronológico de la fijación de la óptica realista de herencia balzaciana, está representado por las novelas de la segunda etapa del chileno Alberto [24] Blest Gana: *Martín Rivas*, *El ideal de un calavera* y *La flor de la higuera*.

La formación romántica de Alberto Blest Gana (1830-1920) condiciona los códigos estéticos de sus primeras obras; pero con la lectura de Balzac, «hace un auto de fe de su literatura anterior», y, ya desde 1861, defiende la observación directa de la naturaleza y de los incidentes verosímiles de la existencia, y señala como modelo «la marcha de la literatura europea durante los últimos treinta años». El momento de cambio está representado por *Martín Rivas* (1862); aunque el escritor chileno se mantiene dentro de la perspectiva que anuncia el consabido rótulo de «Novela de costumbres político-sociales», justificado por la persistencia del costumbrismo, en la repetición de cuadros funcionales o independientes y en la incorporación de registros vulgares en los diálogos. También en los tópicos del proceso amoroso de *Martín* y *Leonor* y en la idealización excesiva de algunos personajes está presente la herencia romántica.

Claro que sobre el color local y las situaciones convencionales de la historia sentimental, Blest Gana superpone los códigos realistas, de raíz balzaciana, para la representación de la vida individual y colectiva de los círculos socioeconómicos santiaguinos, a mediados de siglo, y para el testimonio del levantamiento liberal contra el gobierno en 1851. En la exploración múltiple de la sociedad urbana, resalta la postura axiológica en la oposición del comportamiento individual y el del grupo social. Plantea, además, un paralelo crítico entre los círculos burgueses, la actitud snob y las expansiones de las gentes de «medio pelo». Sin embargo, es necesario puntualizar que el realismo blestganiano es aún vacilante, no ha asimilado la interrelación entre la historia natural y la historia social, y sus protagonistas resultan excesivamente convencionales. No se supedita ciegamente a los enfoques de Balzac; pero la *Comédie humaine* inspira, indudablemente, su ciclo novelístico de análisis de la vida nacional en transformación.

### 2.1.2. Confluencia de procedimientos narrativos

Compartimos la opinión del profesor John S. Brushwood, de que resulta difícil establecer la cronología precisa de la asimilación plena de los códigos realistas. La

basculación estética se mantiene hasta la década finisecular, en claro contraste con los contextos sociales y culturales de cada país. Para algunos novelistas, resulta ardua la búsqueda de los procedimientos eficaces para transmitir lo real con fidelidad; en los intentos de objetivizar el discurso narrativo para la representación del macrocosmos y de las tensiones agenciales, se interfieren las descripciones mnemotécnicas forzadas por la proyección sentimental y el subjetivo antropocentrismo de los personajes. El autobiografismo nostálgico condiciona el ritmo narrativo de *Juvenilia*; los clisés románticos actúan en la reconstrucción histórica de Acevedo Díaz; las «quimeras de la imaginación» y los delirios del Werther interfieren la exploración realista del mundo polidimensional de Buenos Aires, en *El libro extraño*, de Sicardi; en *La Calandria*, de Rafael Delgado, contrastan las expresiones coloristas, los tópicos sentimentales románticos y las situaciones efectistas con la interpretación realista del espacio serrano; las tintas tenebrosas, el climax efectista, se mezclan con la dinámica realista-naturalista, en ¡*Temóchic!* de Heriberto Frías.

Entre los ejemplos singulares del desfase de esta vacilación electiva, representa un eslabón operativo el corpus novelístico del uruguayo Eduardo Acevedo Díaz, estudiado más adelante. Sus obras, publicadas dentro de la época realista-naturalista, interpretan la turbulenta lucha por la independencia [25] y su consolidación en la Banda Oriental; pero, además, son novelas de la tierra, del mundo rural, con un protagonismo popular de charrúas, gauchos y matreros; *Ismael* (1888) se vincula con el romanticismo por la genealogía del agente, las descripciones del paisaje selvático del Río Negro y el efectismo de varias secuencias dramáticas, como el cruento castigo de Jorge Almagro, arrastrado por el caballo. En otro polo, están las tensiones psicológicas superadas por reacciones instintivas, naturales; la intensificadora crudeza plástica del degüello del soldado español, y algunos encuadres enfocados con distanciamiento, desde un punto de vista exterior, frío y objetivo. En *Nativa* (1890), la ambientación histórica está superada por mayor objetividad narrativa. Al lado de los residuos románticos -la atmósfera de misterio que rodea a Berón, el relato fantástico de Anacleto, las acotaciones paisajísticas...-; resalta el enfoque realista del barrio costanero de Montevideo, el ambiente de la estancia y el protagonismo de los marginados que actúan en el mundo rural uruguayo. Incluso tópicos de la pastoral, como el panal de miel, se resuelve con un movimiento real, convertido en avispero que ataca a Dora y al capataz. Se ajusta, igualmente, al código de los realistas la selección lingüística, la utilización de formas coloquiales y el engarce de registros guaraníes.

### 2.1.3. Tendencia ecléctica de *La Calandria*

Se inserta también dentro de una tendencia ecléctica *La Calandria* (1890), de Rafael Delgado. El escritor mexicano, a pesar de los ditirambos de la crítica, narra desde una perspectiva estética paranacrónica, proyectando esquemas románticos sobre una época avanzada, en pleno desarrollo del realismo-naturalismo. En la novela, enlaza las funciones de una vulgar historia dramática, reiterada a lo largo del XIX. Carmen, hija natural de un hacendado y una lavandera, huérfana, protagoniza contrapuestos procesos amorosos: el idilio con el ebanista Gabriel y la aventura de seducción y abandono por Alberto Rosas, señorito rico y depravado. Pero, la herencia romántica condiciona el discurso narrativo forzado que transforma la historia vulgar en un climax efectista que culmina en las febriles

pesadillas que empujan a la protagonista al suicidio con veneno. Los procedimientos enfáticos intensifican la conflictividad agencial y transforman las percepciones; la proyección sentimental resalta la acción lumínica sobre el paisaje, enfatiza las emociones de la muchacha, al contemplarlo. El encuadre de la pareja de enamorados recuerda «los dibujos de las novelas románticas». Carmen canta, con languidez, «las oscuras golondrinas» de Bécquer. A veces, el paisaje se transforma cromáticamente, con un proceso pictórico próximo al impresionismo y al modernismo:

A las primeras inciertas claridades, sucedieron rosados fulgores que se desvanecían en violadas ondas; el rosa se tornó en púrpura, y, poco a poco, se hizo más y más vivo, más intenso, hasta tomar el color del fuego y convertirse en un amarillo deslumbrador.

Los agentes de La Calandria se mueven entre dos ámbitos opuestos, pero sin una conciencia de conflicto social. En cambio, en la interpretación de la naturaleza, el autor aplica procedimientos de un realismo moderado. La fantápolis de Pluviosilla es una representación de la Orizaba natal, lo mismo que Villaverde y Villatriste de otras novelas; y el pequeño pueblo Xiochiapán reproduce San Andrés de Tenejapa. El código realista funciona en algunas situaciones del mundo provinciano y en el detallismo descriptivo del paisaje serrano, de los fértiles valles, entre las estribaciones de la cordillera, de los caminos «de color ladrillo» que ascienden hasta los peñascales y el pueblo de Xiochiapan. El panorama contemplado desde la altura, nos recuerda algunas páginas de Pereda. El código señalizador del realismo funciona en [26] cinco localizaciones: «al fondo», las gargantas de peñas gigantescas y verdor; «a la

#### Elementos románticos Factores realistas

- proyección sentimental
- claro de luna
  
- rimas de Bécquer
  
- efectismo
  
- tópicos folletinescos
- Objetivismo moderado
  
- detallismo acumulativo
  
- códigos realistas
  
- localizaciones espaciales

izquierda», la aldea, de casas humeantes, rodeada de huertas; «a la derecha», la montaña cortada a pico; «atrás», valles en pintoresca perspectiva, sabanas sin término; «a lo lejos», los cerros y «el volcán con su brillante corona de nieve».

El lector de la novela se encuentra, por lo tanto, con la conjunción de signos estéticos disímiles, con la alternancia de fórmulas románticas y realistas:

Entre la simulación romántica y las reproducciones realistas, resalta el impresionante plano del cadáver de La Calandria:

Estaba amarilla, con manchas rojas y amoratadas. Los ojos tenían un cerco violáceo, casi negro. La boca, contraída horriblemente, parecía que dejaba escapar un grito de desesperación. Una ligera espuma escurría de los labios.

Estas percepciones desnudas, desubjetivizadas, nos aproximan al enfoque naturalista. Pero debemos recordar que Rafael Delgado se opone explícitamente al naturalismo; confiesa, en cambio, su eclecticismo, en un diálogo de *Los parientes pobres* (1902): «-¿Romántica y realista? -No son términos antitéticos». Este eclecticismo se mantiene también, con la eliminación de bastantes fórmulas románticas, en *Los parientes ricos* (1902), centrada en la convivencia y los consabidos obstáculos para las relaciones amorosas de una pareja de distinto encuadre socioeconómico.

### 3. Imposición del realismo

#### 3.1. Principales núcleos narrativos

Desde 1870, se van imponiendo, en varios países, las coordenadas de «Orden y Progreso», de «Progreso y Administración». Se inicia un dinámico periodo de modernidad, impulsado por la transformación social y cultural, por la introducción del pensamiento europeo y la experimentación científica. La filosofía positivista de Comte se difunde en los círculos universitarios; se adoptan las teorías de John Stuart Mill sobre las aspiraciones humanas al placer y la búsqueda de la mayor felicidad; se discuten las hipótesis de Charles Darwin, sobre la transmisión de la herencia, la adaptación al medio y la lucha por la existencia; se analiza la conjunción de funciones cerebrales y nerviosas en la evolución mental, aducidas por Herbert Spencer. Pero la transformación socioeconómica, la implantación de formas culturales, la introducción de las corrientes filosóficas y literarias es un fenómeno asincrónico, a lo largo del continente.

El asincronismo cultural contribuye al desajuste estético de la novela. Hemos aludido ya a la confluencia de distintas tendencias. El desfase cronológico, con respecto al realismo europeo, se

[27] produce también entre los países hispanoamericanos. Para este estudio sintético, es necesario destacar unos cuantos núcleos geográficos, en donde el realismo se impone, en fechas concretas, en los últimos años del XIX.

La producción chilena se centra, a lo largo de más de medio siglo, en el proceso de vacilante exploración de las costumbres santiaguinas y de la reconstrucción del pasado de Blest Gana; pero la corriente abiertamente realista no se manifiesta hasta la primera década del XX. En cambio, podemos afirmar que la aclimatación decidida y consciente del realismo se anticipa en la Argentina con el «grupo del 80» que cristaliza en 1884, con media docena de novelas significativas.

Hemos destacado como en Colombia surge, ya en 1866, una mezcla de costumbrismo y perspectivas objetivas en *Manuela*, de Eugenio Díaz. Sin embargo, sólo el corpus novelístico del antioqueño Tomás Carrasquilla abre nuevas vías al relato colombiano; pero su obra se encuadra dentro del primer tercio de nuestro siglo.

La fórmula combinatoria de fantasía, efectismo folletinesco y realidad persiste en el Perú, durante varias décadas. Por eso, el realismo no se consolida hasta 1888 y 1889, con las primeras novelas de Mercedes Cabello de Carbonera y Clorinda Matto de Turner. También los novelistas venezolanos se mantienen apegados a los procedimientos técnico-estilísticos del romanticismo; pero la publicación de *Peonía*, de Romero García, en 1890, impone un realismo equilibrado que se complicará con la combinación de fórmulas realistas y naturalistas en *Todo un pueblo*, de Miguel Eduardo Pardo.

Por último, merece un análisis especial el significativo grupo mexicano, representado por varias novelas que se orientan, gradualmente, hacia perspectivas objetivas, como la tetralogía de Emilio Rabasa, publicada en los años 1887-1888, y *La parcela*, de López Portillo y Rojas, ejemplo de asimilación de los códigos descriptivos de Pereda.

### 3.2. El 80 Argentino

En la República Argentina, el periodo de transformación política, económica y cultural culmina en 1880. Se liquida el largo conflicto con las provincias, al establecer definitivamente la capital de la nación en Buenos Aires. La sumisión de los territorios indígenas, por el general Roca, había abierto nuevas perspectivas agropecuarias. Una oligarquía liberal replantea las bases sociales y los intercambios comerciales con los países europeos. Varios factores culturales contribuyen a crear un climax propicio para un cambio profundo en la novela; la acción educacional planificada por Sarmiento; las tertulias; las revistas literarias y la conversión de *La Prensa* y *La Nación* en grandes periódicos; el arraigo del positivismo en Círculos universitarios; el eclecticismo filosófico del francés Amédès Jacques, director del Colegio Nacional; la introducción de los libros franceses; los viajes de escritores a Europa. Al mismo tiempo, cristaliza una actividad científica, impulsada, principalmente, por el paleontólogo Florentino Ameghino.

