

4

01086



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO**

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

LA NOVELA REALISTA HISPANOAMERICANA

UN ITINERARIO EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX

TESIS QUE PRESENTA:

EDGAR ERNESTO LIÑAN AVILA

PARA OBTENER EL GRADO DE

DOCTOR EN LETRAS

(LITERATURA LATINOAMERICANA)

ASESOR:

DR. ARMANDO PEREIRA LLANOS



MEXICO, D. F. 2002



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Para Mercedes Montaña

AGRADECIMIENTOS:

Quiero, en primer lugar, agradecer la orientación, dedicación y apoyo del Dr. Armando Pereira. Los consejos y sugerencias del Mtro. Arturo Souto Belarce, fueron, también, definitivos para la elaboración de este trabajo. Asimismo, los comentarios y apreciaciones del Dr. Ignacio Díaz Ruiz constituyeron aportaciones de gran valía para la conclusión de la investigación.

Igualmente importantes fueron las ideas de la Dra. Nicole Giron sobre el tema, así como las lecturas, indicaciones y opiniones del Dr. Vicente Quirarte, de la Dra. Claudia Ruiz y del Dr. Juan Coronado.

Quiero agradecer, además, la decidida colaboración de Mercedes Montaña, de Vicente Robalino, de Ricardo García Santacruz y de Alma Lazcano; ayudas invaluable para la feliz conclusión de este trabajo.

Por último, quisiera reconocer el apoyo del Programa de Apoyos para la Superación Académica de la Dirección General del Personal Académico de la UNAM, de la Escuela Nacional de Estudios Profesionales Aragón, y el valioso y puntual estímulo de CONACYT.

A todos ellos mi gratitud por siempre.

ÍNDICE

| | <i>PÁGINA</i> |
|--|---------------|
| INTRODUCCIÓN | 5 |
| Capítulo I: <i>La novela realista hispanoamericana: Concepto y delimitación</i> | 9 |
| Capítulo II: <i>El realismo como un problema de estudio</i> | 38 |
| Capítulo III: <i>Un realismo en proceso</i> | 54 |
| Capítulo IV: <i>Un realismo vuelto hacia el futuro</i> | 83 |
| Capítulo V: <i>El realismo de los humillados</i> | 110 |
| Capítulo VI: <i>Un realismo simbólico</i> | 152 |
| Capítulo VII: <i>El realismo naturalista</i> | 179 |
| Capítulo VIII: <i>El territorio interior del realismo psicológico</i> | 202 |
| Capítulo IX: <i>El cambio de siglo: culminación y trascendencia del realismo</i> | 229 |
| CONCLUSIONES | 243 |
| BIBLIOGRAFÍA | 246 |

INTRODUCCIÓN

Durante el siglo XIX, el género de la novela realizó un notable esfuerzo por aproximarse a aquello que concebía como la realidad. La situación histórica y el estado de la sociedad, en ese entonces, propiciaron este afán y determinaron la aparición y desarrollo de la novela realista

De diferentes maneras, en este siglo, tanto personajes como situaciones comunes y ordinarias con destinos poco felices, se convirtieron en objeto principal de la atención literaria. La fantasía, el misterio, la visión idílica fueron paulatinamente sustituidos por una literatura que privilegiaba la valoración directa, lo útil y aquello que remitía, en apariencia, a lo verídico. Esta literatura quiso construir una imagen fidedigna y esclarecedora de lo social como el centro y nuevo “héroe” de la trama novelística

Tanto en Europa como en Hispanoamérica, la novela buscó ser un espejo de la sociedad, donde pudiera ésta reconocerse y encontrar los motivos y direcciones para su edificación. Su intención, por tanto, contuvo una forma especial de representar la vida y de concebir el arte. La búsqueda de ese reconocimiento, en el caso particular de la novela realista hispanoamericana, es el objeto de estas páginas

Muchos de los novelistas del siglo XIX compartieron la euforia de una civilización confiada en la seguridad del porvenir, y vislumbraron los problemas de la época como susceptibles de enmienda. Por consiguiente, se entregaron a la idea de que el hombre era capaz de mejorarse a sí mismo. Esta fue la causa de que crearan una literatura con un fondo crítico donde se exhibían los males sociales sin menoscabo de un arte convencido de las capacidades de sí mismo. El realismo tuvo una concepción específica de la tarea de la novela y un compromiso histórico implícito, cuya visión social la realizó desde la perspectiva de lo cotidiano.

Dadas las dimensiones de la novela realista hispanoamericana, he elegido, para la realización de este estudio, ocho obras de la segunda mitad del siglo XIX, por ser el periodo en que aparece y tiene el realismo su primer desarrollo. La investigación ha querido indagar el modo en que las

novelas seleccionadas abordaron el problema de la representación literaria realista, sobre todo en las dos últimas décadas del siglo XIX; época en la que abundaron obras con esta orientación estética. El eje principal del trabajo lo comprende el estudio de los personajes, su motivación y comportamiento al interior de la trama literaria. Sin dejar de lado, el análisis del ambiente y el marco histórico en el que se desenvuelven las obras seleccionadas.

He iniciado el análisis de las novelas con *Martín Rivas* de Alberto Blest Gana, de 1862, debido a que en ella se pueden encontrar los rasgos de una visión realista influida, principalmente, por la literatura francesa. Las otras novelas elegidas son *Cecilia Valdés* (1882) de Cirilo Villaverde; *Sin rumbo* (1885) de Eugenio Cambaceres; *El Zarco* (1888)¹ de Ignacio Manuel Altamirano; *Moneda falsa* (1888) de Emilio Rabasa, *Aves sin nido* (1890) de Clorinda Matto de Turner; *El sargento Felipe* (1899) de Gonzalo Picón Febres, y *La raza de Caín* (1900) de Carlos Reyles. Cada una de ellas constituye un ejemplo del interés de esta expresión literaria por tener una correspondencia con lo que concibió como la realidad, a través de una representación literaria que buscaba si no la deseada fidelidad sí una indispensable cercanía con ella.

Un problema de fondo contienen los estudios acerca de la novela realista hispanoamericana: el de su naturaleza ecléctica. Resulta común que las novelas de esta corriente contengan otras tendencias literarias, sobre todo la romántica. Por ello, y en principio, se podría definir a esta novela como una expresión literaria compleja, donde predominarían los aspectos realistas sobre los de otras manifestaciones literarias, sin excluirlas.

La idea principal de este trabajo radica en que el realismo novelístico se caracteriza porque sus personajes no sean más los extraordinarios e idealizados de la literatura romántica. Ahora encontraremos personajes comunes y corrientes en situaciones sin grandeza, destinados a un fin dramático o trágico. En la tradición literaria resultaba habitual que los personajes ordinarios fueran presentados a través de un estilo satírico, y que existiera una separación entre lo sublime e idealizado,

¹ La primera edición de *El Zarco* es de 1901 (Barcelona) ocho años después de la muerte de Altamirano (1893) sin embargo se sabe que fue entregada a su editor desde el año de 1888. Para fines de los ochenta se puede asegurar que la novela ya está fundamentalmente concluida. Es por ello que la he situado en esta fecha.

y lo vulgar, corriente y común. En el realismo, por el contrario, encontraremos una manera grave de relatar historias de personajes sin notabilidad. De ahí provino el interés de la novela por presentarlos en un ámbito real y cotidiano, y de realizar su retrato esmerado. Por otra parte, al no constituir ya los personajes seres de excepción, la motivación social se convirtió en el centro principal de la novela.

Es por ello que la novela realista hispanoamericana comprendió situaciones y personajes comunes, sólo que debido a la vigencia del romanticismo y a causa de las condiciones particulares de la historia latinoamericana, en este realismo no estuvo ausente del todo la visión idílica, al tiempo que el asunto social se abordó desde una postura partidaria fundamentalmente crítica.

Como he señalado, para acercarme a la novela realista hispanoamericana, elegí, en primer lugar, *Martín Rivas*. En esta obra, el personaje principal es extraordinario en moralidad y cordura, de acuerdo con los cánones románticos; sin embargo, en la obra aparecen, también, personajes secundarios cuyos conflictos han sido mostrados sin idealismo y con un claro sitio en la problemática social de la época.

En *El Zarco* de Altamirano, algunos de los personajes principales poseen este mismo aliento romántico; no obstante, tanto el personaje de Manuela, como algunos pasajes de la novela, son un buen ejemplo de la presencia creciente del realismo en la literatura de la época.

En *Aves sin nido*, a un lado de los personajes principales, también de naturaleza romántica, aparecen, por primera vez, los indios, representados por la pareja de Marcela y Juan Yupanqui, cuya historia se aleja de la idealización romántica y de la tradicional visión satírica costumbrista, con la que eran presentados habitualmente.

Las otras cinco obras, con sus diferencias particulares, representan, asimismo, distintas expresiones que adoptó el realismo hispanoamericano. En *Cecilia Valdés*, la preocupación por los grupos sociales sometidos y la presencia de personajes contradictorios y comunes, va acompañada de la idealización del paisaje y de los valores de una moralidad social vigente.

La visión fatalista de clases sociales condenadas a la decadencia se puede encontrar en *Sin rumbo*

de Eugenio Cambaceres. El realismo en esta obra llega a un punto extremo, pero la exposición cruda y dramática de las situaciones no abandona una preocupación estética notable y premeditada. La descomposición social y su correspondiente corrupción moral, en *Moneda falsa* de Emilio Rabasa, se unen a la visión sentimental que idealiza al personaje femenino y al pasado. Por otra parte, la naturaleza destructora de la guerra en *El sargento Felipe*, se muestra en una expresión que combina el lenguaje directo con el estilo acabado del modernismo. Y, por último, la expresión subjetiva del mundo material de *La raza de Caín* de Carlos Reyles, combina los destinos trágicos de los personajes con la imposible ensoñación amorosa en un mundo donde el idealismo ha fracasado. A partir de cada una de las obras estudiadas, esta investigación destaca el carácter ecléctico de la novela realista, al tiempo que pretende indicar cómo la mezcla de corrientes literarias comprendió parte de un proceso de transición que culminaría en las dos últimas décadas del siglo XIX. Cabe añadir que el concepto de realismo, así como las ideas fundamentales de la investigación, no han sido enunciadas de manera definitiva en el primer capítulo del trabajo. He querido que a lo largo del escrito y como parte del desarrollo del mismo, tales conceptos vayan teniendo lugar a través del estudio específico de cada una de las obras.

Finalmente, quisiera señalar que aunque híbrida, con gran presencia del romanticismo, moralizante y sin grandes innovaciones formales, la novela realista decimonónica hispanoamericana constituyó la visión de un arte que pretendía aproximarse a la realidad como parte de un compromiso estético y a la vez político y social. Para ello, le dio protagonismo y trascendencia a la vida de los personajes cotidianos combinando formas estilísticas tradicionales con la participación enfática de un narrador omnipresente.

Definida prejuiciadamente por la crítica como una corriente literaria sin grandes obras, el realismo hispanoamericano fue, sin embargo, un movimiento literario destacado, pues, entre otros aspectos, construyó un discurso literario con una visión distinta de las relaciones humanas y, además, alentó una percepción estética que, al abandonar el sueño del romanticismo, creó otro con los materiales de una vida compleja y dolorosa.