Los escritores del 80 están movidos por los mismos propósitos regeneracionistas, pero difieren en su actitud ideológica y en su concepción de la novela. Se adscriben a un realismo moderado Lucio Vicente Mansilla, Eduardo Wilde, Miguel Cané, Carlos María Ocantos; Lucio Vicente López nos transmite un testimonio autobiográfico de la transformación de Buenos Aires; Cambaceres incorpora las teorías del naturalismo, para

enjuiciar, con rigidez ideológica, los códigos de su clase; Sicardi bascula entre el gestus social de la burguesía y la lucha obrera del suburbio; Martel y Villafañe se enfrentan con las basculaciones económicas generadas por la especulación [28] en la Bolsa.

### 3.2.1. Confluencia de perspectivas

Es indudable la circularidad cultural de la generación del 80, pero la crítica crea la confusión, al intentar el encuadre estético de sus representantes. Hay en todos una voluntad de cambio de perspectiva narrativa, a pesar de sus basculaciones técnicas y expresivas. Aunque priva la decisión de crear escritura realista, en varias novelas siguen gravitando fórmulas románticas; en otras, se ensaya un semioestilo de realismo moderado. Además, los ochentistas Cambaceres y Podestá adoptan la perspectiva exterior, extradigética, y los procedimientos experimentales del naturalismo.

El corpus narrativo de la generación se inicia con Pot-pourri, de Cambaceres, en 1881, y llega a su pleno desarrollo en 1864-1885, con la publicación de ocho novelas que intentamos encuadrar estéticamente:

1884 Juvenilia romántica/realista

Fruto vedado realismo moderado

La gran aldea romántica/realista

Música sentimental naturalista

Inocentes o culpables realismo crítico

1885 Don Perfecto romántica/realista

Ley social realista

Sin rumbo naturalista

Miguel Cané (1851-1905), preocupado por el gusto, por depurar el estilo, prescinde del presente conflicto, para reconstruir el pasado personal, con una perspectiva psicológica interna, con un procedimiento de «pacto autobiográfico». El yo-narrador es portavoz de sus experiencias de estudiante en el Colegio Nacional. Se mueve dentro de un curioso diletantismo, en una postura de gentleman del 80. Juvenilia fue escrita en «horas melancólicas, sujetas a la presión ingrata de la nostalgia». Su discurso narrativo carece de tensiones. Y esto no es una suposición; el propio escritor lo confirma:

Creo que me falta una fuerza esencial en el arte literario, la impersonalidad, entendiéndola por ella la facultad de dominar las fantasías íntimas y afrontar la pintura de la vida con el escalpelo en la mano que no hace vacilar el rápido latir del corazón.

Indudablemente, inciden los elementos psicológicos en la reconstrucción de las reminiscencias; algunos elementos están edulcorados por pinceladas de nostalgia, de melancolía. Además, el autor alude a lecturas románticas y folletinescas. Pero como contraste, la vida estudiantil, reflejada con procedimientos mnemotécnicos, alcanza unos contornos reales, concretos, [29] y su ritmo narrativo tiene resonancias de Dickens y

testimonia la implantación de nuevos sistemas filosóficos, sobre todo el positivismo comtiano y el eclecticismo de Amédès Jacques.

Sarmiento (caricatura de la época).

Se mantiene dentro de un modelo especial de realismo equilibrado la novela Fruto vedado, al evocar cuadros vivos del campo tucumano y episodios amorosos de su propia juventud. Su autor, el francés Paul Groussac, llegado a Buenos Aires en 1866, se incorpora al movimiento intelectual, realiza una eficaz y diversa labor en distintos géneros y consigue expresarse en castellano con soltura y corrección. En cambio, la crítica inscribe dentro del naturalismo *Ley social*, de Martín García Merou, e *Inocentes o culpables*. Esta obra de Argerich es un claro ejemplo de realismo crítico, sujeta a unos códigos de corrección que no tienen relación con la moral naturalista. En cuanto a García Merou escribe ensayos sobre la novela experimental, cita a Zola y asume la función de la herencia en su protagonista:

Llevaba la herencia de varias generaciones envilecidas; y en su sangre se reunían fatalmente los detritus y la escoria de esa pobre y lastimosa especie rebajada por siglos y siglos de vicios y de crímenes, transmitidos de padres a hijos, como los malos humores de organismo morbosos.

Pero, a pesar de todo, en *Ley social* predomina la perspectiva realista; además, en el proceso del triángulo amoroso, están patentes los ideales y la problemática romántica y ciertos elementos decadentistas, y el pasado de su formación romántica pesa también en su agente Marcos.

### 3.2.2. La gran aldea, entre el romanticismo y el realismo

Dentro del ámbito sociocultural del 80, *La gran aldea* (1884) es la primera novela que sienta las bases del macrocosmos urbano bonaerense, en proceso de desarrollo. Su autor, Lucio Vicente López (1848-1894), nace en Montevideo, por el exilio de sus padres durante la dictadura de Rosas; pero acumula suficientes experiencias porteñas, con sus estudios de Derecho, el ejercicio de la docencia, el periodismo y el activismo político. Estas vivencias directas de Buenos Aires se proyectan sobre la reconstrucción de franjas concretas de la historia del país y de la transformación socioeconómica de la capital, en un amplio marco cronológico, desde 1852 a 1884. Sobre la dinámica del acontecer político y la evolución económica, se superponen las funciones de la acción, en progresión presente, desde el casamiento de Ramón, tío del agente-relator, con Blanca, y el proceso analéptico de las peripecias individuales del pasado, desde [30] la muerte de los padres, a lo largo de veinticinco años.

*La gran aldea* es una novela autobiográfica que plantea al crítico varios problemas. El novelista transmite su voz al agente narrador, Julio; lo convierte en relator de su propia existencia, en testigo observador y juez. Pero, para clasificar este autobiografismo, sería

necesario analizar, con detalle, el semioestilo de sus diferentes enfoques. Con frecuencia, descubrimos un punto de vista interior, subjetivismo por la emoción del pasado, representado por formas retóricas, redundancias y reiteración de enunciados admirativos e interrogativos. Dentro de la nostalgia de la infancia y la adolescencia, resaltan los grabados románticos de los protagonistas scottianos Waverley y Guy Mannering, y la lectura de Ivanhoe, «que debía deslumbrar más tarde mi imaginación virgen de impresiones». Otras emotivas evocaciones de la niñez, «triste y árida», están dominadas por la impresionabilidad; la representación de Flor de un día, de Campodrón, lo rodea de fantasía excéntrica. Incluso cuando evoca la batalla de Pavón (1861), el entusiasmo por la derrota de Urquiza y la emoción de contemplar el desembarco de los vencedores subjetiviza la función del «yo».

También derivan de esquemas sentimentales románticos las formas narrativas empleadas para narrar el adolescente enamoramiento de Valentina. Byron, Musset y Vigny generan sueños, delirios y tristezas; transforman su visión del paisaje y sus sentimientos, hasta hacerle confesar: «El romanticismo es la adolescencia del arte». En la idealización femenina entran tópicos trasnochados; y, además, el paisaje enriquece sus sensaciones con la proyección sentimental:

La noche era espléndida; sobre un cielo sereno se extendía el vapor majestuoso de la vía láctea, semejante a una gran vela de ópalo sobre una bóveda de zafiro. La luna, ya en sus últimos días, atravesaba el espacio como una galera antigua; la fresca y tibia brisa del mar llevaba en sus ráfagas unas cuantas nubes blancas. El alma del mundo inundaba el espacio. Alcé los ojos al cielo y, absorto en el espectáculo de la noche, me pareció ver pasar a Valentina como una visión por el éter, huyendo de mí como huían aquellas nubes.

Por sus fórmulas románticas, por el planteamiento de algunas funciones agenciales, La gran aldea es un ejemplo de paracronismo. Pero el autor cambia de punto de vista, en varios momentos; emplea un «yo testimonial» para referirse a la efervescencia política y al ambiente de las tertulias. La circularidad del proceso individual del relator, entre el pasado infantil y el presente de 1883, ofrece una amplia perspectiva para enfrentarse con la transformación demográfica, social y económica de la capital. El Buenos Aires de 1862, «patriota, sencillo, semitendero, semicurial y semialdea», se había convertido en ciudad con pretensiones europeas, había incorporado modas y costumbres extranjeras. Un aspecto del cambio se manifiesta en el paralelo irónico entre las tiendas del pasado, con sus vendedores corteses, y los comercios europeizados de hogaño. La actitud crítica se centra en la oligarquía dominadora, en la burguesía porteña, «iletrada, muda, orgullosa, aburrida, honorable rica y gorda»; se extiende a las reuniones sociales, en los bailes del Club del Progreso; se recubre de tendencia moralizante, al registrar la inclinación al lujo y las desviaciones amorosas de Blanca, al enfrentar el exceso del baile de disfraces.

El ritmo narrativo cambia en algunas unidades; se dinamiza, se ajusta a la omnisciencia neutra, se intensifica con encuadres efectistas. Tenemos, incluso, secuencias de óptica objetiva, como ésta:



[31] Entonces el cuadro que se presentó a la vista de los que allí se encontraron fue terrible: en un extremo de la estancia, la cuna de la niña cubierta de hollín: las cortinas se habían encendido, el fuego había invadido las ropas; la desgraciada criatura había muerto quemada, por un descuido de Graciana, que, atolondrada por la fuga, había dejado la bujía a poca distancia de la cuna. El rostro de la niña era una llaga viva: tenía los dientes apretados por la última convulsión; con la mano izquierda asada por el fuego, se asía desesperadamente de una de las varillas de bronce de la camita, y la derecha, dura, rígida, en ademán amenazante; la actitud del cadáver revelaba los esfuerzos que la víctima había hecho para escapar del fuego, en vano.

A pesar de este enfoque dramático y del testimonio socioeconómico presente en la novela, las hipérbolas efectistas, las expresiones redundantes, las calificaciones edulcoradas y las reflexiones morales sobre la conducta y la culpabilidad de Blanca, responden a las lecturas románticas del autor.

### 3.2.3. El realismo crítico de Argerich

Más firme, más en consonancia con la fecha clave de 1884, es la postura de Juan Antonio Argerich. A pesar del rótulo de «novela naturalista», su obra *Inocentes o culpables* no puede encuadrarse dentro del experimentalismo de Zola. La estructura de su discurso narrativo se basa en la perspectiva realista; además, la actitud correctora de los vicios de la burguesía bonaerense no tiene relación con la moral del naturalismo. En cambio, por la preocupación sociológica del autor, sobre el movimiento demográfico de Buenos Aires, la cosmovisión geosocial, la fuerte corriente migratoria y el intento de análisis mordaz de la política argentina, podemos encasillar *Inocentes o culpables* dentro del realismo crítico, en el sentido que tiene esta denominación para George Lukács.

Sin embargo, esta clasificación tiene sus reparos. El realismo de Argerich no es el verdadero *tertium datur* eficaz frente a los dilemas de la problemática del momento. Parece consciente al denunciar a «los infinitos camaleones de la política», el hecho verificable de miles de niños que no reciben instrucción, los códigos de comportamiento de concretos sectores sociales. Pero también manifiesta su actitud moralizante, su intención correctora de ciertas desviaciones; por cierto que responsabiliza de éstas a tres novelas románticas: el *Werther*, *La dama de las Camelias* y *María*, «libros que pugnan, en todo sentido, con la lógica a que responden las necesidades del organismo humano», que «no son más que puñales envenenados» para la juventud.

En contraposición, centra el proceso agencial en el matrimonio Dagiore y Dorotea, descendientes de emigrantes italianos, como pretexto para resaltar la función negativa de la «emigración inferior europea», para aludir a las teorías de Darwin y apuntar la acción de la herencia:

Había algo más aún, que contribuía a explicar el desesperante estado de José, y era la herencia fisiológica recibida de sus padres.

Tanto Dorotea y Dagiore, como sus respectivas familias, no habían ejercitado sus cerebros en muchas generaciones, y, por lo tanto, no podían transmitir ninguna buena predisposición para el franco vuelo del pensamiento.

Descubrimos, por otro lado, cierto determinismo en la seducción de Dorotea por el Mayor, porque «hay microbios también en la atmósfera moral, y el espíritu de Dorotea estaba impregnado de ellos». La actitud es distinta, en las detalladas situaciones íntimas de la pareja; el autor elude la tensión naturalista con una intencionada contención. Podemos aducir varios ejemplos: el momento culminante de la noche de bodas se simula con esta sola expresión «un [32] estupro legal»; el parto se intensifica con la utilización mecánica del forceps; el largo proceso de seducción se transmite dislogísticamente, pero la entrega se disimula con esta confirmación: «Fue el amante de Dorotea».

Al analizar el apasionamiento de la protagonista, el autor se acerca al temperamento físico-moral, pero también descubre en sus ideas raíces románticas, derivadas de novelas en las que, después de muchos sufrimientos, se alcanzaba la felicidad; incluso, en su desolación nota la carencia del tópico sentimental de «un rayo melancólico de luna».

La moral de Inocentes o culpables es distinta de la concepción de Zola. El reiterado sentido de corrección ética puede ser un argumento diferenciador. Parece significar una forma de arrepentimiento el desengaño cruel y la pesadilla nocturna de la exploración del mundo prostibulario, al fustigar la «procesión del vicio» de los jóvenes de buenas familias que «no tardarán en ser salpicados por el lodo infecto de enfermedades degradantes». Los prostíbulos son «el estercolero para que se revuelque la podredumbre de la ciudad». La principal víctima es José Dagiore; el contagio incurable lo empuja a la desesperación y al suicidio, descrito con una perspectiva exteriorizada. Claro que esta situación límite genera la disputa sobre la antinomia que da título a la novela. Para el abogado progresista, estos jóvenes son inocentes, porque son arrastrados inconscientemente por cierto determinismo; para el sacerdote, son culpables, conscientes de su transgresión religiosa.

El discurso narrativo de Inocentes o culpables se plantea y desarrolla con logicidad realista. Algunos encuadres del espacio están descritos desde la óptica de los personajes; también las reflexiones y pensamientos de Dorotea se transmiten en forma de discursos relatados. Los códigos descriptivos realistas se aplican con frecuencia, sobre todo en los dinámicos planos del mercado. Los diálogos están sometidos a constante depuración de formas diastráticas dialectales, lo mismo que otras novelas de la época. Pero aquí, el propio escritor advierte que había recogido innumerables registros lingüísticos, sin embargo desiste de emplearlos, porque, para él, el escritor tiene el deber de respetar el idioma, para instruir a las masas incultas.

#### 3.2.4. Nuevas situaciones contextuales

Hacia 1890, las situaciones contextuales cambian para los novelistas. Buenos Aires ha crecido con la eclosión migratoria de la década anterior. Durante la presidencia de Juárez Celman aumenta la corrupción y el favoritismo; el desequilibrio y la fuerte crisis financiera

se agrava con el movimiento revolucionario del 26 de julio de 1890. Las situaciones contextuales se proyectan sobre la novelística de la década de los 90. El metagénero narrativo de la Bolsa, las primeras entregas del Libro extraño, de Sicardi, y el nutrido ciclo de novelas argentinas, de Ocantos, exploran las estructuras socioeconómicas, los valores de cambio y la conflictividad de la época.

Carlos María Ocantos (1860-1949), a pesar de los procedimientos lingüísticos convencionales, de los resabios románticos y del costumbrismo de Don Perfecto (1885), se instala dentro de los límites del realismo, al explorar las estructuras urbanas y rurales de su país. En su discurso narrativo confluyen varios modelos: los realementos de raíz balzaciana; las resonancias de Flaubert; un protagonismo colectivo, de roman fleuve, inspirado por Pérez Galdós; procedimientos descriptivos próximos a Pereda. Su consolidación se produce en la década 1890-1900, con Quilito (1891), Entre dos luces (1892), El candidato (1893), La Ginesa (1894) y Tobi (1896).

El mundo rural de la provincia de Buenos Aires, con concretas situaciones contextuales contemporáneas, está explorado en la novela Entre dos luces. El espacio geosocial del Ombú está reflejado con procedimientos descriptivos próximos a Pereda; pero su reconstrucción pierde efectividad, por la intercalación de enunciados admirativos e interrogativos, por el engarce de formas retóricas vulgares. En los niveles de lengua, escasean las connotaciones, pero los diálogos se mantienen dentro de la normativa, sin abuso de las formas dialectales locales. La situación histórica y socioeconómica del espacio provinciano está manifestada a través de las luchas electorales, [33] las situaciones de violencia y las críticas contra el presidente y la organización de país.

### 3.2.5. El metagénero de la Bolsa: Julián Martel

Los conflictos dramáticos generados por la especulación en la Bolsa de Buenos Aires mueven las funciones cardinales de un metagénero formado por tres novelas publicadas en la misma fecha, 1891: Quilito, de Ocantos; Horas de fiebre, de Segundo Villafañe, y La Bolsa. Al lado del realismo urbano, con resonancias galdosianas, de Quilito, y del verismo documental, sin excesos, de Horas de fiebre, resalta el singular realismo crítico de Martel.

La Bolsa, de José María Miré (1867-1893), publicada con el seudónimo de Julián Martel, en 1891, es un denso documento de la crisis, de la morfología horizontal y de las estructuras verticales de la ciudad. Su autor es un testigo directo de la compleja realidad bonaerense, como cronista volante de La Nación, y se introduce en los distintos ambientes, en su existencia bohemia de trasnocheo. El primer «escenario» se reconstruye bajo la cortina de la lluvia, a través del dinámico avance del viento Sud-Este, que caracolea por la Plaza de Mayo, arremete contra el Palacio de Gobierno, el Cabildo y las columnas de la Catedral, hasta lanzarse contra la mole de la Bolsa de Comercio. Esta cabalgada, interpretada con un tono irónico, tiene un sentido simbólico de alegato crítico contra la degradación de las instituciones.

La Bolsa es el espacio geosocial básico de todas las tensiones, audacias, trampas y trágicas ruinas de la novela. De las perspectivas de «la multitud ansiosa, estremecida por corrientes eléctricas», se destaca, en tomas sucesivas, el doctor Glow; además, el novelista detiene su óptica en personajes concretos -apostantes ansiosos, banqueros, corredores y agentes- que trafican en el negocio. Las especulaciones atraen y degradan a representantes de la burguesía capitalista. La figura de picota es el doctor Glow, que cambia su rentable despacho de abogado brillante, por el albur de las especulaciones, hasta empeñar toda su fortuna, y caer en una ruina irreversible. Al final de su andadura novelística, en la mente febril del agente, la Bolsa se metamorfosea en este monstruo aniquilador:

Pero de pronto vio que los brazos que lo estrechaban transformábanse en asquerosas patas provistas de largas uñas en sus extremos. Y el seno palpitante se transformaba también, y echaba pelos, pelos gruesos, largos, cerdosos, que pinchaban como las púas de un erizo. Y cuando quiso huir, arrancarse a la fuerza que lo retenía fue en vano. Las uñas se clavaron en su piel, y sus articulaciones crujieron haciéndose pedazos. En su espantosa agonía, alzó los ojos buscando la cara que momentos antes besara con pasión, y vio que las hermosas facciones que tanto había admirado, se metamorfoseaban lentamente. La boca se alargaba hasta las orejas, y agrandábanse y multiplicábanse los dientes, en tanto que los ojos, furiosos y bizcos, se revolvían en unas órbitas profundas y sin párpados. Y él entonces debatiéndose en el horror de una agonía espantosa, ¡loco, loco para siempre!, oyó estas tres palabras que salían roncamente por la boca del monstruo:

-Soy la Bolsa.

Martel está movido por dos propósitos: reflejar la situación de la sociedad, y enfrentar el estado de ánimo de los hombres de su generación. Para conseguirlo, se sirve de una especial forma de realismo crítico, pero con la utilización de connotaciones degradadoras que pueden considerarse como un anticipo del expresionismo. El sentido de lo real y de los códigos descriptivos de Balzac quedan muy atrás. Lo más frecuente es que el novelista profundiza en los ambientes, con la «mirada sagaz del periodista burlón». Su ironía se manifiesta en la intencionalidad de la selección de connotaciones cáusticas, hirientes: «tilburís desairados, guasos, [34] plebeyos»; coches de alquiler, de aspecto «alicaído, transnochado, en consonancia con las yuntas caricaturescas»; «joven muy peripuesto y afiligranado»... Se repiten los rasgos grotescos, deformantes de los personajes con resonancias de Quevedo y procedentes del esperpentismo. El ingeniero Zelé es «un hombrachón muy feo, narigón, flaco, zanquilargo, de cabeza cuadrada, matemática». Antonio Roselano resalta por «la faz rubicunda, teñida por aquel pincel a cuyo extremo hay una botella de ginebra», por la «nariz prominente, llena de grietas rojizas». Los procedimientos intensificadores, a base de connotaciones discordantes, se reiteran en la sucesión de encuadres de los extranjeros, en un mosaico preexpresionista que actúa de sátira de la emigración:

Turcos mugrientos, con sus feces rojos y sus babuchas astrosas, sus caras impávidas y sus cargamentos de vistosas baratijas; vendedores de oleografías groseramente coloreadas; charlatanes ambulantes que se habían visto obligados a desarmar sus escaparates portátiles pero que no por eso dejaban de endilgar sus discursos estrambóticos a los holgazanes y bobalicones que soportaban pacientemente la lluvia con tal de oír hacer la apología de la maravillosa tinta simpática o la de la pasta para pegar cristales; mendigos

que estiraban sus manos mutiladas o mostraban las fístulas repugnantes de sus piernas sin movimiento, para excitar la pública conmiseración; bohemios, idiotas, hermosísimas algunas, andrajosas todas, todas rotas y desgredadas, llevando muchas de ellas en brazos niños lívidos, helados, moribundos, aletargados por la acción de narcóticos criminalmente suministrados...

Frente de la Bolsa de Comercio de Buenos Aires, a finales del siglo.

La crítica del autor se dirige, igualmente, contra el Gobierno, la corrupción y el despilfarro, y, muy especialmente, contra los judíos, reyes de las finanzas europeas: «ocultos en la sombra, van avanzando paso a paso, conquistando todas las posiciones, haciéndose dueños de la prensa y, por lo tanto, de la opinión, de la cátedra, de la magistratura, del Gobierno...» Julián Martel ensaya distintos puntos de vista, para su sátira y para representar el cosmos dinámico e incoherente de la ciudad. Sigue el movimiento de la mirada, para captar los objetos de los interiores o para describir espacios amplios. Pero en otro nivel estilístico, emplea parlamentos retóricos, expresiones enfáticas, situaciones efectistas, que quedan flotando en la novela como tópicos románticos.

### 3.2.6. El eclecticismo de Francisco Sicardi [35]

Este ciclo narrativo ochentista se cierra a finales del siglo XIX, con la larga novela Libro extraño, publicado en cinco volúmenes entre 1894 y 1902. Su autor, el médico Francisco A. Sicardi (1856-1902), sienta estos principios en el prólogo: «es necesario que los hechos tengan sitio, fecha y criaturas...; en el arte, no tienen vida duradera, sino las cosas sobrehumanas, que en todo tiempo y lugar sean reflejo de la verdad». A pesar de estas afirmaciones, descubrimos en su obra una clara vacilación estética, una confluencia de procedimientos técnicos, perspectivas narrativas distintas. El discurso narrativo, segmentado constantemente, resulta demasiado caótico; las unidades se multiplican, se interfieren, configuran una estructuración predominantemente confusa.

La objetividad de la exploración del macrocosmos urbano de Buenos Aires contrasta con los tópicos románticos utilizados para trazar la tipología de los agentes. El médico Carlos Méndez, complejo tipo psicológico, intuitivo introvertido, se mueve dentro del círculo de la tristeza y la desesperanza, tipificado por la Schwernunt de los filósofos alemanes; está dominado por las «quimeras de la imaginación» y los desalientos profundos, que lo empujan al borde del suicidio. Su inquietud torturante se proyecta sobre su poema romántico «La sombra», «terrible y macabro», salpicado de construcciones enfáticas, de «ecos lúgubres del Miserere», con resonancias becquerianas. Su hijo Ricardo es otro prototipo romántico, dominado por el desasosiego, por el tedio, el «lúgubre desasosiego»,

por obsesivas ideas suicidas, derivadas de la lectura del Werther. En otra esfera, lo siniestro, la «atmósfera tétrica», la «tranquilidad de los sepulcros» asedian a Genaro y mueven las reflexiones de Clara.

Para explorar las distintas zonas urbanas bonaerenses, Sicardi emplea la omnisciencia selectiva, pero cambia de enfoque varias veces. A pesar de su visión variada y confusa del cosmos multidimensional, el lector puede completar el desarrollo de la ciudad, ya esbozada en La gran aldea. La eclosión migratoria europea contribuye a la transformación cosmopolita. El autor exalta el tenaz trabajo de los emigrantes vascos, gallegos, italianos y franceses. Las diferentes etnias configuran un nuevo tipo físico. Pero «el alma de la vieja raza» vive llena de los recuerdos del heroísmo, de la «armonía gigantesca» de la Pampa.

Dentro de las redes isotópicas urbanas, se intensifican las perspectivas, los concretos encuadres de la cosmovisión suburbana. El multiforme ambiente nocturno parece ocultar «algún siniestro poema de suciedad y miseria». Las notas intensificadoras se acumulan, en las calles, en las crudas relaciones de Genaro con Clarisa, en el cuarto del conventillo. A veces las exploraciones de las miserias del suburbio están juzgadas desde las ideas filantrópicas del autor. Desde la óptica de Genaro, la visión del suburbio se completa y determina, como un conjunto de síntomas de miseria, de marginación, de hediondez, de lacras físicas y morales. Con procedimientos fotográficos en contrapicado, campo y contracampo, de óptica próxima al naturalismo, se reproduce el ambiente. A veces, los encuadres colectivos se dinamizan en fundido constante:

[36] Caminaba entre las emanaciones podridas, mirando una tras otra las casitas bajas, iguales en largas hileras, impregnadas de líquidos verdosos las paredes, el revoque hecho papilla y descarado a trechos. Se paraba en las ventanas de las zahurdas esquivas, en cuyo fondo blanqueaba apenas la cama, ávido y desventurado y asomaba su cabeza por los vidrios heridos sus ojos por los vaivenes soñolientos de la silla de terroso de las tabernas, y en la atmósfera llena de turbiones de humo, miraba los hombres beodos, apoyados los codos sobre la mesa, tragar con ojos revueltos los semblantes afrodisíacos de las mujeres macilentas, grabada la frente casi siempre de los estigmas indelebles de la crápula. Veía muchas veces danzar y girar las parejas al compás de la habanera, que hace arrastrar el ponche compadre y derrama en el ambiente la nota lasciva y hombres acostados más tarde, gruñendo el sueño borracho, y mujeres azotadas, el rostro de moretones y de cuando en cuando el choque de chispa de los puñales, describiendo en el aire los jeroglíficos homicidas.