**CAPÍTULO I. *LA NOVELA REALISTA HISPANOAMERICANA: SU
CONCEPTO Y DELIMITACIÓN***

**CAPÍTULO I. *LA NOVELA REALISTA HISPANOAMERICANA: SU
CONCEPTO Y DELIMITACIÓN***

En la historia de la literatura hispanoamericana se ha considerado la existencia de la novela realista como un hecho, aunque no ha sido fácil establecer sus límites y características, debido, sobre todo, a su estrecha cercanía con otras corrientes literarias, principalmente con el romanticismo. La respuesta que me ha parecido más pertinente para tal problema ha provenído, en un primer momento, de Pedro Henríquez Ureña;¹ sin embargo, no ha sido sino hasta estudios contemporáneos que se ha hablado ya no del periodo de la novela realista, sino de *periodos de formación y de transición al realismo*, conceptos más cercanos en el caso de una novela de difícil definición. Serán tales teorías las que expondré en este primer capítulo de la investigación.

En Hispanoamérica, el realismo es una expresión literaria que aparece prácticamente con la literatura de la independencia y cuyos signos pueden reconocerse, incluso, ya avanzado el siglo XX. Su espectro es bastante amplio y significativo en la historia de la literatura hispanoamericana.

La influencia del realismo llegó a Hispanoamérica por dos vías, por el camino de la influencia española y por el de la literatura francesa. No se trata de una corriente literaria que irrumpa sorpresivamente sino que forma parte de la modalidad estética de un fenómeno de pensamiento y creación, que se va imponiendo poco a poco en el continente. El camino principal para que la representación realista hispanoamericana se expandiera, fue a través de la literatura española. De hecho, la cultura española comprendió la fuente predominante durante los tres siglos de Colonia en Hispanoamérica; por lo mismo, resulta lógico que durante este tiempo y, posteriormente, el arte haya tenido como modelo principal el de su homólogo hispánico.

En el caso particular de la novela, el medio a través del cual se introdujeron los elementos realistas en Hispanoamérica fue el de la tradición literaria del costumbrismo que en España tuvo una larga e intensa vida.² El costumbrismo poseía los elementos narrativos que se emplearon en el siglo

¹ Pedro Henríquez Ureña. *Las corrientes literarias en la América Hispánica*

² Recordemos que el costumbrismo fue una tendencia de gran vigor en la tradición novelística española y de amplia difusión en los siglos XVIII y XIX. Y es precisamente a través de esta forma literaria que los elementos *objetivistas* que más tarde desarrollará el realismo, son empleados por la novelística de Hispanoamérica. Véase Jean Franco, *Historia de la literatura hispanoamericana*, p. 122 y José Luis Martínez, "Unidad y diversidad" en *América Latina en su literatura*, p. 75. El costumbrismo en España se expresa a través de crónicas, trabajos periodísticos y novelas. Hay autores que encuentran las primeras manifestaciones costumbristas en el Siglo de Oro, o en obras como *Don Quijote* y la novela

XIX, cuando la novela mantuvo como uno de sus fines principales la representación de la realidad social.³

Me parece pertinente hacer la necesaria distinción entre el *realismo* de la tradición española, el cual podría remontarse incluso al Siglo de Oro,⁴ que pervive en la literatura hasta el XIX bajo la forma del costumbrismo, y el realismo del siglo XIX cuyo origen proviene de la escuela francesa y que, como veremos más adelante, será definido por la conciencia histórico-social y por la visión *científica* del mundo que representa.

Lo que caracterizará no sólo a la novela realista, sino al conjunto de la novelística hispanoamericana decimonónica, será su composición ecléctica. Es decir, la confluencia de distintas corrientes literarias en una fusión complementaria.

A diferencia de Europa, donde abundaron los manifiestos estéticos que proclamaban las ventajas y peculiaridades de una y otra corriente literaria, y que muchas veces no sólo explicaban los motivos que las alentaban, sino que el manifiesto mismo consistía también en literatura, en América no hubo esta abundancia y rigor de posturas y reflexiones artísticas, aunque tampoco estuvieron ausentes, y en los casos en que hicieron su aparición, tales expresiones reflejaban, en gran medida, lo que se había debatido o se debatía en Europa. No quiere esto decir que en Hispanoamérica la literatura estuviese distante de la discusión teórica, todo lo contrario, la literatura comprendió, por ejemplo, un vehículo importante en la discusión sobre la forma de gobierno de las nuevas naciones independientes

picaresca. Sin embargo, para ser más precisos, habría que situar al costumbrismo del siglo XIX a partir de la influencia del costumbrismo del siglo XVIII. Sin olvidar la tradición cultural costumbrista que arranca en el siglo XVII con Juan Zabaleta y Francisco Santos. No obstante, será el siglo XIX la época de madurez y difusión del costumbrismo en innumerables cuentos, cuadros, artículos y novelas, donde predomina, aparte de la referencia a una realidad inmediata y local, el tono satírico, crítico y burlesco. Véase José F. Montesinos, *Costumbrismo y novela*, Madrid, Editorial Castalia 1983.

³ La novela decimonónica, que va teniendo una evidente tendencia realista, estaba compuesta por una historia cuya trama se desarrollaba en espacios que el lector podía reconocer como ámbitos sociales, con lugares y personajes aceptados como ciertos o, por lo menos, próximos a una realidad conocida y sometida a juicio.

⁴ Es innegable la existencia y la persistencia de una larga tradición realista en las letras españolas y latinoamericanas. Se trata, claro está, del realismo que ya ponen de manifiesto las imágenes terrestres y encarnadas del *Cantar del Mio Cid*, que lleva a sus extremos la novela picaresca [] que se presenta a lo largo de las expresiones del teatro español de los siglos de oro. Pero el realismo hispánico de los siglos de oro, aunque tiene mucho de social, no es nunca un análisis sociológico []. A partir del siglo pasado nace otro tipo de realismo, un realismo que en muy buena medida procede de Francia y que se funda precisamente en los hechos. Se trata del realismo de Balzac, Dickens, Zola. Este tipo de realismo suele ser de origen social y psicológico para convertirse a veces en análisis de costumbres y en costumbrismo. La escuela realista, principalmente en Francia, está ligada a las corrientes filosóficas de la época. Auguste Comte es contemporáneo de Balzac; Zola, el naturalista, es contemporáneo de la etapa biológica del positivismo. Ramón Xirau, "Crisis del realismo", en *América Latina en su literatura*, p. 185.

Hay que tener en cuenta que en Hispanoamérica, por estar en un proceso político formativo y por pertenecer a un desarrollo histórico de composición y definición cultural y social distinto, no se presentaron las mismas circunstancias que alentaron a los movimientos o corrientes artísticas como sucedió en Europa. Tanto romanticismo como realismo, simbolismo o naturalismo, que en aquel continente pudieron ser demarcados con relativa facilidad, en Hispanoamérica existen como fenómenos mezclados entre sí. Lo que domina en América es el eclecticismo, reflejo de las condiciones sociales, políticas y culturales a que dio lugar la propia historia.⁵

En Hispanoamérica existía una tendencia a la búsqueda de caminos de expresión sin el rigor que demandaba la escuela literaria original. Lo cual tampoco quiso decir que el escritor desdeñara los principios de la corriente con la que había identificado su obra, sino que tales límites se volvían imprecisos. El respeto a los postulados representa una norma que la misma distancia geográfica e histórica y la falta de propiedad anulaban. Sencillamente el escritor creaba dentro de una circunstancia que relativizaba si no el *canon*, sí su práctica.

La renovación ideológica en Europa, resultado de la crisis y desaparición de los modelos monárquicos, vive un constante proceso de ruptura, que no es más que la búsqueda de un sustituto.⁶ Los antagonismos penetran en los distintos estratos culturales y se manifiestan como reacciones estrechamente ligadas al arte. En Hispanoamérica, en cambio, lo que se pretendió fue construir a partir de las instituciones ya existentes, sin demolerlas. Europa busca, en cambio, una conformación social a través de la destrucción de formas al mismo tiempo anacrónicas y enraizadas. El rompimiento

⁵ Hispanoamérica estaba en formación: no existía un proyecto cultural único. Y los distintos proyectos sociales antagonizaban entre sí. Los acontecimientos culturales no generaban aún sus propias perspectivas literarias, tomaban las formas europeas y, en su aplicación al mundo hispanoamericano, marcaban determinados rasgos reconocibles como deudores de una realidad próxima.

⁶ Sin duda, el fenómeno social que aienta los profundos cambios sociales lo constituyó la Revolución francesa. "Un desarrollo semejante sacude o desvirtúa todos los ordenamientos y clasificaciones de la vida válidos hasta el momento, mientras que el ritmo de la transformación exige un esfuerzo continuo y penosísimo de adaptación interna, ocasionando crisis violentas de acomodación. Quien pretenda darse cuenta de su vida y del lugar que ocupa en la sociedad, tendrá que hacerlo sobre una base práctica mucho más amplia y dentro de un conjunto mucho más extenso notando de continuo que el suelo social que pisa no se mantiene quieto ni un solo instante, pues está cambiando sin cesar a causa de las más diversas sacudidas." Erich Auerbach, *Mimesis*, p. 430. Asimismo, importante papel en la renovación social, lo desempeña el romanticismo y su conciencia de la Historia. "El historicismo, que estaba ligado con una nueva orientación de la cultura, expresaba el resultado de profundos cambios existenciales y correspondía a una revolución que estremecía la sociedad en sus fundamentos. La revolución política había abolido las antiguas barreras entre las clases y la revolución económica había intensificado la movilidad de la vida hasta un grado inconcebible anteriormente. El Romanticismo era la ideología de la nueva sociedad y expresaba la concepción del mundo de una generación que no creía ya en ningún valor absoluto, que no quería creer ya en ningún valor sin acordarse de su relatividad y de su determinación histórica." Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, tomo II, p. 357.

requirió de un esfuerzo ideológico de mayores proporciones. En la Hispanoamérica del XIX, el cambio fue de organización, de relevo del poder, de construcción urgente, no de transformación radical.

Es por lo anterior que en Europa el manifiesto, la declaración de principios e incluso el postulado artístico, formaron parte de una lucha ideológica que pretendió crear una mayor conciencia en torno a un modelo de vida social diferente. Por ello, también, fue frecuente que las corrientes artísticas se presentasen como caminos esencialmente distintos de otras posturas estéticas, y que sus postulados constituyeran una renovación extrema que partiría, necesariamente, de la negación de la corriente antecedente o contraria.

En Hispanoamérica, al no haber límites rigurosos, todo se convierte en un problema de proporción, de intensidad y de énfasis. En todo caso, lo que predomina es lo que define. Así, los rasgos, en cuanto a escuela o movimiento artístico, de la mayor parte de las novelas decimonónicas hispanoamericanas, fueron parte de su movilidad, de sus fronteras borrosas. Tal es el caso de ciertos novelistas hispanoamericanos del XIX. Novelas románticas como *María* de Jorge Issacs o *Clemencia* de Ignacio Altamirano, no tienen reparos en acercarse a lo que propiamente sería la concepción de la novela realista, y *Martín Rivas* de Blest Gana o *Aves sin nido* de Clorinda Matto de Turner, hacen lo propio respecto a la novela romántica. Me parece que esta característica complejiza el fenómeno de la novelística hispanoamericana, lo abunda y enriquece y, al mismo tiempo, lo define.

Aunque son más los aspectos que aproximan a las novelas que aquello que las distancia, existen concepciones literarias y novelísticas diferentes y, por supuesto, pretende ser parte del presente trabajo esclarecerlas. Para ello acudo a distintos ejemplos de novelas conocidas, nombradas como realistas, y a aquellos aspectos que, en proporción e intensidad, revelan la aparición de los rasgos realistas en la novela de la segunda mitad del XIX.

Se ha dicho que la primera novela hispanoamericana propiamente realista fue *Martín Rivas*,⁷ de

⁷ Arturo Uslar-Pietri. *Breve historia de la novela hispanoamericana*. p. 71

Alberto Blest Gana, publicada en 1862. Para entonces no eran tan conocidas, en Latinoamérica, las obras de Honorato de Balzac, y en particular *Madame Bovary* y de Flaubert de 1857, obras que Blest Gana leyó en Francia y que sin duda influyeron en su obra.

Al comparar el realismo hispanoamericano con el francés, la novela del chileno muestra ya de una manera notable algunos aspectos básicos del realismo.⁸ No se trata, pues, de una obra tardía, si consideramos, por ejemplo, que las novelas realistas más importantes en España son posteriores a 1865.⁹

En todo caso, *Martín Rivas* reúne de manera muy clara los aspectos habituales del costumbrismo español con la perspectiva social y psicológica que ha tomado de la novela francesa. Ello no obstante que en la novela del XIX hispanoamericano es difícil precisar los elementos realistas simples; el hecho es que éstos aparecen en convivencia y mezclados, sobre todo, con aspectos de la novela romántica.¹⁰

Para entender el fenómeno de la aparición del realismo, sería conveniente precisar el estado y la situación de la sociedad hispanoamericana en la época. Al concluir las luchas de independencia, los nuevos gobiernos se enfrentan a la enorme tarea de construir las nuevas naciones independientes sin que haya acontecido un cambio fundamental en la situación inmediata. Siguen ahí los criollos, las clases pudientes en su sitio, muchos peninsulares conservan sus posiciones de poder real. Por otra parte, se expande una masa creciente de mestizos y en algunos países como Perú, Ecuador, Guatemala, Bolivia y México, persiste también el fondo amargo de una población indígena miserable. Ésta es la América nueva, un conjunto de países independientes que a raíz del término del coloniaje, y a partir de los primeros signos de estabilidad después de las luchas de independencia, tienen una nueva orientación económica inclinada hacia la exportación de las materias primas cuya demanda

⁸ Variados aspectos realistas tiene la novela de Blest Gana: veracidad en el referente social; énfasis en una visión no idealizada de los personajes y las relaciones sociales; acento en el color local; un contexto histórico-social real y el ejercicio de una crítica de la vida común de la sociedad santiaguense de la época.

⁹ Las obras más importantes de Benito Pérez Galdós, por ejemplo, fueron publicadas después de 1870.

¹⁰ La trama de *Martín Rivas*, como se verá en el capítulo III, gira en torno a una historia amorosa donde se exalta la visión idealizada del personaje principal y el triunfo de los sentimientos nobles y apasionados.

alienta Europa. En realidad, se trata de un periodo de extremas dificultades, cuyo carácter constante es aún el de la lucha armada.

Las necesidades militares, por ejemplo, originaron una profunda movilización social. Consecuencia de las guerras de independencia, fueron las bandas armadas, contra las cuales no hubo otra solución que el mantenimiento de los efectivos militares que contrarrestan su acción de bandidaje. De ese modo coexistieron el ansia de libertad y la necesidad del orden, obligando a utilizar, para mantenerlos, altos porcentajes de rentas nacionales ¹¹

Las continuas luchas militares no constituyen la única causa de los conflictos sociales hispanoamericanos, sino que son expresión, una más, de la compleja situación histórica, resultado del arduo proceso de independencia y conformación política. En general, las condiciones sociales muestran una aguda y persistente crisis. La conformación de los estados independientes adolece de una composición inestable. La estructura que los constituye está constantemente en las fronteras del caos.

Se trata, en efecto, de una estructura caracterizada por tres rasgos fundamentales: ausencia de fuerzas políticas nacionales organizadas, lo cual impone un fuerte predominio de posiciones personalistas; tensión y, en su caso, choques y conflictos entre la tendencia federalista regional y una instancia de centralismo confederado; pugna entre la tendencia autonomista de los intereses eclesiásticos y la vinculación dependiente de intereses exteriores. En todos los intentos de construcción de los estados nacionales que se dan en esta etapa, se aprecia el efecto de la conjunción de estas tres posiciones dinámicas y contradictorias. Esto debe entenderse como consecuencia de los problemas básicos que han quedado estudiados ya como una situación de alta conflictividad, en la cual predominan tensiones internas y externas que asedian a una frágil organización estatal, sin medios económicos y escasos recursos humanos ¹²

Los constantes conflictos impidieron, además, el sueño de construir una sola confederación de países americanos. La mayoría de estos intentos se vieron frustrados por el conflicto entre los intereses partidarios; sobre todo, por la falta de una visión unitaria que congeniase la compleja composición de países tan disímolos como Guatemala y Argentina, por ejemplo. Ni siquiera países vecinos del Cono Sur, que compartían historia y tradiciones semejantes, lograron la unificación tan buscada en el área económica.

Se trató de integrar una posición estratégica –vinculación militar, siguiendo la línea empleada por Pizarro en la Conquista y por San Martín en la Independencia, con el correspondiente apoyo marítimo- en la zona minera, desde Tacna hasta Antofagasta, de considerable refuerzo económico, para crear una zona

¹¹ Mario Hernández Sánchez-Barba, *Formación de las naciones iberoamericanas* p 22

¹² *Idem*, p 34

de intereses comunes y de solidaridad económica. Sin embargo, una vez más, como algo característico de esta etapa, los conflictos políticos se manifestaron de un modo ininterrumpido, llevando al fracaso todos los esfuerzos de la confederación.¹³

La imposibilidad de fusionarse fue marco del nacimiento y expresión de los nacionalismos.¹⁴ Parte de tal imposibilidad lo comprendió, de manera significativa, el constante antagonismo entre posiciones conservadoras y liberales. Tendría que pasar un largo tiempo para que esta separación irreductible fructificara en propuestas comunes.

Lo urgente era definir el ser americano y, al mismo tiempo, reconocerse nacionalmente. Las luchas ideológicas que intentaron encaminar el futuro y la composición de las nuevas naciones, se dieron con intensidad. Los intelectuales, quienes participaban de manera decidida en política, tuvieron como una de sus tareas inmediatas determinar la naturaleza de los nuevos países. Su definición, sin embargo, no fue homogénea sino que respondió a las características propias de cada una de las regiones; lo que sí se generalizó fue la participación de la literatura en ella.

[...] Las literaturas nacionales americanas no “estallan súbitamente” con la Independencia; su diversificación se realiza bajo la presión del complejo sociológico particular de cada país, y debido al desarrollo desigual de cada uno de ellos, esta diferenciación se produce también desigualmente. El espíritu nacional se definiría gradualmente sobre la base de distinciones regionales condicionadas por factores sociales, ecológicos, etnográficos y lingüísticos. La vida y las costumbres de cada colectividad se expresaban en ellos. Por eso, la literatura nacional comienza siendo costumbrista, localista, regionalista. Sólo cuando la síntesis de estos elementos se completa y profundiza en cada región, sobre la base de la tradición cultural heredada, el proceso literario deviene literatura nacional.¹⁵

La expresión y difusión de las ideas propició el debate y la polémica. Gran parte del material de discusión de la época se hizo a través de discursos, artículos y ensayos, todos ellos con manifiestas posturas partidarias.

El liberalismo constituyó el pensamiento independentista que asumió la mayoría de los intelectuales hispanoamericanos. La causa liberal, con su pensamiento de independencia y libertad, fue la posición política que éstos adoptaron y se exigieron a sí mismos. Ese punto de contacto iluminó y definió a numerosas creaciones literarias.

¹⁴ José Miguel Oviedo. *Historia de la literatura hispanoamericana* 2 p. 140

¹⁵ *Ibid.* p. 137

Los pensadores, la mayoría de ellos creadores también, respondían a un perfil amplio, tenían una considerable formación académica, y sus propuestas provenían de lecturas fundamentales de la época, cuyas ideas querían llevar a la práctica. Muchos de ellos encaminaron sus estudios al pensamiento social y a las discusiones sobre la búsqueda de un mejoramiento de la vida común. Sus ideas, expuestas en sus obras de discusión, también aparecieron en sus trabajos literarios. Lo ideológico fue consustancial a los géneros narrativos, especialmente al género de la novela.

La literatura latinoamericana y, en especial, los géneros narrativos nacieron así comprometidos fundamentalmente con la realidad social; no podían menos que asumir esta actitud como instrumento de captación y en una segunda instancia, de transformación de esa realidad social; una misión de denuncia de sus problemas y males mayores; una función testimonial de las aspiraciones colectivas, de las conmociones sociales, de sus derrotas, de sus triunfos, de sus carencias. No podemos olvidar que en su primer momento, bajo el signo de este compromiso inaugural, la narrativa latinoamericana tuvo que desempeñar el papel de la épica, inherentes a las condiciones históricas de una sociedad en formación, y que este papel lo cumplió en mayor o menor grado –como ya se ha dicho–, en desmedro de la descripción exterior del contorno y contexto social, urgidos por la necesidad de una toma de conciencia de tales condiciones de vida que mantenían –y aún mantienen– a la mayoría de nuestros países en niveles infrahumanos de miseria y atraso en lo material y cultural ¹³

Uno de los factores que contribuyó al desarrollo del realismo en la novela lo comprendió la implantación del positivismo como filosofía política en el ambiente social a partir de la década del sesenta. Tal forma de pensamiento, que provenía de las ideas de Augusto Comte, de Stuart Mill y del pensamiento evolucionista de Herbert Spencer y Charles Darwin, tenía como postulados ideológicos el *orden y el progreso*, que llevados al plano de lo social daban una opción “científica” para la superación de la anarquía política que durante tantos años había reinado en Latinoamérica. El “materialismo” del positivismo ofrecía un camino para el bienestar social y económico, por su ciencia y su planificación de la vida, más atractivo que el liberalismo con su fondo “espiritual” y filosófico. En la novela, la concepción materialista, al igual que la conciencia “científica” de la

¹³ *Idem* p 45

¹⁴ El nacionalismo es una tendencia de afirmación política y cultural presente en el pensamiento europeo del siglo XVIII y que llega a América con el romanticismo. En Hispanoamérica se desarrollarán los nacionalismos íntimamente ligados a las luchas independientes en las que el heroísmo y la creencia en las ideas de libertad eran fundamentales. Más tarde, y a lo largo del siglo XIX, el nacionalismo será la expresión literaria de las ideas políticas del liberalismo.

¹⁵ Augusto Roa Bastos. Imagen y perspectivas de la narrativa latinoamericana actual en *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea*, p 49

¹⁶ *Ibid* p 51

historia, dieron paso a una incrementada observación y documentación del entorno social. El primer periodo de una generalizada y progresiva difusión del realismo fue a partir de la década de los setenta y culminó en las dos últimas décadas del siglo XIX, periodo en el cual predominaron el positivismo y la convicción de que era posible aplicar los principios científicos al arte.