La indudable vinculación parcial con el naturalismo está patente en preocupación científica. En la lucha de Carlos Méndez con la enfermedad, es obligado el empleo de un léxico del campo médico. El reflejo de la muerte en un rostro es un buen empleo de focalización objetiva:

párpados abiertos y el ojo en una extraña fijeza y yo vi que el círculo de terciopelo negro de la pupila se fue agrandando hasta tocar la esclerótica.

El ataque de epilepsia de Genaro es un claro ejemplo de intensificación, al desplomarse, en sus convulsiones entre los brazos que le sujetan:

Una brusca contracción de todos los músculos le arquea el cuerpo tetánico, el tórax y el abdomen rígidos, la nuca doblada hasta la espalda. No respira casi. Va a morir...; pero la convulsión lo azota lejos, entero, entero, y lo estrella contra los adoquines.

Incluso, el determinismo vivifica la célula y la sangre, rige el crecimiento del cuerpo.

como una planta, con la raíz viboreando entre el humus, sin conciencia de su yo humano, ya dominada la mísera larva por las angurias del bruto.

Conecta, también con el naturalismo la existencia de Germán Valverde, con las taras de su origen, con sus elucubraciones sobre los «parias que viven y mueren como los vegetales» y su odio anárquico contra los privilegiados, porque «tiene la sangre llena de fibrona y glóbulo rojo levantisco».

### 3.3. El realismo peruano

En la novela peruana se mantiene durante varias décadas la fórmula combinatoria de realidad, fantasía y efectismo folletinesco. Entre 1860 y 1880, el grupo «Bohemia» de Lima sigue apegado a la estética romántica. Incluso el narrador más influyente, Luis Benjamín Cisneros, para transcribir el costumbrismo y las inquietudes de la política contemporánea se sirve de la novela sentimental o crea unos prototipos románticos en Eduardo o un joven de mi generación (1864), que recuerda las *Confessions d'un enfant du siècle*, de Musset.

La aplicación de las ideas liberales y del pensamiento positivista no aparece hasta 1888, con *Sacrificio y recompensa*, de Mercedes Cabello de Carbonera (1845-1809). Su actitud se basa en [37] el equilibrio, en el orden, en el postulado positivista de «el amor por principio... y el progreso por fin». Y no duda de que «el realismo debe acogerse a la doctrina positivista de Augusto Comte». Pero se aproxima también a Zola, cuando compara la exploración del novelista con la exactitud de la exploración del médico. Su novela *Blanca Sol* (1889), basada en unos amores adúlteros, en combinación con el vicio del juego en la clase alta limeña, mantiene un código moral que mueve su dura crítica contra la codicia, la hipocresía, la injusticia, la intriga. En relación con la situación oficial del Perú de la época, es un alegato incisivo *El conspirador* (1892), subtitulada *Autobiografía de un hombre público*. La autora intenta «retratar fielmente los sucesos de la vida ordinaria»; el proceso de ascensión política, narrado con un pacto autobiográfico distinto del romántico, se mueve entre sus corrupciones, sus trampas, sus concesiones de mando a la amante Ofelia, sobre las maquinaciones públicas y las injusticias sociales.

#### 3.3.1. Proceso narrativo de Clorinda Matto de Turner

En el proceso de un realismo más testimonial, ocupa un puesto destacado, por su alegato reivindicador del indio peruano, en la línea de las campañas de González Prada, la novela *Aves sin nido* (1889). Como se verá más adelante, su autora, la cuzqueña Clorinda Matto de Turner, consigue crear un alegato reivindicador del indio; explora, con actitud comprometida, la situación conflictiva de una comunidad rural, subdesarrollada, aislada del progreso, sumida en la depresión educativa. Las tensiones de la acción están movidas por un conflicto étnico, por la bipolarización entre indios dominados y encastados o dominantes. En el espacio geosocial de Killac, Fantápolis que representa a Calca, en el departamento del Cuzco, la dramática situación del indio está condicionada por esta constelación de funciones negativas, degradadoras de la dignidad y la libertad humanas:

El proceso narrativo de Clorinda Matto culmina con *Herencia* (1895), novela de total ambientación urbana, en la vieja zona colonial de Lima, llena de contrastes, focalizados desde perspectivas objetivadas o de interiorización omnisciente. El espacio horizontal se verticaliza, se convierte en survey urbano, con el análisis del comportamiento de los estamentos burgueses.

Sobre este espacio urbanosocial, se desarrollan dos procesos agenciales, tratados con perspectivas narrativas y códigos de comportamiento opuestos. El amor de la pareja Ernesto-Margarita se rige por las normas de las relaciones permitidas del campo de la cultura; [38] es un idilio de situaciones convencionales; el tópico «encuentro entre dos almas gemelas», con final feliz; configura un discurso paranacrónico, dominado por la afectación, por la impresionabilidad, vinculado al lirismo sentimental de herencia romántica.

Esta historia sentimental tiene su réplica en el proceso paralelo de la aventura pasional de Camila y Aquilino, inscrita en el campo de la naturaleza. Con la innovación técnica, en los distintos niveles, la novelista consigue estructurar un proceso agencial relacionado con la obra de Zola, con la teoría mecanicista, con la «observación experimental». La sumisión erótica de la pareja da como resultado una patografía bastante distinta de las relaciones amorosas del realismo. La inclinación sensual de Aquilino está regida por fenómenos fisiológicos, por el deseo, los ramalazos nerviosos, la fuerza instintiva:

La imaginación exaltada sublevó a la bestia. El pensamiento, cada segundo más incisivo al deseo, sacudió el organismo del macho, y Aquilino fue lanzado por una fuerza superior a todo cálculo psicológico.

También en la sumisión amorosa de Camila influyen factores vinculados con las especulaciones científicas asimiladas por el naturalismo. Actúan operativamente los factores ambientales, englobados por la biología posterior bajo la denominación de fenotipo; están presentes, además, la propensión hereditaria y las latencias infantiles. Su voluptuosidad está condicionada por dos conjuntos de factores dominantes, de actuación externa e interna:



En su vértigo sensual, se conjugan «las emociones del cuerpo y las sombras del alma»; actúan los «estremecimientos inconscientes de la carne», «la herencia fatal de la sangre». La entrada al audaz seductor está determinada por la naturaleza, por el momento psicológico «de la germinación». Las vinculaciones con las teorías de Emilio Zola y con las leyes de Mendel son claras: «La ley cumple con rigorismo doloroso, la ley fatal de transmisiones de la sangre que se cumple en las familias por la inevitable sucesión».

### 3.3.2. El realismo moderado de Peonía

A pesar de los comentarios contradictorios de la crítica, es necesario destacar el equilibrio de Peonía (1890), de Manuel Vicente Romero García (1865-1917). En contradicción con su dedicatoria a Jorge Isaacs, el escritor se adscribe al realismo; aplica una perspectiva moderadamente [39] objetiva, para «fotografiar un estado social de mi patria», para interpretar el despotismo de Guzmán Blanco, como «enseñanza de las generaciones futuras». La rotulación de «Novela de costumbres venezolanas» puede estar justificado por la sugestión del mundo rural, por la descripción de danzas y santos populares. Sin embargo, el novelista apunta que no se ha consolidado aún la literatura nacional, porque los escritores se han dedicado «a copiar modelos extranjeros, y han dejado una hojarasca sin sabor y sin color venezolanos». Por otra parte, aplica puntos de vista realistas, para describir las rancharías y vacadas de los valles del río Tuy. El encuentro con los novillos y la cacería de váquiros tienen cierto paralelo con Fernán Caballero y otros novelistas españoles. La contemplación del panorama de las cumbres, se presenta en encuadres sucesivos, según los códigos realistas, bastante próximos a José María de Pereda:

A los bordes de las quebradas, en los vegotes, los cacaguales, con su sombra de bucares; en las laderas, el cafetal, bajo guanos de verde negro; más arriba, los conucos, cercados de ñaragatos y pata de vaca, copiando los caprichos de un suelo de mosaico o los cuadrados regulares de un tablero de ajedrez.

A un lado, los cerros, desnudos de toda vegetación, calcáreos, estériles, rocas basálticas, coronadas de grama; cocuizas, cocuyes, toda la inmensa variedad de las agaves; y los cactus, desde el cardón centenario que da filamentos resistentes, hasta la roja pitahaya y la dulce nina, ese químico que convierte el murcílago insaboro en ricos cristales de azúcar.

Al otro lado, cedros seculares y caobos gigantes, envueltos en mantos de enredaderas, esmaltados de topacios y rubíes y amatistas; rosa-cruz, de cuyas raíces manan los arroyos que se convierten en cascadas bulliciosas.

Romero García mantiene, además, una postura crítica ante las situaciones contextuales. Testimonia las luchas políticas, las situaciones de violencia, la intransigencia ideológica que lleva al escritor a la prisión y al destierro; censura las costumbres de «aquellos pueblos de América», la deficiente educación de la mujer, la ignorancia; denuncia los obstáculos opuestos al progreso y confiesa su clerofobia. En el plano literario, reacciona contra las historias románticas y los poemas sentimentales:

-A mí me persigue la fatalidad; yo creo que si algún día llego a tocar la dicha, en el instante mismo en que lo haga, me muero.

-Déjate de tonterías, niña -la dije en tono de dulce reproche- ¿Tú has leído novelas?

-Algunas.

-Pues eso es lo que te tiene enferma; las novelas que van a nuestros hogares dan a la mujer una atmósfera romántica, ridícula.

-¿Y no dicen que las novelas son copias del natural?

-Sí, algunas; pero estas mismas son copias que obedecen al espíritu de la época en que se hacen; ahora, treinta o cuarenta años estaban muy bien esos poemas sentimentales. Hoy día no son aceptables.

### 3.3.3. El realismo-naturalismo de Todo un pueblo

Más efectiva es la aportación de Todo un pueblo (1899), de Miguel Eduardo Pardo, por la selección lingüística, la exploración del espacio geosocial de Caracas y la postura experimentadora [40] del novelista. La lengua se enriquece, al describir la naturaleza, con connotaciones relacionadas con la estética modernista. La acción lumínica dota al paisaje de calidades pictóricas, vinculadas, a veces, con el impresionismo pero también intensificadas cromáticamente. La luz intensa parece incendiar la atmósfera: en la cima de la montaña «adquiere cárdenos resplandores de volcán»; arranca vivos y sangrientos colores de las piedras del arroyo; «al revolcarse, despiadado y frenético sobre la tierra desnuda, la tierra se estremece, abre su seno voluptuoso y exhala su tibio y prolongado sopor de lujuria...» Descubrimos la misma plasticidad en la descripción del bosque y de la selva, con una germinación «ciega de lujuria», «infatigable en su lujuria y salvajismo». En la acumulación de formas lingüísticas embellecedoras, destacan las connotaciones idealizantes de los rasgos físicos de Isabel Espinosa, y los sintagmas modernistas empleados por el poeta Arturito Canelón: «senos ebúrneos», «talles aéreos».

Pero en Todo un pueblo predomina la perspectiva realista, para describir distintos espacios de la fantápolis de Villabrava, imagen de la capital venezolana, emplazada sobre la falda de un cerro, y para enfrentar diferentes estructuras socioeconómicas, opuestas actitudes ideológicas, confluencias de niveles culturales. La high-life caraqueña coincide en el Club Villabrava, en los bailes de carnaval, en la frivolidad de las reuniones; los clubmen elegantes frecuentan el balneario de Amaruto o las quintas residenciales. El Café Indiano es el centro de parasitismo de los dandys, de la juventud desocupada. En cambio, el popularismo está representado por el Club Criollo y por los cafés de concurrencia únicamente masculina. La crítica social se adensa, cuando el novelista se opone abiertamente a los emigrantes, «andrajosos y sucios»; cuando contrapone códigos de comportamiento o enfrenta el conservadurismo tradicional, rígido, a las algaradas democráticas, a la postura comprometida de Julián, rechazado por su clase por «impío», por «ultrajar a la historia patria».

Al lado de la perspectiva de simple observador, el novelista se introduce en los ambientes más densos como experimentador, con un punto de vista de raíz naturalista. Podemos constatarlo en las relaciones eróticas del campo de la naturaleza: la desenfadada sensualidad de Ambrosio Espinosa, dominado por el deseo «irresistible, encarnizado,

brutal, salvaje»; «la plena y seductora florecencia de la criolla Susana» y «su caída en el abismo», determinada por las circunstancias. También están enfocadas con una óptica zolesca los episodios de violencia, sobre todo, la situación límite final, en la que Julián sorprende a Susana en el lecho con Espinosa, dispara sobre éste y saca el cuchillo para rematarlo, mientras su madre huye despavorida.

### 3.4. Concreción del realismo en México

#### 3.4.1. El ciclo de Emilio Rabasa

Después del periodo de vacilaciones estéticas, ya estudiado, Emilio Rabasa (1856-1933) busca en Cervantes, Quevedo y Pérez Galdós modelos lingüísticos y enfoques para explorar la múltiple realidad mexicana, para mover en la acción personajes prototípicos, a través de la tetralogía formada por *La bola*, *La gran ciencia*, *El cuarto poder* y *Moneda falsa*, publicadas en 1887-1888. Con un autobiografismo efectivo, en el que alternan el yo-protagonista, el observador de la historia y el procedimiento impersonalizado de omnisciencia neutra. Con una estructuración cronológica, el agente-narrador Juan Quiñones relata su participación activa en tres espacios ejemplarizadores. Localiza las tensiones del motín, de la revolución parcial de *La bola* (1887), en el pueblo de San Martín de la Piedra, fantápolis que no existe en los mapas de México, pero que es un reflejo de su comarca natal de Ocozocuantha, en el estado de Chiapas. La dinámica de la lucha, las maniobras de avance y retroceso, la crítica de la doblez del cabecilla don Mateo Cabezudo, [41] la fuerte censura de la «bola», pueden ser un anticipo del desencanto de Martín Luis Guzmán y Mariano Azuela, ante la gran Revolución mexicana:

Dentro del ámbito provinciano se encadenan las luchas políticas de *La gran ciencia*, movidas por la astucia, la trampa, la felonía y el dolo. En cambio, en los últimos volúmenes de la tetralogía, *El cuarto poder* y *Moneda falsa*, la acción se traslada a la capital de la República; se centra en la actividad periodística. Rabasa critica la venalidad de los comentaristas políticos y sus cambios ideológicos, en pro de su propio medro personal. La crítica se extiende a la función pública de los políticos, a la exploración de los lugares públicos, las pensiones, las casas de vecindad, descritas con un detallismo que nos recuerda a Pérez Galdós.

La tetralogía de Emilio Rabasa nos ofrece espacios geosociales descritos con procedimientos realistas; nos brinda el testimonio ideológico y social de un contexto histórico concreto. Pero para la historia sentimental de Juan con Remedios se sirve de algunos clisés románticos. Idealiza la figura femenina con connotaciones positivas, y considera su amor como «un idilio romántico que se mantenía, limpio, luminoso y tranquilo», frente al «brutal realismo del mundo». Se proyecta un claro efectismo sobre la enfermedad y la muerte de Remedios. Sin embargo, el escritor mexicano tiene conciencia de la nueva concepción de las historias amorosas. Contamos con un revelador testimonio, en el capítulo V de *La bola*, cuando advierte al lector que no se tomará «el trabajo de

inventar, pintar y adornar una heroína con tubérculos, ni que quiera seguir hilo por hilo y lamento por lamento, la historia triste de un amor escrofuloso».

### 3.4.2. Las tensiones de ¡Temóchic!

También puede considerarse como un precedente del metagénero narrativo de la Revolución a ¡Temóchic! (1893), de Heriberto Frías. El propio escritor participó en la dramática campaña contra el pueblo serrano, en el estado de Chihuahua, en 1889, como subteniente del Noveno Batallón. La novela es un testimonio de un singular hecho histórico, relacionado con los movimientos mesiánicos en América. Temóchic, situado en el corazón de la Sierra Madre, se convierte en un enclave de fanatismo, se subleva contra el Gobierno y mantiene en jaque al ejército regular. Su líder, Cruz Álvarez, impone en la comunidad un catolicismo cismático; expulsa al párroco, se convierte en «policía de la Divina Majestad» y se autoproclama «Papa Máximo». El pueblo, capital de la «Reforma», se exalta con una «cálida ráfaga de fanatismo religioso»; y emprende la guerra santa «contra los soldados del infierno», y, en lucha inverosímil, derrota a las columnas que pretenden cercarlos, dispersa a los sitiadores y hace prisionero a un coronel.

Varias funciones dinamizan la acción, la intensifican: el asedio, los disparos de cañón, la conquista del cerro de la Cueva; el aullar de los perros que defienden los cadáveres de los perros hambrientos, el saqueo e incendio de las casas; los cadáveres sanguinolentos; el pueblo que arde lentamente, en tinieblas; el incendio de la iglesia; el ataque a la fortaleza; los hombres que salen casi desnudos, ennegrecidos; una vieja que se arroja al abismo, el desfile trágico de los prisioneros...

Heriberto Frías transmite la perspectiva de sus experiencias a un alter ego, el estudiante Miguel, que participa como oficial en la campaña y protagoniza una aventura amorosa con Julia. En la estructuración autobiográfica actúan, con frecuencia, el sentimiento y la interiorización, de raíces románticas. Miguel es un «espíritu triste» que proyecta su lirismo sobre la naturaleza; dota al paisaje de semas oscuros, percibe «himnos del crepúsculo» y el «concierto lúgubre de alaridos quejumbrosos», la luz del ocaso extingue «anegando el inmenso valle en una sombra glacial y melancólica». Las expresiones románticas se engarzan en la prosa, con semas de soledad, de queja, [42] de «rumores vagos y tristísimos», del «doliente suspiro de la sierra abrupta»; menudean los sintagmas retóricos, los tópicos enfatizados: ladridos, «como fatídicos presagios»; «en la noche de su infortunio, un rayo esplendoroso de esperanza». Las relaciones de la pareja son un «poema de amor, incienso y sangre», se intensifica con situaciones efectistas, folletinescas.

Por el contrario, los encuadres del paisaje se reproducen con técnicas realistas. Tonifican los nervios del narrador las perspectivas de las cimas y el «ondular oscuro de las barrancas». Desde la óptica del agente, los elementos orográficos destacan con equilibrio expresivo: «al borde de altas rocas, empezaban a erizarse los pinos y arbustos», «el fondo del derrumbadero», «el inmenso valle cruzado por la cinta serpenteante de un río». Y, bajo el sol deslumbrante,

dorsos inmóviles y escuetos de los cerros lejanos perfilaban el horizonte vasto, recortando con sus filos ondulados o dentados el azul intensísimo del cielo.

Ciertos efectos lumínicos, cambiantes, generan connotaciones que se aproximan a la poesía modernista de la época, como el efecto del disco del sol naciente, «con su explosión de finísima luz dorada que incendió la cima de los cerros, aclaró la lila del cielo, borró jirones de niebla...» La acumulación de funciones nominales, para dinamizar la ascensión del batallón, desde Ciudad Guerrero hasta la sierra, para interpretar la efervescencia de los campamentos y la embriaguez de la tropa, las marchas y contramarchas, el ritmo cinético de la lucha, de los asaltos, de avance y dispersión, se ajustan a los códigos del realismo, pero también aportan paralelos descriptivos y narrativos con Zola, especialmente con su novela bélica *La débâcle*, localizada en la guerra franco-prusiana.

Algunas situaciones límite de ¡Temóchic! se intensifican con excesos efectistas o brochazos naturalistas. La visión de las soldaderas, con sus rostros enflaquecidos, negruzcos, de harpías, produce en Miguel «una torturante interrogación siniestra», le recuerda el barrio mexicano, «hirviendo de mugre, lujuria, hambre, chingubre y pulque». El desenlace, «siniestro y trágico», con el fulgor de los «cadáveres ardiendo», con el «valle erizado de bárbaras tumbas», queda como la síntesis de «la siniestra soledad tenebrosa» del pueblo destruido.

Las relaciones amorosas del campo de la naturaleza se narran con una focalización y unas formas lingüísticas, muy próximas al naturalismo. Al lado del brutal abandono voluptuoso de las soldaderas y de las «abominables relaciones» de Bernardo con su adolescente sobrina, Miguel revive las sensaciones «en el vértice del éxtasis» y la experiencia física de su unión con Julia, dominada por «caricias de una sensualidad brusca, precipitada, convulsa», con un «deleite no gustado hasta entonces».

### 3.4.3. Influencia de Pereda en López-Portillo

El ciclo del realismo mexicano se cierra en 1898, con la publicación de *La parcela*. Su autor, José López-Portillo y Rojas (1850-1923), confiesa su oposición a los modelos narrativos franceses y a los autores que «se empeñan en ser elegantes y voluptuosos como Musset, solemnes y paradójicos como Victor Hugo, obscenos como Zola y limadores desesperantes como Flaubert y los Goncour». Se muestra, en cambio, partidario de Galdós y Valera, y se entusiasma con Pereda: «Quién puede negar a José María de Pereda ser el primer hablante del mundo hispánico, [43] una especie de Cervantes redivivo...».

La parcela desborda el rótulo de «Novela de costumbres mexicanas». El espacio geográfico corresponde al Jalisco del escritor, y el lugar de Citola coincide con las poblaciones de Cocula y Tequila. El paisaje adquiere plasticidad, en el deslumbramiento de los amaneceres y en el juego cromático de los anocheceres: queda, incluso, un resabio romántico, en las sombras del misterioso cuadro que infunde en la mente del contemplador Gonzalo, «cierto pavor sagrado ante la profunda cañada». A veces, los procedimientos

descriptivos, con sus precisas indicaciones deícticas, se aproximan a los utilizados por Pereda:

Por todas partes, al pie de los vallados de piedra, a la orilla de los fosos, crecía el tepopote de hojas finísimas y tupidas. Las varas de San Francisco, de color morado, erguíanse aquí y allá sobre la hierba; la barbudilla extendía su ramaje profuso costeano la vereda; las hiedras despleaban sus vistosas y delicadas corolas, como finas copas alzadas al cielo para recibir el rocío; las níveas flores de San Juan ostentábanse en artísticos ramos formados por la mano de la naturaleza; y por todas partes, bordando el verde tapiz con vistosísimas labores, lucían las estrellitas blancas su belleza casta y purísima. Más arriba comenzaron los robles de anchas y duras hojas a destacarse sobre el terreno, primero como centinelas avanzados, luego como tiradores dispersos, y al fin como ejército apiñado y numeroso. Vinieron después los encinos de finas hojas a mezclarse con ellos; el madroño nudoso de rojos peciolos, apareció en zona más elevada...

La descripción de algunas actividades campesinas es generalizante; en cambio, en los interiores de la mansión de don Pedro se acumulan los elementos precisos. Los retratos de los protagonistas se ajustan a los códigos realistas, con excepción de la idealizante figura de Ramona, en la mente de su amado Gonzalo.

López-Portillo conduce la acción, desde un punto de vista omnisciente; penetra en los secretos de los agentes, se detiene en su carácter, aclara los diálogos, moraliza sobre el comportamiento y la honorabilidad. Establece el enfrentamiento entre buenos y malos; las cualidades morales recaen sobre el endeble y mestizo don Pedro Ruiz, mientras que el físico imponente y el aspecto avasallador de don Miguel Díaz está descompensado con la avaricia, la envidia, la ruptura de la amistad y la violencia. El conflicto estalla por la posesión de una parcela de tierra; don Miguel la reivindica ante su legítimo propietario don Pedro, y consigue, con los astutos manejos del abogado Jaramillo que el juez falle a su favor, contra todo derecho. El accidentado litigio rompe la antigua amistad entre las dos familias y obstaculiza el proyecto matrimonial entre los dos jóvenes enamorados, Gonzalo y Ramona. La invasión del monte, la lucha entre caporales, el duelo a machete, la prisión de Roque y su asesinato, intensifican la acción. El conflicto se dinamiza en la pelea entre Pánfilo y Roque, narrada en tempo lento, con un procedimiento tensional de factura realista. Podemos comprobarlo en estas primeras secuencias:

En el silencio del campo, y en lo escondido de la hondonada, no se oía más que el choque de los aceros y el furioso resoplar de los brutos. Varias veces se apartaban los combatientes obligados por los quiebrros y saltos de las cabalgaduras; pero pronto las reducían a la obediencia. Aproximábanse tanto a ocasiones, que no podían hacer uso de la hoja de las espadas, y se golpeaban rudamente con las empuñaduras. Lo inútil de la lucha los exaltaba; los caballos jadeantes, espumantes y cubiertos de sudor, parecían fieras.

[44] Exasperado Pánfilo, inclinó la cabeza para cubrir el rostro con el ancho sombrero, y dirigiendo la punta del machete al pecho de Roque, aflojó la rienda e hincó espuelas al caballo. No tuvo tiempo Roque para apartar el suyo; pero con la agilidad que da el instinto de la propia conservación, y sin saber cómo, echó el busto rápidamente al lado opuesto, y pasó el arma sin herirle, aunque desgarrándole la camisa y la chaqueta. Y como había levantado la diestra maquinalmente, dejóla caer sobre la cabeza de Pánfilo, en el momento

en que éste pasaba como una exhalación junto a él. El golpe fue rudo y estuvo a punto de derribar a Vargas; Roque creyó que le había hendido el cráneo.

En contrapunto con el litigio por la tierra, se desarrolla el proceso amoroso. La relación entre Gonzalo, hijo de don Pedro, y Ramona, hija del litigante don Miguel, en los primeros años se mantiene como un idilio convencional, con un predominio de lo subjetivo sobre la objetividad. Las connotaciones positivas de la textura de la joven, los tópicos de los diálogos, el lirismo y, sobre todo, las reacciones efectistas del repensar de Gonzalo, están pasando como préstamos del sentimentalismo romántico. Pero la lucha entre los dos hacendados interrumpe la felicidad de la pareja. Se introduce incluso, el tópico de un rival, Luis Medina, que suscita los celos de Gonzalo. La reconciliación de las dos familias elimina los obstáculos, genera situaciones emotivas, de cierto tono efectista; conduce al final feliz a los enamorados.