A partir de los años setenta, se impone una idea del desarrollo social industrial, basado, sobre todo, en las ideas de Herbert Spencer.¹⁷ Para el autor inglés la historia consistía en un proceso social que llevaba de las hordas primitivas a la sociedad industrial, pasando por una sociedad militarmente disciplinada. Tal idea de la sociedad industrial como el paradigma civilizatorio fue seguido por los países latinoamericanos con la clara desventaja de que la pertenencia a un sistema capitalista dependiente,¹⁸ exportador de materias primas y con marcados atrasos sociales, impedían una equitativa distribución de los beneficios del desarrollo. Esto mismo propició el incremento de la explotación social, de la marginación y alentó el crecimiento de la conciencia social en ciertos sectores medios, en los cuales las ideas de reivindicación social habían encontrado buena recepción.¹⁹

Frente a esta situación, la novela realista, que había recogido el espíritu crítico que alentaba a la novela de este corte en Europa, encauzó la crítica hacia la conflictiva situación histórica de las sociedades latinoamericanas del siglo XIX, a partir de una adquirida conciencia del mundo circundante. Parte de esta preocupación fueron las ideas que le daban reconocimiento y representación a los grupos sociales excluidos, afectados por una organización social inequitativa. Es comprensible que en una novela de esta naturaleza, los recursos *objetivos*, que de manera creciente habían sido empleados en la novela decimonónica, se incrementaran y fueran utilizados para la

¹⁷ Herbert Spencer (1820-1903) ocupa un lugar importante en lo que se ha dado en llamar la *Edad de oro del pensamiento liberal*. Sus obras tuvieron una gran repercusión en su época, sobre todo en la segunda mitad del siglo XIX. Éstas tienen su fundamento en la idea de un *progreso científico* del ámbito social (*Teoría de la población, deducida de la ley general de la fertilidad animal*) donde convierte en biológica la justificación de la lucha social entre las clases. Para Spencer, en suma, el progreso es un resultado, sobre todo, de la presión demográfica, donde los diferentes actores sociales interactúan dando pie al éxito de los más capaces.

¹⁸ Sin duda, no se puede hablar aún de un sistema capitalista en la mayoría de los países hispanoamericanos; sin embargo, en países como México y Argentina, sí es pertinente usar la expresión de capitalismo dependiente, debido al desarrollo, aunque incipiente, de una industria básica. En los otros países, el papel que les toca desempeñar es el de exportadores de materias primas, exclusivamente.

¹⁹ Sobre todo se trató de ciertos medios ilustrados. Su formación provenía de la escuela liberal y si bien muchos de ellos pertenecían a una burguesía media, sus posiciones críticas eran tan documentadas como apasionadas.

representación crítica del mundo social, a través de las historias ficticias que relataban.

La motivación social resulta ser el aspecto clave de la novela realista, del mismo modo lo constituye la aparición del héroe común y ordinario, ya no el personaje de excepción e idealizado. Su presencia se explica por los poderosos movimientos sociales y acciones de masas, frente a los cuales “los actos de los individuos aislados comienzan a perder importancia y con ellos decae la influencia y el vigor de la novela para la que el papel que desempeña el individuo en la historia funge como manómetro, es decir como indicador de la tensión de la atmósfera social.”²⁰

En este orden, habría que decir que lo que define a la novela realista es su aspecto histórico-social. Lo social se observará desde el centro mismo de la historia relatada, constituyendo, en suma, una unidad novelística junto con el objetivo propiamente estético

Se podría afirmar, también, que el realismo resulta inseparable de la concepción de la sociedad como problema histórico. La sociedad es definida, primordialmente, como una situación político-económica. Por tanto, será a partir de la conciencia de pertenencia a la historia, por parte del novelista, que elaborará su discurso literario.

La crítica que realiza a través de sus obras formará parte de un ideal de modernización, aburguesamiento e industrialización de la sociedad decimonónica con la que el novelista realista se ha comprometido. El realismo, en particular, une las circunstancias y los diversos episodios de la ficción a una situación político-económica determinada, de la cual será, sin falta, crítico. Esta apreciación realista tomará en cuenta los hechos en su calidad de justos o injustos. Y el resultado comprenderá la consecución de una profundidad histórica en las novelas. Por todo ello, la representación de la realidad social hispanoamericana, habrá de ser más grave y seria cada vez, conforme avanza el siglo, hasta llegar incluso al pesimismo más extremo, para después volver, en el siglo XX, a una preocupación estética por el entorno social de las diferentes regiones geográficas

²⁰ Osip Mandelstam. El fin de la novela. *La jornada semanal* 30 de abril 2000 p 5

Por lo anterior, la tendencia realista de la novela de la segunda mitad del siglo XIX, requerirá, por parte del escritor y de manera insistente, de un acucioso trabajo de indagación en la realidad externa.²¹ El trabajo de descripción; las extensas referencias a lugares, acontecimientos y personajes ciertos; las amplias enumeraciones de objetos, y los extremos detalles físicos, responden al interés por la fidelidad al referente social. La investigación se convierte en el recurso básico de este tipo de novela. Sin duda, el género siempre empleó, de uno u otro modo, el recurso de la observación atenta, sólo que ahora la investigación demanda el empleo de una visión sistemática de la realidad social y de una expresión verosímil de la realidad inmediata. Tal es el marco en el que se desarrollaron los indicios evidentes de la tendencia realista en la literatura decimonónica hispanoamericana.

Por otra parte, como lo hemos visto, el periodo posterior a las guerras de independencia fue una etapa de organización, de reconstrucción social y política y lo mismo aconteció en la literatura. Debido a la dificultad que ha representado definir los periodos literarios decimonónicos, y las corrientes que los habitan, algunos críticos han optado por no demarcar los límites de manera precisa sino de hablar de periodos de transición, de desarrollo o de *organización* literaria. Pedro Henríquez Ureña ha explicado esta época a partir de las condiciones sociales y, sobre todo, económicas que dominan.

A la independencia siguió en la América Hispánica un período de anarquía, y a éste un período de organización; a partir de 1870, empezamos a cosechar los frutos de la estabilidad, y, para 1890, había ya prosperidad. En la Argentina y en el Uruguay, ésta alcanzó a muchos niveles de la sociedad; en países como el Brasil, Chile o México, llegó sólo a las clases dominantes; en los demás países, con una organización menos perfecta y la anarquía todavía en acecho tras las esquinas y en ocasiones estallando en guerras civiles, el adelanto económico, si no muy señalado, no por ello deja de ser evidente.²²

Esta etapa de conciencia y reconstrucción social toca también al arte y, en el caso de la novela, corresponde precisamente, al paso paulatino del romanticismo al realismo a través del empleo de los tradicionales cuadros de costumbres,²³ llevados al terreno de la crítica bajo la perspectiva de una visión histórico-social. Otra interpretación que define con mayor precisión el periodo, es la

²¹ El retrato pormenorizado de la realidad exterior lo había hecho el costumbrismo y era uno de sus rasgos comunes, pero se convertirá en rasgo *realista*, cuando ese mundo exterior deviene ante todo el de las condiciones histórico-sociales de la época.

²² Pedro Henríquez Ureña *op. cit.* p. 165.

²³ *Ibid.* p. 151.

del crítico José Miguel Oviedo quien percibe la confluencia de las diferentes corrientes literarias complementarias como algo característico. El romanticismo que había dominado a lo largo del siglo XIX, se resiste a abandonar su influencia y, en todo caso, sus características tienden a amalgamarse con las manifestaciones del realismo y el modernismo. Dice al respecto, José Miguel Oviedo:

Pero por más que sea discontinua y cronológicamente borrosa, la transición que lleva del romanticismo al realismo es un trascendental cambio de dirección y sus consecuencias serían decisivas. Ese cambio está dado, en esencia, por una convicción casi ilimitada en el poder de la *representación literaria* de la realidad circundante; es decir, en la capacidad *mimética* que el texto tiene, no sólo de sugerirla, sino de confundirse con ella y dar una sensación total de verosimilitud. Escribir “del natural” o “tal como ocurrieron las cosas” no era menuda pretensión, sobre todo viniendo después del romanticismo, que tenía una aversión por la reproducción de lo inmediato sin interponerle los velos de la fantasía y la nostalgia; pero era, a la vez, inevitable: el ilusionismo romántico había llegado a ser una forma de diluir o desfigurar la experiencia humana tal como se producía en el mundo real. Hubo un momento en el que el afán por reconocer ese mundo exterior fue más urgente que las efusiones y fantasmagorías con las que la imaginación romántica podía soslayar la realidad concreta. Hay un desplazamiento del reino hipertrofiado del observador al ámbito observado y aprehendido como un conjunto de datos objetivos.²⁴

Tal como lo plantea José Miguel Oviedo, el realismo inmerso en el romanticismo es una tendencia urgente e inevitable en la literatura de la época. Y si bien no se impone con contundencia desde el principio, su crecimiento es notable.

De acuerdo con este crítico, hacia el fin del siglo XIX el panorama literario presentaría las siguientes características, en relación con la novela: el romanticismo habría dominado desde mediados de los años treinta hasta la mitad de los setenta. Sin embargo, todavía podrían encontrarse sus huellas en obras de 1890. Al realismo *maduro* lo ubica Oviedo entre la mitad de la década de los setenta hasta el segundo decenio del siglo XX. El modernismo iniciaría en la década de los ochenta y perduraría hasta después de 1920 y el naturalismo cubriría, prácticamente, los mismos años. Como se puede observar, en la década de los ochenta todas las corrientes literarias están en operación. Por ello, Oviedo ha hablado, al referirse a la amplia y lenta irrupción del realismo, de un extenso *periodo de transición del romanticismo al realismo*,²⁵ el cual comprendería un amplio número de años en que

²⁴ José Miguel Oviedo *Historia de la literatura hispanoamericana* 2 p. 140

²⁵ *Ibid* p. 137

se va desplazando el ilusionismo romántico por una literatura que se reconocía en un mundo exterior concreto.²⁶

Estéticamente, el realismo propone que lo que el autor contempla es lo mismo que da a contemplar en su texto; es decir, que hay una correspondencia casi absoluta entre el mundo literario y el mundo real. La creación ya no nace de la cualidad excepcional e irreplicable de la percepción artística, sino de la constatación de que lo que el creador aprecia es análogo a la experiencia de cualquier hombre. Lo *común*, lo *ordinario* y lo *reconocible* son los nuevos valores de la literatura. La mimesis opera como un pacto mediante el cual el arte trata casi de no parecerlo para, más bien, parecerse todo lo posible al modelo real del que emana.²⁷

José Miguel Oviedo ha introducido dos ideas de gran relevancia para esta investigación que coinciden con los estudios de Erich Auerbach.²⁸ Se trata del concepto de *mimesis* y de la expresión literaria de *lo ordinario* y *lo común* en la novela realista.²⁹ La *mimesis* es fundamental pues consiste en el interés por representar de una manera fiel la realidad externa, característica principal del realismo. Sin embargo, resulta de mayor importancia su referencia a los aspectos de la vida ordinaria. De acuerdo con Auerbach, esta característica definirá a la novela realista europea del siglo XIX. Según los cánones estéticos clásicos, la presencia de los personajes populares, no extraordinarios en la literatura, tenía una correspondencia con un lenguaje de *estilo bajo*.³⁰ Su mundo era representado de una manera grotesca y satírica.

En el siglo XIX, con una conciencia histórico-social creciente, los mundos correspondientes a lo ordinario y lo cotidiano serán representados de una manera seria y trascendente. Quiere esto decir que las ideas sociales vigentes en la época fructifican en la literatura, dándole protagonismo e *igualdad* a los personajes tradicionalmente desdeñados.