#### 4. La novela naturalista

Dentro de la asincronía de superposiciones narrativas, es necesario establecer los límites entre el realismo y el naturalismo. Para marcar el deslinde con claridad, no podemos olvidar el largo proceso de reorganización de la sociedad hispanoamericana y la lenta introducción de las corrientes de pensamiento y de la renovación científica. Comte, Schopenhauer, Stuart Mill, Spencer, Charles Darwin, Mendel, Claude Bernard, proporcionan los modelos efectivos para los códigos elaborados por Zola: la selección natural y la lucha por la existencia; la ley de transmisión hereditaria; la aplicación del método experimental al estudio natural y social del hombre; la actuación del novelista como el médico experimentador sobre el círculo social y el círculo vital; la afirmación de Claude Bernard de que la experiencia se basa en la constatación de los fenómenos creados o determinados por el experimentador. El sentido de lo real, según la óptica de Zola, se basa en descubrir la naturaleza tal cual es; las funciones del relato se consideran «sólo como desarrollos lógicos de los personajes»; el fundamento de la documentación para elaborar el macrocosmos narrativo; las reacciones interiores se supeditan al factor mecanicismo. En el experimentalismo, los escritores se deciden a «estimular la reflexión del lector, mostrando sin disfraz, la verdad», la misión de reproducir «los objetos tal como él los ve».

La recepción de las teorías filosóficas y científicas, en Hispanoamérica, es discontinua y, en algunos países, no encuentra suficiente eco en la novela, como ya hemos señalado. De todas formas, debemos destacar unos núcleos significativos. En Buenos Aires, además del arraigo de las doctrinas de Comte y de Spencer, Florentino Ameghino, al regresar de Europa, defiende las teorías transformistas de Darwin y aplica a sus investigaciones paleontológicas «los principios de transformación transformista basado sobre las leyes naturales y proporciones matemáticas». A su libro revelador *La antigüedad del hombre en el Plata*, sigue la elaboración de las teorías [45] biológicas en *Filogenia* (1884). Por estas mismas fechas, Cambaceres aplica a sus novelas los códigos naturalistas. También en Uruguay, se aclimata la corriente zolesca, en la década finisecular, fomentada por el grupo positivista de la Universidad de Montevideo y por la polémica entre positivistas y espiritualistas en el Ateneo.

México es el centro más importante de la asimilación y reelaboración de la filosofía de Comte y Spencer y de las teorías de Darwin, a través de la generación del Ateneo de la Juventud. En el liberalismo de Juárez, el médico Gabino Barreda aplica el positivismo a los sistemas educativos. En la época de Porfirio Díaz, el partido de los científicos, encabezado por Justo Sierra, intenta insuflarlo en la política, con esta síntesis: «La ciencia como un instrumento del orden político, condición de una libertad sólo admitida en materia económica». Sin embargo, el naturalismo no aparece hasta Santa (1902), ya que el discurso narrativo de la primera novela de su autor, Federico Gamboa, *Suprema ley* (1895), se mueve dentro de los esquemas realistas, y los amores adúlteros de Clotilda con Julio Ortegá tienen más vinculación con concretas novelas folletinescas que con Zola. Puede ser válida la opinión de Alfonso Reyes de que «los directores positivistas tenían miedo de la evolución, de la transformación».

Puerto Rico es otro enclave efectivo de aclimatación de la novela experimental, por medio de Zeno Gandía. El terreno cultural estaba preparado, en ciertos ambientes reducidos, por la difusión del positivismo y, sobre todo, por un fuerte anhelo regenerador, aparecido en España, a partir de la revolución de 1868, con la intención de sustituir los esquemas restrictivos y encontrar soluciones para la situación de la colonia.

Novelistas de distintos países demuestran una lectura de Zola y utilizan algunos de sus códigos, como ya hemos apuntado. Pero el corpus de novela propiamente naturalista es reducido; podemos quedarnos con siete novelas, publicadas entre 1885 y 1899, con arreglo a este paradigma:

#### Años Novelas Autores

1884	Música sentimental	Cambaceres
1885	Sin rumbo	Cambaceres
1887	En la sangre	Cambaceres
1889	Irresponsable	M. T. Podestá
1895	La Charca	Zeno Gandía
1896	Garduña	Zeno Gandía
1899	Gaucha	Javier de Viana

#### 4.1. El naturalismo de Cambaceres

Después del análisis del dilatado proceso del realismo, podemos afirmar que el verdadero introductor del naturalismo en Hispanoamérica fue el bonaerense Eugenio Cambaceres (1843-1888). Sus estudios universitarios, su actividad como abogado, la intervención en la política del país, la cultura francesa heredada de su familia paterna, los viajes a Europa y el conocimiento directo de la novelística de Zola, determinan la búsqueda de nuevas formas de expresión. [46] Ya en las palabras preliminares de su primera obra, *Pot-pourri* (1881), subtitulada *Silbidos de un vago*, además de citar a Balzac y Zola, expresa su deseo de copiar «del natural, usando de mi perfecto derecho», y apunta ya al principio de su narrativa posterior:



pienso, con los sectarios de la escuela realista, que la exhibición sencilla de las lacras que corrompen el organismo social es el reactivo más enérgico que contra ellos puede emplearse.

A pesar de esta afirmación, Cambaceres emplea el relato en primera persona; sin embargo, la postura del agente-narrador de testigo impersonal está ya lejos del autobiografismo romántico. A veces, su prosa resulta desenfadada, con resonancias de Cervantes y de la picaresca; pero, en ocasiones, está agitada por «la imaginación calenturienta». No falta la exploración social, con la introducción en varios ambientes porteños; refleja la dinámica del carnaval; critica las elecciones, movidas por «demagogos y pillos»; plantea problemas educacionales del país; muestra a la vida campesina; manifiesta su oposición a los emigrantes, al crear una grotesca figura de picota, representa por un criado gallego.

La técnica del discurso narrativo de Cambaceres cambia en *Música sentimental* (1884), aunque sigue apegado al autobiografismo. En primer lugar, en este pacto autobiográfico, el agente-narrador prescinde de las intenciones subjetivizantes; actúan como omnisciencia neutra; controla la acción gestual de Pablo y Loulou, transcribe sus diálogos; es como un alter ego del propio novelista. Además, en algunos capítulos, están vistas desde la óptica de otros personajes. El enfoque del «cargamento» de emigrantes vascos y portugueses, de comerciantes españoles y franceses, desembarcados en el puerto de Burdeos, se acerca al realismo crítico; en esta línea resalta, también, la exploración de la vida galante de la capital francesa, a través de las experiencias de Pablo, un argentino de familia acomodada, que va «a liquidar sus capitales a ese mercado gigantesco de carne viva que se llama París».

A pesar del narrador intradieético, del alegato sobre la «dignidad y la deslealtad» y de las reflexiones morales, Cambaceres incorpora procedimientos zolescos. La fuerza mecanicista del deseo trastorna a Pablo, con una especie de delirium tremens de concupiscencia; mientras que en el narrador, el roce del cuerpo de Loulou genera «un estallido brutal de sensualismo». La cruda historia de Loulou, con resonancias de Nana, rompe con todos los convencionalismos del relato; el punto de arranque es su violación por los cómicos: «todos pasaron a tropel sobre mi cuerpo, bañado en llanto, jadeando, desgarrada, hecho pedazos mi pudor...»

Eugenio Cambaceres (dibujo de Ross, 1887).

[47] La alucinante historia del norteamericano Petersen que establece un harén de monas, para procrear una nueva civilización, «un nuevo edificio social», además de ser un precedente de anticipación del siglo XX, es una parodia de la doctrina evolucionista de Charles Darwin. Por otro lado, la intensificación naturalista actúa en el tratamiento médico de Pablo, herido de gravedad en un duelo. El aspecto de la herida, el cuadro de síntomas, resaltan con acres connotaciones y funciones verbales de sentido virulento:

De la faz interna de los labios, otras ulceraciones arrancaban en arcos trancos de círculo, en fragmentos de líneas curvas, llegando hasta cruzar por encima los bordes libres

donde, después de trasudar un líquido amarillento y viscoso que manchaba la ropa de gris como la serosidad de un cáustico, dibujaban gruesos festones de costras negras.

#### 4.1.1. El determinismo de Sin rumbo

En su tercera obra, Cambaceres sustituye el autobiografismo por la reproducción objetivizada y experimental de la naturaleza y del comportamiento humano; asimila modelos filosóficos, científicos y literarios de Schopenhauer, Darwin, Claude Bernard y Zola. Por eso, podemos considerar a Sin rumbo (1885) como la primera novela hispanoamericana abiertamente naturalista. En los primeros capítulos se conjugan el concepto darwiniano de la lucha por la existencia y el «medio que determina y completa al hombre». En la faena del esquila, se superponen el trabajo de hombres y mujeres y la resistencia de la oveja, con la pérdida de lonjas de cuero que se desprenden pegados a la lana y «las carnes cruelmente cortejeadas», en heridas anchas, sangrantes. El hacinamiento de animales y peones se mantiene durante los días estivales, en el tumulto de la marca y el encierro de los terneros enlazados. De noche, los peones hablan alrededor del fogón, y, fuera, resuena el paso de la tropilla y los relinchos. La actividad de la estancia se dinamiza con el rodeo: «El campo, estremecido, temblaba sordamente, como tronando lejos».

La intervención del campo bonaerense, desde una perspectiva exterior. Los amplios enfoques resaltan con gemas cromáticas; los espacios reducidos se estructuran con una precisa orientación geométrica; la naturaleza se presenta como una armonía del universo; y su germinación persiste, incluso, en la reseca tierra agrietada, en «los pastos abatidos y marchitos». Al mismo tiempo, el sentido de lucha, de supervivencia, está presente en este ámbito rural. La naturaleza se altera con la lluvia torrencial, el desbordamiento de los ríos y la dilatación de las lagunas. Hombres y animales luchan para recorrer los caminos, librarse de los atascos, vadear las corrientes; la inteligencia y el instinto se alían contra «la fuerza inconsciente y ciega de la naturaleza desquiciada» (cap. XXX), contra la tormenta que rueda por la llanura, arrasa los galpones y dispersa los ganados.

Dentro de esta naturaleza, enfocada sin convencionalismos idealizantes, se enmarca la existencia de Andrés dominada por las reminiscencias del pasado, por la fuerza instintiva presente, por la idea inquietante de Schopenhauer: «si la vida es tanto más feliz cuanto menos se la siente, lo mejor sería como verse libre de ella». La soledad y el negro pesimismo del agente [48] nada tiene que ver con el comportamiento de los héroes románticos; aquí está «abismado el espíritu en el glacial y terrible nada de las doctrinas nuevas». El desequilibrio en su organismo llega «hasta el paroxismo de las facultades», condiciona su estado mental cercano a la locura. «La llamada de los sentidos» rige, también, la existencia de Andrés, en dos aventuras amorosas de muy distinto signo, ambas dentro del campo de la naturaleza, al margen de las relaciones estables codificadas por la tradición cultural. La unión con la campesina Donata se produce bajo «el brutal arrebato de la bestia», lo mismo que en la novelística de Zola; la ataca de súbito, sin ceremonias previas, y ella se entrega, «acaso obedeciendo a la voz misteriosa del instinto, subyugada, a pesar suyo, por el ciego ascendiente de la carne en contacto de ese otro cuerpo de hombre. La pasional aventura con la prima donna del Teatro Colón se caracteriza por el dominio de los sentidos, por la sumisión del cuerpo. Pero este desenfreno pasional no satisface las

apetencias vitales de Andrés; al contrario, genera el hastío, la marcha «sin rumbo, en la noche negra y helada de su vida».

La doctrina de Schopenhauer de «la negación consciente de la voluntad de vivir, de la supresión de la persona, genera las ideas de suicidio que actuarán en el desenlace de la novela. La existencia del agente cambia, al reintegrarse a la hacienda y recoger a su hija Andrea, después de la muerte de Donata, en el sobreparto. Se instala en la estancia, comparte el trabajo con la peonada y se esfuerza en su reconstrucción económica, pero la crisis existencial continúa, turbada por presagios, por «confusos temores».

Tres fuerzas negativas se oponen al nuevo «rumbo» emprendido y lo empujan al suicidio: los rebaños dispersados por la tempestad; la hija atacada de difteria y muerta; y el incendio del almacén. La tremenda tensión irreflexiva final está narrada, con desnudo naturalismo, en estas secuencias de la impresionante situación límite:

Volvió, se sentó, se desprendió la ropa, se alzó la falda de la camisa, y tranquilamente, reflexivamente, sin fluctuar, sin pestañear, se abrió la barriga en cruz, de abajo arriba y de un lado a otro, toda...

Pero los segundos, los minutos se sucedían y la muerte, asimismo, no llegaba. Parecía mirar con asco esa otra presa, harta, satisfecha de su presa. Entones, con rabia, arrojando el arma:

-¡Vida perra... -rugió Andrés- yo te he de arrancar de cuajo!...

Y recogiendo las tripas y envolviéndolas en torno de las manos, violentamente, como quien rompe una piola, pegó un tirón.

Un chorro de sangre y de excrementos saltó, le ensució la cara, la ropa, fue a salpicar la cama del cadáver de su hija, mientras él, boqueando, rodaba por el suelo...