²⁶ Oviedo define el carácter literario de la novela realista de la siguiente manera. El realismo es un esfuerzo por colocar el mundo objetivo la forma que lo representa y la experiencia del lector, en el mismo plano o, más bien, en un plano continuo sin cortes ni diferencias. Eso se consigue mediante ciertos procedimientos y ángulos de enfoque: personajes y ambientes 'promedio'; interés por mostrar que la sociedad no es homogénea sino contradictoria, desigual y cambiante, como la experiencia diaria lo comprueba; gusto por reproducir formas orales y peculiares del lenguaje 'de la calle' o 'del pueblo'; limitada introspección y abundante descripción para dar al lector una vivida sensación de lugar y de época; crítica de los males de la sociedad moderna y, con frecuencia, formulaciones para resolverlos'. *Ibid.*, p. 140

²⁷ *Idem*

²⁸ Erich Auerbach, *Mimesis*

²⁹ El aspecto de lo ordinario y lo cotidiano en la literatura como se verá en el capítulo siguiente corresponde al tratamiento realista que le da sitio y gravedad a la vida y a los personajes comunes

³⁰ La clasificación de estilos se apoya en la tradición clásica que según el tema corresponde el estilo que debe ser empleado. Esta tradición en cuanto al *estilo bajo*, tiene ejemplos memorables en el mundo latino en autores como Petronio y Tácito pero también posteriormente en Boccaccio y Rabelais. Véase Francisco López Estrada, *Introducción a la literatura medieval española*, p. 134

Oviedo señala, además, que aquello que diferenciará al realismo del romanticismo será el acento puesto en lo colectivo y no en lo individual, atendiendo al interés de mostrar, como objeto de crítica, la sociedad contradictoria y sus males³¹

En la misma dirección, Benito Varela Jácome habla de un proceso de cambio, de un fenómeno de confluencia de perspectivas realistas, sabiendo que es muy difícil la periodización de las tendencias narrativas.³² El crítico expone que existe una asimilación discontinua de los procedimientos realistas. Según este estudioso, el realismo es resultado de que a mediados del XIX algunas obras costumbristas realizan una exploración en la realidad más allá de la habitual actitud moralizante y descriptiva, apegada al color local. Paulatinamente, las novelas incorporarán “gradualmente juicios irónicos, intenciones polémicas, enfoques del realismo crítico”.³³

La diferencia fundamental comprende la irrupción del héroe común en la novela hecho que no se impondrá sino poco a poco, y que constituirá la citada expresión de lo social en la novela desde una perspectiva histórica. A causa de la comentada confluencia e interpenetración de las corrientes literarias, resulta difícil definir una cronología certera de la asimilación plena de los códigos realistas. El panorama es amplio y abarcaría distintas propuestas de acuerdo con los diversos contextos sociales.

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 de *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 *¡Tomochic!*, de Heriberto Frías³⁴

³¹ José Miguel Oviedo, *op. cit.*, p. 140

³² Benito Varela Jácome, “Evolución de la novela hispanoamericana en el XIX”, en Luis Iñigo Madrigal (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana* tomo II, p. 91

³³ *Ibid.*, p. 107

³⁴ *Ibid.*, p. 108

Lo que es un hecho, afirma Varela Jácome, es la voluntad de crear una literatura realista, una decisión que recogería en su composición variados elementos literarios de distinta procedencia, bajo una idea común. En la década de los ochenta, afirma el autor, pueden reconocerse elementos literarios tan variados que habría novelas que tendrían una composición romántica-realista (*Juvenilia*); de realismo moderado (*Fruto vedado*); naturalista (*Sin rumbo*); de realismo crítico (*Inocentes o culpables*) y realista propiamente (*Ley social*). Ello dentro de un asincronismo cultural que provocó que el realismo no sucediera al mismo tiempo en todos los países hispanoamericanos.³⁵

Otro de los teóricos que definen a este periodo como una etapa de eclecticismo y construcción es Fernando Alegría;³⁶ su relación de autores y su explicación de este proceso, son dignas de leerse

Entre los románticos que superaron el sentimentalismo y el historicismo para acercarse a un estilo realista que constituye el primer signo de una novela regionalista americana, es preciso recordar a los mexicanos Ignacio Manuel Altamirano, Ángel de Campo, Manuel Payno, Luis G. Inclán y José Tomás de Cuéllar; al chileno Alberto Blest Gana, a los colombianos José Caicedo Rojas, José M. Marroquín y Eustaquio Palacios, a los argentinos Miguel Cané y Paul Groussac, y al cubano Cirilo Villaverde. En mayor o menor grado, estos novelistas logran librarse de la tendencia a idealizar el paisaje y se esfuerzan por reproducir ambientes típicos, del campo o de la ciudad, en un marco de realidad; buscan al personaje criollo y lo retratan con rasgos autóctonos que, por desgracia, no tardan en estereotiparse; le estudian el lenguaje y tratan de reproducirlo con fidelidad. No llegan aún al análisis psicológico de la novela realista de fin de siglo: glorifican a sus héroes y separan a sus caracteres en bandos nobles y villanos. Pero no falsean ni comprometen la realidad de la historia acumulando el artificio de la novela exotista francesa. Saint Pierre y Chateaubriand dejan de ser sus exclusivos modelos literarios. Les fascina el ciclo social de las novelas de Balzac o el regionalismo de Daudet. El campo deja de ser una arcadia. Es un lugar de lucha. La ciudad no es ya un conglomerado de salones: junto a la mansión aparece el suburbio obrero y el amargo vecindario de la clase media. Estos novelistas representan un instante de transición. Nada más

³⁵ 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 en la obra 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 cómo en Colombia surge, ya en 1886, 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 *Peonia*, 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 mejicano, 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. *Ibid.*, p. 110.

³⁶ Fernando Alegría, *Breve historia de la novela hispanoamericana*.

que un instante. Puede decirse que nunca dejan de ser románticos y en el momento mismo en que ensayan la objetividad realista, se ha establecido ya firmemente en Hispanoamérica el regionalismo.³⁷

Cuando Alegría habla del realismo de fin de siglo, se refiere propiamente al naturalismo que la mayoría de los teóricos relacionan con una expresión extrema del realismo del periodo de transición. También es interesante observar cómo Alegría se refiere a otra expresión del realismo: el regionalismo, es decir, a aquellas novelas realistas con temática rural y cuya historia le da un lugar preminente al ambiente y a los personajes característicos que en él habitan. Es conveniente recordar que cada uno de los teóricos hace una interpretación de las características de este periodo de transición y nombra a esta imprecisión de límites de la novela del XIX con los términos que le parecen más apropiados. Fernando Alegría define en particular al realismo de esta manera:

Realismo es [...] compromiso con los deberes sociales del hombre y la obligación de describir con intencionada exactitud [...]. En un realismo entendido de este modo caben tanto la cólera como la exaltación generosa y la euforia benéfica.³⁸

Por otra parte, Marina Gálvez, divide de manera amplia a las novelas hispanoamericanas del siglo XIX en novelas del periodo romántico y novelas del periodo realista.³⁹ Dentro de ciertas obras románticas estarían las novelas de transición al realismo, las que a su vez se subdividirán en novelas históricas y en novelas sociales y costumbristas. Lo interesante planteado por Marina Gálvez consiste en proponer periodos amplios donde las corrientes se desarrollan mezcladas con elementos que conviven con otros de distinto signo, y que evolucionan al unísono.⁴⁰

Para Gálvez, la novela con factura propiamente realista inicia alrededor de los años ochenta y persistirá hasta cerca de los años cuarenta del siglo XX. Para ella, en este proceso de complejo mestizaje, acontecen desplazamientos y pasajes paulatinos de una manera general del romanticismo

³⁷ *Ibid.*, p. 52

³⁸ Fernando Alegría, *Las fronteras del realismo*, p. 13

³⁹ Marina Gálvez, *La novela Hispano-americana*. Esta crítica insiste en que las características de la novela realista continúan siendo las de la investigación documental y la observación detallada y objetiva, ahora centradas en espacios y círculos sociales reducidos y en personajes y en problemas concretos.

⁴⁰ No todos los críticos tienen la misma opinión acerca de la temporalidad de la novela realista. Ramón Xirau, por ejemplo, afirma: "Sin embargo, y sobre todo en Latinoamérica, la tradición realista de orden social, psicológico o naturalista es de duración relativamente breve y de pulsación relativamente corta." Ramón Xirau, *op. cit.*, p. 186

al realismo y del realismo al discurso de la novela experimental o naturalista, así como a la exaltación estética de la novela modernista

Finalmente, Arturo Uslar Pietri afirma que aquello que define a la novela realista es su papel como “medio de reforma social y de lucha política”.⁴¹ La novela realista desde esta perspectiva sería, ante todo, un documento social. La idea de Uslar Pietri, no niega, por otra parte, el valor estético de las obras; su intención social acompaña a su objetivo artístico y, en los mejores casos, se vuelve uno con él.

En suma, el realismo de la novela del XIX consiste en la representación literaria de la realidad a partir de la conciencia de su historicidad social.⁴² Tal conciencia social se manifestará en una literatura que imitará a la vida yendo más lejos que la mezcla de lo sublime y lo grotesco que caracterizó estilísticamente a la novela romántica. Ahora, el realismo aborda a los personajes como:

[...] personas cualesquiera de la vida diaria, en su condicionalidad por las circunstancias históricas de su tiempo, en objetos de representación seria, problemática y hasta trágica, [quienes] aniquilaron la regla clásica de la diferenciación de niveles, según la cual lo real cotidiano y práctico sólo puede encontrar su lugar en la literatura dentro del marco de un género estilístico bajo o mediano[...].⁴³

En la novela hispanoamericana no se supera completamente la norma clásica de los estilos; sin embargo, se puede observar con claridad cómo la temática de la novela se encamina progresivamente a la representación de la realidad desde una perspectiva seria y comprometida, cada vez más responsable y grave y no exenta de escepticismo.⁴⁴ La historia del continente es propicia para ello, por tanto, el territorio social será objeto de atención y, la mayoría de las veces, de crítica circunstancial. El desarrollo de la novela realista va a la par de los fenómenos sociales que acontecen en el continente y, no en pocas ocasiones, la novela realista será una relatora próxima y comprometida de éstos.

Las características de la novela realista hispanoamericana se podrían enumerar de la siguiente manera: El discurso literario parte de una composición monológica; es decir, se trata de una novela

⁴¹ Arturo Uslar Pietri *op. cit.* p. 55

⁴² Erich Auerbach, *op. cit.* p. 135

⁴³ *Ibid.* p. 522

⁴⁴ Hay que decir que en rigor los valores negativos del escepticismo en la novela no son ajenos a su intención crítica del ambiente social

donde se “desenvuelve la pluralidad de caracteres y de destinos dentro de un único mundo objetivo a la luz de la unitaria conciencia del autor”⁴⁵ En otras palabras, en este tipo de novelas hay un ordenamiento de los materiales literarios en forma unívoca. Sobresale la visión y el dominio del autor sobre el desarrollo de la trama, cuyos personajes no actúan con *autonomía* literaria. Desde la presentación de la anécdota, se vislumbra el destino y papel de los protagonistas, quienes no hacen sino confirmar el poder y cumplimiento de las fuerzas sociales y físicas que los impulsan

El narrador es omnisciente, tiene la capacidad de penetrar en todas las conciencias y conocer todos los sucesos. Esta facultad le brinda la oportunidad del juicio. El narrador juzga y califica con frecuencia, determinando el valor de las conductas de los personajes. Como ejemplo de ello, veamos este fragmento de *Aves sin nido* de Clorinda Matto de Turner.

Positiva es la influencia simpática que ejerce ante sus semejantes el hombre que reconociendo la mala senda se detiene para desandar lo andado y pide amparo a los buenos

Por descorazonado y egoísta que sea el actual siglo, es falso que el arrepentimiento no inspire interés y merezca respeto

Las palabras del cura Pascual habían conmovido los nobles sentimientos de don Fernando Marín, en grado tal, que adquirió completa disposición para apoyar o mejor dicho, defender al párroco de las complicaciones que sobreviniesen en el curso de los acontecimientos iniciados con la intervención del juzgado; pero el señor Marín era hombre de mundo, conocedor del corazón humano, y en la actitud del cura Pascual vio una faz diferente de la que el vulgo veía.⁴⁶

La intención de reflexión y crítica se manifiesta en la voz del narrador a través del uso de la digresión. Se juzga empleando el juicio directo, pero también el adjetivo. La novela adopta, así, un discurso moralizante cuyo objeto de crítica lo constituyen, generalmente, los adversarios políticos y las costumbres de la clase a la que pertenecen éstos.

Los personajes constituyen *tipos literarios* que comprenden modelos de apariencia y comportamientos sociales localizados: el héroe, la heroína, el padre autoritario, el malvado, el amigo, la mujer desdichada, etcétera. Al reducirse el mundo a estos protagonistas, se sintetiza una pluralidad compleja en un orden que explica y propone, como ejemplo, la forma de vida de la burguesía

⁴⁵ Mijail Bajtin *Problemas de la poética de Dostoiévski* p. 16

⁴⁶ Clorinda Matto de Turner *Aves sin nido* p. 119

En cuanto a la trama, la novela realista hispanoamericana está compuesta por el orden tradicional de exposición, nudo y desenlace. En la primera, se presentan los personajes a través de una descripción pormenorizada y se da a conocer el punto de partida y los antecedentes del conflicto. En las dos partes siguientes, como su nombre lo indica, el conflicto hace crisis y se resuelve en un final que, de acuerdo con el desenvolvimiento de la corriente realista, se volverá cada vez más infortunado para los protagonistas. De hecho, la novela realista se caracterizará por el drama de sus personajes comunes, condenados, la mayor parte de las veces, por su origen social o por su propia naturaleza física.

Asimismo, la trama posee una sucesión cronológica y causal de los acontecimientos. Existen, es cierto, las visiones retrospectivas pero éstas operan como antecedentes del tiempo de la narración cronológica. Del mismo modo, la sucesión de hechos se muestra a través de una movilidad pausada e inminente, dirigida hacia la realización predecible de los acontecimientos del argumento.⁴⁷ La estrategia empleada para la construcción de la trama es invisible y el material literario presentado se desarrolla de la manera más “natural” posible.

La composición de este tipo de novela constituye una adaptación de la novela europea, sólo que en la latinoamericana se acentúa una postura de tesis, cuyo soporte estético continúa siendo, no obstante, el de una retórica cuyo código lingüístico se reconoce como el de un lenguaje *literario*; en otras palabras, se trata de una expresión lingüística distanciada del habla común. Ello como resultado de que en Hispanoamérica, la intención de hacer un *relato objetivo*⁴⁸ no prescindió de la idealización del discurso romántico y, después, de la estetización del discurso modernista.

En Hispanoamérica, realismo y romanticismo constituyen, la mayor parte de las veces, un discurso literario fundido, amalgamado, cuyos elementos difícilmente se diferencian. De hecho, la fuerza retórica y enfática de una convicción sentimental, traducida en un lenguaje que sublima e idealiza,

⁴⁷ B. Tomachevski, *Formática*, en *Teoría de los formalistas rusos*, p. 202.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 210.

no está ausente en la mayoría de las novelas de intención realista. Es cierto que en éstas se atenúa, en parte, la retórica romántica pero continúa presente en el discurso realista.

Así fue pasando el día, divagando mi espíritu apenas cuando recordaba que Remedios, mi única esperanza en el mundo, se había perdido para mí, y que en su corazón tan puro y hermoso, en el cual había yo reinado durante años enteros, sólo encontraría yo un sentimiento de aversión o quizá de desprecio. Cayó la noche, tomé la pluma para escribir algo contra un ministro, para anonadar a un gobernador o descuartizar a un poeta vanidoso; pero después de media hora de luchar inútilmente con mi rebelde imaginación arrojé la pluma sobre la mesa, manchando las blancas cuartillas, y sentí el desaliento desesperado del que, huyendo de una fiera, se siente sin fuerzas para dar un paso más.⁴⁹

En el fragmento anterior se puede percibir la intención de idealizar personajes en una situación realista, cuando une a la visión de la amada, una actividad poco apreciable como la de realizar un ataque político convenido. El sentimiento es el hilo conductor que le da sentido a la vida degradada del personaje. La existencia no es feliz ni noble, la marcan las ausencias y la desdicha. Pero aun cuando domine el desaliento al personaje principal de *Moneda falsa*, posee la exaltación sentimental de sus propias carencias. Podría afirmarse que la unión de idealización y drama de un personaje corriente envuelto en un conflicto social reconocible, será la característica que defina a la novela realista hispanoamericana.

En ese orden, el realismo no constituye una expresión retórica diferente del romanticismo. Lo mismo sucede con el discurso modernista, presente en algunas novelas realistas, su retórica se amalgama con la expresión propiamente realista.

Pálidos como la imagen de la muerte, desgreñados como las furias infernales, henchido el espíritu de empoñados odios, rebosante de infamias la conciencia, muy lejos de todo sentimiento humanitario, poblando los aires con las increpaciones de su impiedad luzbética, haraposos y hambrientos de maldades, cruzaban por los campos como fantásticas figuras, sembrando el terror por dondequiera, abandonados de Dios y maldecidos por los hombres. A su paso, semejante al de los bárbaros que sobre Roma la imperial, hondamente gangrenada y corrompida, arrojaron los bosques de Germania, temblaba el propietario por su hacienda, la iglesia parroquial por las joyas de sus vírgenes, el comerciante por sus poquísimos ahorros, el labriego por su vida y las mujeres por su honra. Detrás de ellos no quedaban sino montones de ceniza, lágrimas de amargura, campos enteros devorados por las llamas y chozas solitarias.⁵⁰

⁴⁹ Emilio Rabasa, *Moneda falsa* p. 208

⁵⁰ Gonzalo Picón Febres, *El sargento Felipe* p. 110

En este fragmento de *El sargento Felipe*, observamos cómo la retórica modernista enfatiza el drama de la guerra y la desventura de quienes la sufren. La riqueza metafórica y enumerativa está dirigida a la presentación tenebrosa y trágica de los ejércitos saqueadores.

De acuerdo con lo planteado por Auerbach, en el romanticismo convive el estilo *bajo* con el *elevado*, aunque referidos o situados en espacios narrativos aislados.⁵¹ Es decir, el discurso romántico continúa la separación clásica del estilo bajo (grotesco y satírico) cuando se trata de personajes “inferiores” y el estilo elevado para los temas y personajes “superiores”. En el realismo, en cambio, los personajes bajos y su problemática son abordados con un estilo elevado, serio y hasta trágico, incluso. En la novela realista la mezcla estilística, el paso indistinto de un estilo a otro, comprende un uso discursivo frecuente.

Tal mezcla estilística vuelve aún más complejo el fenómeno. Cecilia Valdés, el personaje de la novela de Cirilo Villaverde del mismo nombre, es una mulata hermosa y de una relativa pureza, cuyas pasiones la conducen a la tragedia. Se trata de un personaje callejero, común, y, al mismo tiempo, el principal de la novela. Cirilo Villaverde aborda los ambientes de la esclavitud con gravedad, despojando de todo tono satírico. Sin embargo, el tratamiento no prescinde de la idealización, cuyo contraste lo comprende la realidad social determinante.

A pesar de aquella vida suya y de aquel traje, parecía tan pura y linda, que estaba uno tentado a creer que jamás dejaría de ser lo que era: cándida niña en cabello que se preparaba a entrar en el mundo por una puerta al parecer de oro, y que vivía sin tener sospecha siquiera de su existencia. Sin embargo, las calles de la ciudad, las plazas, los establecimientos públicos, como se apuntó más arriba, fueron su escuela, y en tales sitios, según es de presumir, su tierno corazón, formado acaso para dar abrigo a las virtudes que son el más bello encanto de las mujeres bebió a torrentes las aguas emponzoñadas del vicio, se nutrió desde temprano con las escenas de impudicia que ofrece diariamente un pueblo soez y desmoralizado. ¿Y cómo librarse de semejante influjo? ¿Cómo impedir que sus vivarachos ojos no viesan? ¿Qué sus orejas siempre alertas no oyesen? ¿Qué aquella alma rebosando vida y juventud no se asomara antes de tiempo a los ojos y a los oídos para juzgar cuanto pasaba a su alrededor, en vez de dormir el sueño de la inocencia? ¡Bien temprano, a fe, llamó a sus puertas la legión de pasiones que gastan el corazón y abaten las frentes más soberbias.⁵²

En este fragmento observamos el contraste entre la inocencia y el mundo corrompido. El personaje corriente en su origen y excepcional en su belleza, reúne, también, la contradicción social y racial

⁵¹ En el próximo capítulo se profundizará sobre el tema de los estilos literarios.

⁵² Cirilo Villaverde. *Cecilia Valdés* p. 8.

de su origen étnico y de la clase y el mundo social que la condenan a perderse. El personaje *bajo* de Cecilia Valdés, es tratado de manera dramática, el realismo, en este sentido, rompe las formas clásicas, en su búsqueda de una expresión verosímil

El romanticismo se manifiesta en la idealización del personaje cuyo destino pronto encontrará la corrupción del ambiente social. El realismo, por su parte, confunde y crea una interpretación de la realidad compleja, donde los ámbitos y caracteres que lo habitan se mezclan. Asimismo, se ha abandonado la simplificación de la representación romántica para construir otra donde la realidad contradictoria es manifiesta. Además, como se puede observar en el fragmento anterior, es claro el papel conducente y valorativo del narrador.

En síntesis, el realismo hispanoamericano busca equiparar el discurso literario con una realidad inmediata y limitada, objetiva, pero sin abandonar, en parte, el discurso literario romántico que la sublima e idealiza. Tal idealización emplea la adjetivación que enfatiza las cualidades de excepcionalidad. Los verbos empleados comprenden acciones diversas y contrastantes, con el fin de que la variedad de situaciones sea exaltante y sentida. Del mismo modo, hay una amplitud retórica de oraciones admirativas, interrogativas y de formas aposicionales que muestran el interés por involucrar sensiblemente al lector, mediante una exposición emotiva

Como referí antes, no sólo convive literariamente el realismo con el romanticismo, la mezcla de corrientes, incluirá, también, al modernismo y a la novela de *fin de siècle*. Hacia el fin de siglo y, sobre todo, en la dirección naturalista que tomará el realismo en esa época, los recursos retóricos de estas corrientes resultan reconocibles en el discurso realista.

Al vaivén tumultuoso de la hacienda, a los ruidos del tendal, al humear de los fogones, el hacinamiento de bestias y de gente, de perros, de gatos, de hombres y mujeres viviendo y durmiendo juntos, echados en montón, al sereno, en la cocina, en los galpones, a toda esa confusión, esa vida, ese bullicio de las estancias en la esquila, un silencio de desierto había seguido

Ni aun el viento, dormido, parecía querer turbar la calma inalterada de la tarde

En el balcón abierto de su cuarto, largo a largo tendido sobre un sillón de hamaca, alto, rubio, la frente fugitiva, surcada por un profundo pliegue vertical en medio de las cejas, los ojos azules, dulces, pegajosos, de esos que es imposible mirar sin sufrir la atracción misteriosa y profunda de sus pupilas, la barba redonda y larga, poblada ya de pelo blanco no obstante haber pasado apenas el promedio de vida, estaba un hombre: Andrés ⁵⁷

⁵⁷ Eugenio Cambaceres *Sin rumbo* p 8

La expresión sensible y dilatada del ambiente adquiere no sólo intensidad sino también fuerza y belleza literaria, a partir de esta retórica de oraciones largas y enumerativas dotadas de una singular estética, propia de la literatura modernista. Resulta evidente, en el fragmento citado de la novela de Eugenio Cambaceres, la perspectiva de una visión decadente

Tanto la visión idealizada, como su expresión estética, manifiestan en la novela realista una actitud que califica a la realidad abordada. La proyección artística y la valoración social y moral van estrechamente ligadas. Se puede afirmar, por tanto, que la característica de la novela realista hispanoamericana comprende la representación de personajes de la vida común y cotidiana en situaciones graves y trágicas pero idealizados por la intención moralizante de sus escritores.