El proceso agencial de Andrés se relaciona con las teorías filosóficas decimonónicas, está condicionado por un determinismo psicológico y físico: [49]

#### 4.1.2. La ley de la herencia

La exploración experimental se intensifica, y se amplía, en la última novela de Cambaceres, *En la sangre* (1887), áspero compromiso con parcelas de la realidad bonaerense. El autor se introduce en un ambiente como «experimentador», para constatar la dura lucha por la subsistencia del emigrante italiano, para testimoniar la deformación de la textura física, las taras morales y la corrupción de la pandilla de niños callejeros. El difícil proceso de labilidad social del «tachero» determina el medio adverso en que se mueve la infancia y la adolescencia de Genaro. Después de la muerte repentina del padre, el agente protagoniza la existencia absurda y airada de falso estudiante en la Universidad; la lucha contra las burlas crueles de sus compañeros, contra el hastío y los presentimientos. Pero más que del medio desfavorable es víctima de la «vergüenza» de su origen, de «todos los gérmenes malsanos que fermentaban en él», «de las sugerencias imperiosas de la sangre, de la irresistible influencia hereditaria.

El novelista relata, en tempo lento, las fases de la lucha para sobreponerse a sus tendencias; pero choca con el determinismo de la «inmutable fijeza de las eternas leyes de su casta, de la sangre, de la herencia transmitida por sus padres», que actúan sobre su comportamiento con la misma mecanicidad «de la caída de un cuerpo»:

Y 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, las malas, las bajas pasiones de la humanidad hicieron de pronto explosión en su alma.

El determinismo de la herencia biológica, de indudable raíz zolesca, domina su voluntad, mina su moral, lo precipita en el «intolerable hastío, en desaliento profundo». Abandona el estudio y busca una salida en el arrivismo, y gasta su pequeña fortuna, para triunfar en los círculos sociales. La vía segura es «un buen matrimonio». Él «no había nacido en la Calabria; había nacido en Buenos Aires; creía ser criollo, generoso y desprendido, como los otros hijos de la tierra». Para imponerse al clasismo de la sociedad, elige como víctima a la rica heredera Máxima; la seduce, para conseguir el matrimonio. Pero la disposición de la herencia, al fallecimiento de su suegro, y el nacimiento del hijo no son suficientes para lograr la ansiada estabilidad; las obligaciones económicas y las violentas crisis del matrimonio se suceden. Y Genaro [50] termina su andadura novelística basculando entre un estado monologante de zozobra, «un vacío inconmensurable» y las variaciones de un determinismo necesario.

#### 4.2. Disección y neurosis de la novela de Podestá

La carrera de Medicina, la larga experiencia hospitalaria y la especialización en enfermedades mentales proporcionan a Manuel T. Podestá (1853-1918) las bases para su novela Irresponsable (1889). En el discurso narrativo, el escritor bonaerense se sirve de varios puntos de vista: relato autobiográfico, con las modalidades del yo-testigo, observador, y el yo-experimentador; omnisciencia neutral; repensar interiorizado del «hombre de los imanes»; perspectivas objetivas, en tercera persona; encuadres fotográficos... Los «recuerdos de la Universidad» resalta por su desenfado, por el ritmo dinámico logrado con la iteración de yuxtaposiciones. También se caracterizan por su función cinética las sucesivas percepciones del paseo de la calle Florida. La sátira y el tono satírico aparecen en algunas páginas. Los perfiles humanos desmesurados, estilizados o achaparrados, nos hacen pensar en Quevedo. La intención deformadora esperpentiza los encuadres del «hombre de los imanes», en su textura física y su ruina moral, «hundido en la miseria», «segregado de la sociedad»; impulsado a «caminar por las aceras como un escarabajo». Podestá, al introducir al lector en el anfiteatro de Anatomía, sigue los modelos de Zola para su larga descripción acumulativa, recargada con temas oscuros, acres, con indicadores truculentos. Como podemos comprobar, en este ejemplo reducido, es muy difícil encontrar en la novelística del XIX, un sistema de encuadres intensificados con esta cruda objetividad fotográfica:

Era un espectáculo poco simpático el ver aquellos despojos humanos pendientes de un clavo y sujetos con piolas; piernas que les faltaba la piel, y cuyos músculos, color vinagre subido, tomaban matices negruzcos en distintos puntos, dejando ver en otros una faja brillante, nacarada, tiesa, un tendón estirado, que había sido bien raspado con el bisturí para rastrear la inserción del músculo. Algunas veces pendía de la viga una mano descarnada, seca, medio momificada por el frío, en cuyo dorso serpenteaban nervios, venas, arterias y un manojito de tendones que se irradiaban hasta la extremidad de los dedos...

Ya era la mano perfectamente disecada; otras, una pierna, los pulmones enjutos, sin aire, colgando como dos jirones de trapo y adheridos a la tráquea que servía de piola; el corazón, el noble músculo, lleno de cera, hinchado, repleto, sin la apariencia y la forma poética que le asigna el misticismo: un corazón anónimo, colgado de un clavo.

Las experiencias del Hospital de Hombres y sus especialidades de cirugía y psiquiatría capacitan a Podestá para aproximarse a la enfermedad, a la neurosis y a la muerte con óptica científica. Del mundo tenebroso del depósito de presos, podemos recortar este primer plano en relieve del ebrio enfermo:

Volvían a caer sus párpados hinchados, glutinosos, equimóticos; entreabría su boca para dar salida a la espuma sanguinolenta que se pegaba como un copo a sus labios gruesos, carnudos, amoratados, sosteniendo el superior una hilera de pelos duros, entrecanos, adheridos a la carne como una costra.

Las mejillas, surcadas por venas azules, sinuosas, formando arborizaciones, que iban a terminar en el cuello, donde las gruesas venas estaban hinchadas, pletóricas, y amenazando romperse.

[51] Un pescuezo de buey, corto, colorado, que se dilataba en cada sacudida respiratoria, como si el aire de los pulmones pasase al través de las mallas de sus tejidos.

Las claves de la novela están, sobre todo en la compleja tipología del agente, a través de la introversión, la transformación física, la «herencia patológica», la inconsciencia, la irreversible locura. El «hombre de los imanes» es un prototipo de solitario, aislado, sin amigos; es un inadaptado, sin adecuarse a las normas codificadas por su grupo social; está imposibilitado para la lucha, se deja «subyugar miserablemente». Es un hombre «sin rumbo», que se anticipa al Andrés de Cambaceres; no tiene esperanzas «de encontrar un punto de apoyo para el porvenir». Las teorías mecanicistas inciden en su proceso de grave alienación: «su cerebro trastornado, desquiciado, perdiendo sus facultades de dirigir el equilibrio de la máquina humana». La vía descendente se agudiza con la caída en el vacío, en situaciones irreversibles, hasta entrar en el infierno dantesco del manicomio.

#### 4.3. Del realismo al naturalismo, en Uruguay

El ámbito cultural de Montevideo, el régimen de latifundio rural, la alternancia entre poder personal y civilismo, proporcionan bases documentales a la narrativa uruguaya finisecular. Ya en 1888, Carlos Reyles introduce en su primera obra, *Por la vida*, este principio revelador del predominio de las inclinaciones fisiológicas: «Damián creía que el verdadero motor de las acciones humanas eran los apetitos del cuerpo y juzgaba malo todo

sistema social o moral que no los tuviese en cuenta». El disfrutar del placer, los impulsos primarios, el imperativo sexual entran en *Las hermanas Flammery* (1893), de Mateo Macariños Solsona, novela con resonancias de *Las Soeurs Vatard*, de Huysmans.

Carlos Reyles aprovecha sus experiencias de hacendado y cabañista y las reformas ganaderas de su padre, para reproducir el mundo de una estancia uruguaya, en la novela *Beba* (1894). El estanciero Gustavo Ribero, con su decidida labor reformista, representa las ideas del padre del escritor de modernización de las técnicas pecuarias, como fuente de la prosperidad del país. Está descrito con perspectivas realistas el espacio geosocial de «El embrión», animado por las faenas camperas, los rudos trabajos de aparceros y peones, el entrevero de animales y hombres en la actividad de la yerra. Dentro de este ámbito tiene efectividad dialéctica la bipolarización mundo rural-ciudad.

La influencia del medio en el comportamiento de los protagonistas se vincula, en cierta manera, con las teorías zolescas. El desbordamiento del río Negro enreda, en su fuerza y sus peligros al grupo familiar que pretende vadearlos; la dramática lucha de Ribero y Beba por la supervivencia descubrirá la atracción pasional que se sobrepone sobre todos los tabúes. Sin embargo la entrega queda velada por la sugerencia. Igualmente, tiene escasa efectividad el relato del suicidio de la agente, internándose en el mar.

El cientifismo se manifiesta en las preferencias por la zootecnia, las leyes de la herencia, las colecciones de minerales y plantas secas y los hallazgos de las exploraciones paleontológicas. Zola está presente en el sistema de perfección de la especie; el semental tiene el nombre de *Germinal*; se estudia «la reproducción entre consanguíneos, destinada a fijar algunas cualidades»; y se tiene en cuenta este principio: «la consanguinidad es la ley de herencia que obra sobre potencias acumuladas, como obran las fuerzas paralelas aplicadas a un mismo punto». Con esta consanguinidad se relaciona, simbólicamente, el monstruo engendrado por Beba, pero además, puede significar un castigo, ejemplarizador de las relaciones endógenas.

Como contrapartida estética, encontramos engarzados, a lo largo del relato, tópicos paracrónicos [52] de raíz romántica: «tristezas inexplicables» de Beba; personificación de ésta en *Ofelia* y otras heroínas; «negra tristeza de los grandes desencantos». Y, por otra parte, no encaja en el realismo de la novela el diario artificioso, predominantemente subjetivo de Beba, incluido en los capítulos XIV-XVI.

#### 4.3.1. La iniciación naturalista de Javier de Viana

La visión operativa del mundo rural se completa en *Gaucha* (1899), de Javier de Viana (1868-1926), localizada en Gutiérrez, zona aislada, sin comunicaciones, del departamento de Minas. Esta geografía real, recorrida por el largo y caudaloso Cebollatí, de campos bajos, cenagosos, de «bañados» interminables, de selvas de paja brava, está circundado por la línea dentada de la alta y áspera sierra. El paisaje está enfocado en forma directa, desde una perspectiva subjetivizada por lejanas simulaciones románticas o enriquecido por la plasticidad de las percepciones de la estética modernista. Pero esta naturaleza se manifiesta

en una germinación que determina las relaciones de los personajes. La interacción entre el «medio adverso» y el hombre se basa en dos tipos de inadaptación: mimética y agresiva. En este sentido, Javier de Viana es un novelista analítico. Gutiérrez es un refugio de matreros, bandoleros y perdularios que ejecutan toda clase de violencias. Los estancieros duermen con los fusiles junto a la cama. El bandolero Lorenzo, en un polo de barbarie, defiende su existencia atacando; reacciona agresivamente frente al medio; practica un código de comportamiento tendente a la destrucción.

Varias funciones cardinales de Gaucha reflejan la tendencia naturalista. El medio adverso actúa sobre los agentes de la novela. El gaucho trenzador Zoilo, completamente aislado en el rancho, es incapaz de adaptarse a las nuevas condiciones que impone la evolución económica; su «espeso cerebro primitivo» determina su «individualismo feroz», su «alma seca», su condición de «bestia humana». También el extrañamiento de Juana deriva de la miseria del rancho destruido, del estero y los bañados, del temor a la violencia de los bandoleros. La ley de la herencia controla los comportamientos de la pareja de enamorados. Lucio lleva «en la sangre el bálsamo de la desidia nativa, la suprema indiferencia fatalista de la raza». Una «herencia atávica, un fruto exótico sin destino ni misión» actúan en Juana, como proyección del pasado, de la unión de Rosa y Luis del Valle, exiliado de la dictadura de Rosas. Esta extraña herencia de dos sangres, de un «amor frenético que crece en el campo con la frondosidad lujuriente de los árboles de la selva», le impide «adaptarse al temperamento de sus semejantes»; se siente «fatalmente condenada por delitos que no había cometido, sentía en el alma la lasitud de las luchas irracionales».

El concepto darwiniano de la lucha de la existencia está impuesto por la misma norma extrema de la naturaleza de «vivir y morir, libre y salvaje, sin ley y sin amo». Y el destino de los agentes es semejante al del charrúa, «de consumirse, de desaparecer en la lucha, como si el progreso y la civilización» actuasen como disolvente. La vida como lucha está representada, de manera singular, por la pasión, por el placer de matar. La persecución y el exterminio se imponen a lo largo de la campiña, simbolizados por el águila que revolotea «perseguida por los caranchos», por los «chimangos destrozando un corderito».

En el proceso amoroso, disuenan las notas idealizantes y las situaciones sentimentales. Pero el destino de Juana está regido por leyes impuestas por la novela experimental. Trasterrada a una zona aislada, en el espacio miserable del rancho, al cuidado de un ogro insensible como su tío [53] Zoilo, se enfrenta con «un destino feroz»; bascula entre la inquietud de «una niebla blanca, densa y fría» y las «pesadillas horripilantes y las pasiones insatisfechas» que agitan su organismo con procedimientos de raíz mecanicista. Recurre, incluso, al cientifismo de los naturalistas, para simbolizar la fuerza extraña que crece en su cuerpo: «el algo extraño, misterioso y terrible, que dominaba en el fondo de su alma, como una planta epífita». Su trayectoria agencial cambia, desde la visita del bandolero al rancho. Su sufrimiento moral se manifiesta con síntomas que están dentro de lo que los psicólogos llaman «la carencia de sensaciones por la acción continuada de la misma sensación». De la insensibilidad salta a las pesadillas, a la «enfermedad tenaz y cruel» que sigue «su lenta labor destructora». Todo el complejo proceso es la confluencia de dos grupos de síntomas:

Físicos

Morales

«pálida, temblorosa» «languidecía de amor y de celos»  
«mejillas encendidas» desazón  
«miembros enflaquecidos» «algo extraño en su cuerpo»  
adelgaza notablemente «sueño extraño»  
«palidez de lirio» «desesperante inquietud»  
mueca dolorosa «moral angustia»  
«faz congestionada» rebelión  
«ojos brillantes de deseo» «loca de desesperación»  
«débil y consumida» «pensamientos lúgubres»

El medio se hace más hostil, después de su encuentro con Lorenzo en el bañado. En su constante desasosiego, se mueve como «autómata», como «un elemento enfermo e inservible en la sociedad en que vivía». La situación límite de la violación por Lorenzo deja un estigma en el cuerpo de Juana, una «mancha infamante», un recuerdo «de dolor y repugnancia». La unión con Lucio parece abrir una etapa de felicidad; pero la venganza de Lorenzo precipita el final trágico de la novela. Los bandoleros asaltan el rancho, lo incendian y matan a Zoilo y Lucio. Juana, aterrorizada, huye entre las llamas que avanzan por el estero; se derrumba sobre la grama, y allí es violada, sucesivamente, por los hombres de la partida. Después, la atan a un árbol, abandonada a morir, en medio del impresionante silencio de la llanura.

#### 4.4. El naturalismo de Zeno Gandía

El naturalismo se introduce en Puerto Rico en unas circunstancias histórico-culturales distintas de las de las otras naciones hispanoamericanas, ya que a este país no había llegado la independencia y seguía supeditado a la administración española. Los ecos de la nueva corriente narrativa los encontramos en El Buscapié, fundado por Fernández y Juncos y en la polémica periodística de 1889-1890. Podemos encontrar procedimientos técnicos del zolismo en las novelas Inocencia, de Del Valle Artilles, y en La pecadora, de Salvador Brau. Pero el primer novelista naturalista puertorriqueño es Manuel Zeno Gandía (1855-1930). Sus estudios de Medicina, terminados en Francia, sus experiencias hospitalarias y el contacto directo con la concepción novelística de Zola, en las tertulias parisinas, le proporcionan la documentación científica [54] y la técnica narrativa para explorar, en profundidad, una sociedad rural en subdesarrollo, para interpretar la marginación del mundo del jíbaro en la Crónica de un mundo enfermo.

La charca (1894) es su primer testimonio del infradesarrollo del campesinado, del autoritarismo de los explotadores, la ruptura de los códigos de comportamiento moral y las situaciones límite de violencia. La naturaleza exuberante, la germinación de las tierras cálidas no mejoran la depresión económicosocial. Un conjunto de lacras frena la regeneración del pueblo; varios factores de descomposición obstaculizan la movilidad regeneradora del progreso, del desarrollo. Una constelación de elementos negativos generan la marginación, la miseria, la aculturización, la ignorancia, el analfabetismo, la subalimentación, el hambre, el depauperismo, la insalubridad, la enfermedad, el laxismo, el alcoholismo, la degradación. Zeno Gandía, a través de sus portavoces en la novela -el



doctor Pintado y el hacendado ilustrado don Juan del Salto- plantea soluciones que superen la situación de la «generación perdida»; expone un sistema de factores regeneradores, para conseguir en el futuro un adecuado desarrollo rural. En este proyecto, las funciones físicas y económicas, la planificación social, la higiene, la salud, la laboriosidad, se interrelacionan estrechamente con la cultura, el progreso, las leyes protectoras, la acción política. Para eliminar la miseria se necesita una gigantesca «espumadera que depurase el corrompido monstruo de las cordilleras». Podemos diagramar así la bipolarización entre las lacras degradadoras y las funciones de movilidad regeneradora:

Zeno Gandía adopta el método experimental para estudiar el medio, las leyes de la herencia, el atavismo étnico. Las ideas darwinistas de la lucha por la supervivencia se mezclan con «la acción selectiva de la especie». Las dificultades de adaptación de los negros de la trata al clima tropical, a la distinta alimentación; el mestizaje con las hembras aborígenes, la depresión que mina los organismos, contribuyen a la decadencia presente. Extralimita el concepto de Zola sobre la operatividad de la fuerza determinista: «lo mismo los fenómenos físicos que los morales se encadenan y gravitan entre sí, como los astros».

Las crisis sociales están condicionando las desviaciones morales y la ruptura de los códigos de comportamiento. Por un lado, la indefensión de las mujeres en el ámbito rural, obligadas a buscar, con su entrega, el apoyo de los hombres. Por otro, las causas mórbidas de la indigencia y el alcohol, de la insensibilidad ante las reglas prescritas, que conducen a varios protagonistas [55] al vicio, a execrables hechos delictivos. Son sintomáticos ejemplos de esta sociedad deprimida los asesinatos de Ginés y Deblás y los dramas de Leandra, Aurelia y Silvina. La víctima principal es Silvina, esclava en el círculo familiar, casada contra su voluntad, obligada a cohabitar con el amante de su propia madre.

Silvina protagoniza dos acciones paralelas: la extorsión degradante impuesta por el feroz Gaspar y por Galante, que la convierten en «materia inerte», y el amor secreto de Ciro, imposibilitado por el temor. Protagoniza varias escalas de una vía purgativa, intensificada con la trágica experiencia de la tienda de Andújar y con la prisión de Ciro. Con la requisitoria contra su marido Gaspar, por asesinato, y la libertad de Ciro se abre para ella una etapa de felicidad. Pero la función desencadenante del asesinato de su amado la empuja a otra situación límite: la protección de Mercante, que resulta tan infame como Gaspar y la obliga a compartir la vivienda con otra amante. Pretende huir de esta situación, pero el destino fatal, representado por un fulminante ataque de epilepsia, la derrumba sobre el precipicio. El proceso funcional, que conduce a esta situación irreversible, es factible de diagramar de esta manera:

Zeno Gandía reproduce la realidad con puntos de vista externos, con una multiplicidad de niveles de visión, con un desplazamiento focal que responde al principio de Zola de que «la descripción debe ser sentida por el lector como tributaria del ojo del personaje y no del saber del novelista». Sin embargo, el novelista puertorriqueño amplifica la efectividad de los sintagmas con el juego polidimensional de las percepciones, incluso con formas

nominales y verbales enfatizadas. Pero, en su función lexical, recurre, con frecuencia, a una terminología especial, procedente de los campos de la Medicina y las Ciencias Naturales.

#### 4.4.1. El realismo crítico de Garduña

Zeno Gandía amplía su exploración del mundo rural puertorriqueño en Garduña (1896). Pero esta novela fue compuesta, según el propio escritor, hacia 1890, por eso está más próxima a un realismo crítico que a las intensificaciones naturalistas. El espacio geográfico se reproduce con una focalización objetiva; el código descriptivo se fija con localizaciones precisas, con la reiteración de shifters locativos que transmiten al lector una organización geométrica. La selección lingüística corresponde a las técnicas descriptivas del realismo. Pero, a veces, la llanura se convierte en un panorama fantástico. Lo mismo que en La charca, se repiten las percepciones, en una línea próxima a la prosa modernista; la lengua se enriquece, al describir el efecto lumínico del alba: «el suave pincel de los días daba en el horizonte las primeras pinceladas»; y se intensifica con el deslumbramiento, con el «baño de ardorosa luz»: «un sol de zona cálida parecía [56] quemar el pavimento, envolvía a las gentes con hálitos de hoguera». El punto de vista cambia, cuando encuadra a personas. Los bultos que cruzan la plaza, de noche, son seguidos con un enfoque de cámara, con un avance de travelling, expresado con una función verbal de semas de movimiento que aumentan el ritmo cinético. El detallismo descriptivo opera en la reproducción de actitudes laborales, en la visión del tropel de trabajadores del ingenio, con las tomas sucesivas de sus diferentes acciones.

Esta novela es, sobre todo, un testimonio de las estructuras del campo puertorriqueño, apoyado en cuatro estratos: una burguesía provinciana, ignorante y laxista; los trabajadores del ingenio; hombres y mujeres en indefensión, movidos por el alcohol y la promiscuidad amorosa; y Garduña y sus auxiliares, expoliadores de los pequeños propietarios. La crítica se centra en un abogado sin conciencia, «amparado por la perversión de los cortesanos y alentado por el idiotismo de los necios», bautizado, intencionadamente, con el nombre de «Garduña» por sus extorsiones y trampas.

Manuel Zeno Gandía.

El cientifismo entra ya en el relato, para describir la sintomatología de la enfermedad de Tirso Mina que va minando «su organismo para entregarlo decrepito a la muerte». La situación se intensifica, entre «el delirio y esos estados alternados de lucidez e inconsciencia que anuncian la escena final», en el impresionante aspecto de la carne infectada; «aquel veneno delecterio desprendíase irrespirable de un cuerpo caduco».

La doble seducción de Casilda sigue un detenido proceso, distinto de las entregas instintivas y rápidas de la narrativa de Zola. Pero las funciones clave de su degradación están perfilando ya el drama de la Silvina de La charca. Abandonada por Honorio, después de poseerla y adueñarse del testamento que guardaba su abuelo, el ciego Ocampo, se

refugia en el círculo laxista de Aguasanta, lleno de incitaciones «voluptuosas». Quiere ser honrada y trabajar, pero sucumbe al asedio del maestro, y queda en un angustioso estado de indefensión, de caída degradante: «cien veces cambió un mendrugo por una noche de vértigo. Fue pues rodando, rodando siempre, hasta llegar al fondo de la desgracia». La situación límite demuestra un cambio de concepción narrativa del autor; sin embargo, las reflexiones morales de Zeno Gandía tienen aún poca relación con la «moral de Zola».

#### Bibliografía

ALEGRÍA, Fernando, Breve historia de la novela hispanoamericana, 3.<sup>a</sup> ed., México, Ediciones [57] de Andrea, 1966, 301 págs. (Historia Literaria de Hispanoamérica, 1).

ANDRADE COELLO, Alejandro, La novela en América (Sus raíces), Quito, Imp. del Ministerio de Educación, 1941, 49 págs.

BARBAGELATA, Hugo, D., La novela y el cuento en Hispanoamérica, Montevideo, Enrique Míguez y Cía, 1947.

CASAS DE FAUNCE, María, La novela picaresca latinoamericana, Barcelona, Planeta, 1977, 248 págs.

CARTAGNARO, R. Anthony, The Early Spanish American Novel, Nueva York, Las Américas, 1971, 208 págs.

COMETTA MANZONI, Aída, El indio en la novela de América, Buenos Aires, Futuro, 1960, 101 págs. (Colección Eurindia, 14).

FLORES, Ángel, Historia y Antología del cuento y la novela en Hispanoamérica, Nueva York, Las Américas, 1967, 694 págs.

GOIC, Cedomil (ed.), La novela hispanoamericana: descubrimiento e invención de América, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1973, 238 págs.

Historia de la novela hispanoamericana, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972, 304 págs.

LOVELUCK, Juan (ed.), La novela hispanoamericana, 3.<sup>a</sup> ed., actualizada, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969, 357 págs.

MELÉNDEZ, Concha, La novela indianista en Hispanoamérica (1832-1889), Madrid, Hernando, 1934.

MONTERDE, Francisco (Comp.), Novelistas hispanoamericanos, México, 1943, 219 págs. (Selecciones Hispanoamericanas.)

SÁNCHEZ, Luis Alberto, Proceso y contenido de la novela hispanoamericana, Madrid, Gredos, 1953, 664 págs. (Biblioteca Románica Hispánica.)

SCHWARTZ, Kessel, A New History of Spanish American Fiction, Coral Gables, Florida, University of Miami Press, 1971-1972, 2 vols.

SUÁREZ-MURIAS, Marguerite, La novela romántica en Hispanoamérica, Nueva York, Hispanic Institute, 1963, 247 págs.

TORRES RIOSECO, Arturo, La novela en la América Hispana, Berkeley, University of California Press, 1939, 255 págs.

USLAR PIETRI, Arturo, Breve historia de la novela hispanoamericana, Caracas-Madrid, Edime, s. d. (1954).

YÁÑEZ, Mirta (Com.), La novela romántica latinoamericana, La Habana, Casa de las Américas, 1978, 576 págs. (Serie Valoración Múltiple.)

YÉPEZ MIRANDA, Alfredo, La novela indigenista, Cuzco, Lib. e Imp. H. G. Rozas, 1935, 104 páginas.

ZUM FELDE, Alberto, Índice de la literatura hispanoamericana, II, La narrativa, México, Guaranía, 1959, 517 págs.

---

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

Súmese como **[voluntario](#)** o **[donante](#)**, para promover el crecimiento y la difusión de la **[Biblioteca Virtual Universal](#)**.

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente **[enlace](#)**.