La mimesis que pretendería el relato realista tendría como fin la construcción de una novela objetiva que expusiera y testimoniara la existencia de una realidad común para el autor y el lector, de manera verosímil, aunque esté consciente que se trata de una obra de ficción.⁵⁴ La construcción del relato realista apegado a órdenes convencionales donde la trama esquemática, el lenguaje convencional y los personajes *tipo* (el héroe, el malvado, la mujer que “se pierde”, la madre noble, el padre autoritario), constituyen una característica general, y responde al interés de una literatura que no sólo busca representar la realidad sino influir sobre la misma. Por ejemplo, en la citada novela *Sin rumbo* de Eugenio Cambaceres, el personaje principal representa el mal, los vicios y la degeneración existencial y física de un hombre de posición alta. Desde el inicio de la novela, la suerte desdichada del personaje está trazada. El relato pormenoriza las etapas de esta caída. Tal fatalidad podría parecer desmesurada y artificiosa para un lector actual; sin embargo, para un lector de fines del siglo XIX, la vida de una persona respondía a determinaciones físicas, hereditarias e históricas, de acuerdo con un pensamiento mecanicista y positivista. Resultaba verosímil, pues, que un personaje reuniera sólo cualidades negativas y que nada pudiera impedir su fin desdichado.

⁵⁴ Para un lector más avisado, la ilusión realista toma la forma de una exigencia de verosimilitud; perfectamente consciente del carácter inventado de la obra, él exige con todo una cierta correspondencia. Ni siquiera los lectores familiarizados con las leyes de la composición artística pueden sustraerse psicológicamente a esta ilusión. Tomachevski *op cit* p. 216.

Este hombre corriente se vuelve más común en su tragedia que excepcional por el cúmulo de aspectos negativos que posee y vive

Así como en la novela romántica el héroe triunfa afirmando su propia individualidad, incluso con su muerte, el personaje realista representa un ser paradigmático cuyo fin trágico constituye la lección social de la necesidad de una vida diferente.

De este modo, la novela realista hispanoamericana, se inscribe en un fenómeno cultural que comprendería los objetivos del laicismo, la educación, la ilustración de la sociedad y la difusión de las buenas costumbres de una burguesía no pocas veces protagonista principal de las obras. Por ello, aunque las situaciones resulten convencionales y artificiosas, se insiste en que son verídicas:

Habrá comprendido ya el discreto lector, que la *Virgencita de bronce* de las anteriores páginas, no era otra que Cecilia Valdés, la misma jovencuela andariega que procuramos darle a conocer al principio de esta verídica historia ⁵⁵

En la medida en que la literatura se asume como próxima a la realidad, define su necesidad de influir en ella. La exhibición dramática de escenas crudas y violentas; el empleo de un lenguaje local y el énfasis dramático y emotivo, responderían a este fin mimético de aproximar el arte a la vida.

Asimismo, el interés del novelista hispanoamericano comprendió menos innovar que adoptar las corrientes novelísticas europeas. Lo mueve la convicción de demostrar que si bien se reconoce el valor de la tradición europea, también es posible hacer una literatura nacional continuando esta tradición.

No negamos la gran utilidad de estudiar todas las escuelas literarias del mundo civilizado; seríamos incapaces de este desatino, nosotros adoramos los recuerdos clásicos de Grecia y de Roma, nosotros que meditamos sobre los libros de Dante y de Shakespeare, que admiramos la escuela alemana y que deseáramos ser dignos de hablar la lengua de Cervantes y de fray Luis de León. No: al contrario, creemos que estos estudios son indispensables; pero deseamos que se cree una literatura absolutamente nuestra, como todos los pueblos tienen, los cuales también estudian los monumentos de los otros, pero no fundan su orgullo en imitarlos servilmente ⁵⁶

⁵⁵ Cirilo Villaverde *op cit* p 24

⁵⁶ Ignacio M. Altamirano 'Literatura nacional' en *Obras completas XII. Escritos de literatura y arte* tomo I p 37

Tales juicios muestran la dirección de una novela que se asume útil dentro de su propia vocación artística

Por otra parte, la manera como será abordada la novela realista en los siguientes capítulos de esta investigación, partirá, fundamentalmente, de esta concepción histórico-social que la define; en adelante serán analizadas algunas de las obras que han sido consideradas como emblemáticas de esta corriente en la segunda mitad del siglo XIX. La mayor parte de ellas, como ya lo he mencionado, pertenecen a la década de los 80, momento en que se presentan con mayor frecuencia e importancia este tipo de novelas. Contribuirán para el análisis de las obras no sólo los criterios que estableció Auerbach,⁵⁷ también serán importantes las ideas de Regine Robin acerca del realismo europeo.⁵⁸ Si bien lo social, directa o indirectamente, está en todas las novelas, en el caso de la novela realista hispanoamericana, como lo hemos visto, es un aspecto fundamental. Regine Robin, a partir de su propuesta teórica de la sociocrítica, define la socialidad del texto de la siguiente manera:

Por socialidad del texto se entiende lo social que se despliega en el texto, que se inscribe en él, sea el texto una novela realista o vanguardista. Dicha inscripción de lo social en el texto toma formas diversas, contradictorias, ambivalentes y en este punto es donde la sociocrítica es innovadora al aportar propuestas teóricas y metodológicas acerca de cómo lo social llega al texto. También socialidad del texto en el sentido de que éste produce un significado nuevo, transforma el sentido que sencillamente cree inscribir, desplaza el régimen de significado, produce novedad a pesar de su autor; todo lo no dicho, lo impensado, lo informulado, lo reprimido provoca resbalones, fallas, disyunciones, contradicciones, vacíos a partir de los cuales emerge un nuevo sentido.⁵⁹

Esta visión histórica va acompañada de la premisa de que aquello que está en proceso es una construcción literaria donde lo social es un referente constante. Por ello ubico a los textos analizados dentro de una lógica social concreta.

Todos los textos ocupan espacios sociales concretos, y como tales son, a la vez, productos del mundo social de sus autores y agentes textuales que obran en dicho mundo, con el que suelen mantener relaciones complejas y contestatarias. En este sentido, los textos reflejan y generan realidades sociales, están constituidos por y constituyen las formaciones sociales y discursivas que sostienen, resisten, impugnan o buscan transformar, según sea el caso. No hay modo de determinar a priori la función social de un texto o su *locus* con respecto a su entorno cultural. Sólo un examen detenido de la forma y el contenido de una obra en concreto puede determinar su lugar y papel respecto de los patrones más amplios de cultura en un momento determinado.⁶⁰

⁵⁷ Erich Auerbach *op cit* p 522

⁵⁸ Regine Robin. Para una sociopoética del imaginario social. en Françoise Perus (comp.) *Historia y literatura*.

⁵⁹ *Ibid* p 263

⁶⁰ *Ibid* p 150

Así, algunos de los escritos abordados, al responder a su lógica social (es decir a su lugar en un entorno social y a sus cualidades formales y de contenido del texto), muestran su vinculación con la realidad social sin que ésta determine o se imponga al texto, aunque tampoco resulte ajena a “la dimensión social del entorno del que surge” Entendido de esta manera el texto literario, se nos presenta como un objeto donde se manifiesta una amplia red de relaciones sociales e intertextuales y cuya función social específica es resultado “del entramado particular de realidades materiales y discursivas que le confieren su sentido histórico y propositivo”.⁶¹

El caos político decimonónico hispanoamericano, encuentra un cauce en la coherencia discursiva de la novela con la ilusión de atraer la realidad hasta el fondo de un discurso, hasta sentir su homologación. Este ha sido uno de los puntos nodales y sorprendentes del realismo, la creencia de que el mundo escrito y descrito corresponderá de algún modo al mundo real, y que la literatura puede ser su expresión análoga. La historia, por tanto, aparece vista como una materialidad cuyo recuento resulta posible y, al serlo, resulta posible, también, su edificación.

Esto mismo permitió construir una de las expresiones más poderosas de los distintos y reiterados periodos realistas: la ilusión y la voluntad de construir un arte que por fin se acercase lo suficiente a la realidad para poder extinguir la frontera entre uno y otra. Los caminos han sido innumerables y al parecer infructuosos. Cuanto más ha pretendido el arte ser reflejo fiel o bien una reproducción de lo que concebimos como lo real, no ha constituido más que la ilustración de una idea; mientras tanto, la realidad, la misma de siempre, parece permanecer inalterable en su sitio.

El escritor, a diferencia del sociólogo (quien intenta establecer la relación del texto con un referente extratextual), se aparta de la univocidad del mensaje ideológico, aun cuando éste sea tan definido e insistente como en el caso de la novela realista. Cabe repetir que el campo de trabajo del escritor no es el extratexto sino el ámbito interdiscursivo, el *cotexto*,⁶² el discurso social y el *sociograma*⁶³ específico, todo lo cual será desplazado, manejado y transformado en la obra.

⁶¹ *Ibid.* p. 160

⁶² Regine Robin. *op. cit.* p. 269

⁶³ *Ibid.* p. 273

Del mismo modo, al tratarse de literatura estamos hablando de construcciones culturales que nacen de la *inestabilidad* del discurso literario. En tal discurso no hay rigidez, y si bien puede haber un propósito inicial, como es el caso de los textos estudiados, el mismo puede ser contradicho, desviado por una lógica que ha establecido el material textual. Lo anterior hablaría de una refundación de la ideología en el texto, a partir del proyecto ideológico inicial. Esta posibilidad enriquecerá la investigación y abrirá el panorama interpretativo.

La inestabilidad del discurso literario es importante en el caso del realismo, porque nos muestra la valía de la obra en la refundación de lo ideológico a través de lo estético.

Una vez más, “el error” o “el olvido” de tal elemento de la realidad exterior por parte del novelista no se debe a la manera como trata al extratexto, que nunca se inscribe como tal en la novela, sino a la manera como trata los referentes textuales, los signos culturales, las imágenes que flotan en el aire, los indicios ideológicos, la saturación de signos, la memoria cultural con la que pugna el novelista y ante la cual intenta situarse (.) La literatura no expresa la historia o lo social en una transparencia ilusoria de los signos, sino que interroga, evalúa, inscribe su cortejo de interrogaciones angustiadas en contra de un discurso pleno, explicativo, que no deja nada al azar y orienta hacia el futuro ⁶⁴

Desde este punto de vista, la inestabilidad, el movimiento, constituirían un principio estético. En el realismo esa inestabilidad dependerá de la novela, pero comprenderá a lo estético que dialogará constantemente con lo ideológico

Frente a la idea de lo real, concebido desde el interior del texto literario, estaría la concepción de *lo real* situado como un referente más allá del texto, con el que lo escrito quiere dialogar, pero que no comprende más que una referencia. Es posible intentar construir un amplio universo de lo que sucedía en la época y tratar de definir sus determinaciones, pero incluso esta misma realidad construida será resultado de una interpretación textual. Por ello, asumo de una vez que aquello que pudiéramos llamar la realidad de la época son construcciones culturales hechas desde nuestra propia perspectiva temporal a través de la perspectiva de los textos. Por lo mismo, es importante el estudio de los textos y la interpretación de la realidad social que los mismos escritos han construido como un producto discursivo. ⁶⁵

⁶⁴ *Ibid* p 296

⁶⁵ Gabrielle M Spiegel “Historia, historicismo y lógica social” en Françoise Perus (comp.) *Historia y literatura* p 136

Tampoco ignoro o menosprecio, como se verá más adelante, que esta investigación es también parte de la construcción del concepto de realismo; que los conceptos tienen vida y desarrollo a lo largo de la historia y que nunca están concluidos, como tampoco los hechos del pasado.

Finalmente, este trabajo ha querido esclarecer el porqué la novela realista enfrenta a la sociedad como un objeto de estudio. Y no quiero decir con ello que la novela intente ser un reflejo mecánico de la sociedad, como fue planteado durante muchos años por la crítica. La realidad literaria construida por la novela, en todo caso, contribuye a enriquecer la concepción social, como lo hacen otros discursos artísticos y culturales. La particularidad de la novela realista consiste en la voluntad analítica de aquello que otras corrientes niegan, interpretan, contradicen, ironizan, etc., y que llamamos con fascinación *la realidad*. La novela realista tiene una intención analítica que sucumbe, en el mejor de los casos, ante el arte. La realidad social aparece brillante y sintética, pero, hay que decirlo, es una realidad literaria.

El realismo, al mismo tiempo que realiza una ficción, lograría describir los mecanismos fundamentales que operan en la sociedad. Todos los elementos sueltos y proliferantes del discurso social adquieren sentido en el interior de una historia. La novela realista no es la realidad, tampoco es un retrato o un reflejo justo de ella, es un objeto autónomo cuya ficción ha sido elaborada con los componentes de la realidad (sitios, personajes, relaciones humanas, objetos, etc.), con la voluntad de que estos aspectos *fieles* la materialicen. De ahí que reconozcamos en la ficción a lo real y a algunos de sus mecanismos principales, pero basta observar un poco o estudiar a la obra en profundidad para darnos cuenta de que la realidad es siempre otra cosa.

Antes de comenzar el análisis de las obras, en el siguiente capítulo serán revisadas, de una manera general, algunas de las teorías literarias que han tenido como objeto de estudio al realismo.

CAPÍTULO II. *EL REALISMO COMO UN PROBLEMA DE ESTUDIO*

Entrar de manera directa en la definición del concepto de realismo no constituye una tarea sencilla, sobre todo porque se trata de una idea empleada de manera frecuente por disciplinas diferentes. Se trata, además, de un concepto que despierta una infinidad de conjeturas, acaso porque una de las preguntas básicas del pensamiento sea cuestionarse precisamente qué es la realidad. Una de las interrogantes más apetecidas por la reflexión y a la vez carente de una exclusiva respuesta es ésta. En el caso del arte, cuando escuchamos hablar de realismo, prácticamente vienen a la memoria aquellas obras que expresan, con un marcada fidelidad o crudeza, lo que percibimos a través de los sentidos como real. La idea remite, curiosamente, a las artes visuales y no resulta gratuita pues es a partir de la vista, sobre todo, que hemos dado crédito a lo real y, aún más, a lo verdadero¹. Sin embargo, el problema tiene mayor complejidad y es un asunto presente en numerosos pensadores y creadores, sin importar el área o la especialidad en la que se ocupen.

Realismo se le llama a ese vínculo entre los hechos de la realidad sensible² y su representación; aunque a diferencia de otras manifestaciones, tal concepto refiere un acercamiento que quiere ser más estrecho y fiel al objeto que alude.

El término no se emplea exclusivamente en el arte, también lo utilizan la economía, la política y la filosofía; de ellas me ha parecido conveniente recordar su empleo filosófico. En síntesis, el realismo filosófico se contrapone al idealismo y aparece en distintas épocas a lo largo de la historia de esta disciplina. Existen tres acepciones filosóficas que resultaría importante citar. Las dos primeras no tienen relación directa con el realismo literario decimonónico, pero sí la tercera.

Un primer momento estaría relacionado con el asunto de la correspondencia entre conceptualización y realidad. Se trata de la postura del nominalismo y del conceptualismo frente al problema de *los universales*. El problema se plantea formalmente en la Edad Media, aunque la discusión y expresión

¹ La noción de realidad sensible se expande en el siglo XIX época en que lo real se fundamentó en los valores de la *objetividad*. No es ajena a esta visión el desarrollo de la ciencia, la cual había establecido como premisa de certeza el que aquello que fuera real pudiera ser sujeto de experimentación. Cfr. John D. Bernal. *Historia de la ciencia*, p. 46.

² Este concepto se refiere a aquello que ha sido captado a través de los sentidos. Lo externo constituiría aquello que da lugar a la conciencia del mundo y no a la inversa. Por lo tanto la conciencia del mundo sería un producto de los sentidos.

de esta idea de realismo viene desde Platón, pasa por Aristóteles, San Agustín, Abelardo y llega hasta Santo Tomás de Aquino.³ En suma, lo que refiere el concepto se podría sintetizar en que la universalidad significativa es reflejo de la universalidad conceptual, y ésta, a su vez, responde a una cierta universalidad de lo real.

Otra acepción del realismo en filosofía se refiere al realismo como contrapunto gnoseológico y metafísico del racionalismo e idealismo.⁴ Este movimiento, llamado realismo gnoseológico, arranca del racionalismo de Descartes y consiste en la aceptación de la realidad como independiente de la conciencia y anterior, por tanto, al momento cognoscitivo; aun cuando éste sea el medio que la justifique.

Y finalmente, el tercer momento del realismo filosófico lo encontramos básicamente en el pensamiento del siglo XIX. Este pensamiento, que parte de Hegel, es elaborado por Friedrich Herbart, Bernhard Bolzano y culmina en el pensamiento materialista de Ludwig Feuerbach y después en Karl Marx y Frederick Engels. Se caracteriza por la defensa de la objetividad del conocimiento y por la primacía de lo real sobre lo racional. Constituye una expresión de pensamiento que va de la mano, quizá más estrechamente de lo que pudiera pensarse, con el desarrollo de las ciencias naturales y de la tecnología y que culmina en el siglo XIX. Forma parte, además, de un movimiento ideológico que se manifiesta en filosofía así como en otras áreas del conocimiento.⁵

Otros pensadores abordan el problema en esta perspectiva. Augusto Comte, Soren Kierkegaard, Henri Bergson, Maurice Blondel y José Ortega y Gasset,⁶ continúan los cuestionamientos entre la realidad sensible y el pensamiento, ellos concluyen, de algún modo, en la idea del dominio de la primera sobre el último.

³ Cfr Nicolai Hartman *Ontología* tomo II. Además, José Ferrater Mora *Diccionario de Filosofía*, tomo III, p. 2575.

⁴ Cfr John Hospers *Introducción al análisis filosófico*, p. 135.

⁵ Cfr Ernest Cassirer *El problema del conocimiento*, tomo III, p. 346 y 452.

⁶ José Ortega y Gasset aborda el problema en diversas partes de su obra filosófica. Sus ideas sobre el arte tienen especial sitio en *La deshumanización del arte*. En ella afirma lo siguiente de especial interés para esta investigación: "Durante el siglo XIX, los artistas han procedido demasiado impuramente. Reducían a un minimum los elementos estrictamente estéticos y hacían consistir la obra, casi por entero, en la ficción de realidades humanas. En este sentido es preciso decir que, con uno u otro cariz, todo arte normal de la pasada centuria ha sido realista. Realistas fueron Beethoven y Wagner. Realista Chateaubriand como Zola. Romanticismo y naturalismo, vistos desde la altura de hoy, se aproximan y descubren su común raíz realista." José Ortega y Gasset *La deshumanización del arte*, p. 13.

El realismo, en su tercera acepción filosófica, forma parte de un extenso y complejo fenómeno intelectual, artístico y científico que enfrenta al mundo como una entidad susceptible no sólo de conocimiento y análisis sino también de transformación y ordenamiento. Esta visión de la realidad, como lo he referido, tiene un momento cimático en el siglo XIX, cuando los instrumentos de la razón (el supremo hito del siglo XVIII) se materializarían en lo que devino el desarrollo tecnológico. Tal desarrollo, entre otros aspectos, comprendió la máxima fuente de optimismo y esperanza; el sueño social de la felicidad posible.

Pero donde aparece con mayor frecuencia el concepto de realismo es en el arte. Son abundantes las discusiones acerca de la aproximación o alejamiento entre el arte y la realidad. No resulta infrecuente que tanto teóricos como creadores reflexionen acerca de la correspondencia o el distanciamiento entre los hechos de aquello que llamamos *lo real* y su expresión estética. Se trata de una discusión inagotable y además de una gran riqueza. Creo no exagerar al decir que toda obra de arte conlleva en sí misma una reflexión sobre los hechos de la realidad y su proyección artística.

Cuando se habla de realismo artístico en general, y en particular en la literatura, es inevitable remitirse al concepto aristotélico de *mimesis*.⁷ La explicación profunda del concepto requeriría de un estudio aparte ya que el término se presta a numerosas interrogantes;⁸ además, habría que añadir la distancia y la compleja manera como fue expuesta la idea por Platón y por Aristóteles, lo cual impide, de antemano, un entendimiento transparente del concepto. Sin embargo, es posible hacer las siguientes consideraciones, sobre todo de acuerdo con lo expresado por Aristóteles en su *Poética*.⁹ Aristóteles retoma las ideas básicas sobre la *mimesis* de su maestro Platón,¹⁰ pero les da una interpretación distinta. Para Platón la *mimesis* no consiste en la reproducción de los aspectos

⁷ El significado de *mimesis* (*mimēisai*) es el de realizar algo semejante a otra cosa. Se trata, en principio, de la idea de imitación. La poesía parece deber su origen, en general, a dos causas naturales. El imitar es connatural al hombre y se manifiesta ello desde su misma infancia -el hombre difiere precisamente de los demás animales en que es muy apto para la imitación- y es por medio de ella como adquiere sus primeros conocimientos- y así mismo lo es el regocijarse o complacerse en las imitaciones". Aristóteles *Poética* p. 66

⁸ ¿Se trata de una copia literal de la naturaleza? ¿se refiere exclusivamente a la naturaleza visible o también a la naturaleza interior? ¿es una representación de lo universal o de lo particular?, etcétera.

⁹ Los juicios siguientes sobre la *Poética* de Aristóteles tienen apoyo en un trabajo de Jorge Ruedas de la Serna, sin publicar, empleado como material de estudio en el *Seminario de Crítica Literaria*, que él mismo, junto con Nicole Giron, dirigen en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

¹⁰ Platón aborda el tema en el capítulo X de su obra *La República*. Platón *La República* p. 336

accidentales y azarosos del mundo sensible sino en la reproducción de una realidad superior, universal e inmutable. La belleza, por ello, debe tener una profunda carga de lo superior, de lo trascendente. Para Aristóteles, en cambio, la *mimesis* es una idealización de la realidad también, pero el objeto a imitar puede ser cualquiera y no necesariamente algo bello y bueno, pues el mismo proceso de imitación es capaz de embellecer al objeto. El placer estético, por tanto, yace en el propio proceso de estilización de la realidad.

De acuerdo con la *Poética* de Aristóteles, las artes imitativas (miméticas) son la poesía, la escultura, la pintura, la música y la danza. Esta última, por ejemplo, imita caracteres, estados de ánimo y acciones, mientras que la poesía imita acciones humanas (*praxis*). Asimismo, para Aristóteles, la poesía no consistiría en contar las cosas tal como sucedieron, sino como se hubiera deseado que sucediesen. La poesía, a partir de lo real histórico, buscaría crear, por tanto, un mundo optativo, como nos gustaría que éste fuera.

El poeta puede usar, en su representación de la realidad, el *discurso directo* y presentar a sus personajes en acción y se tendría así la forma *dramática*. O bien, el poeta podría ponerse él mismo en escena y se llegaría a la forma *narrativa*. Aunque también sería posible hacer una combinación de los dos procesos: narración en ocasiones, o bien la aparición de los personajes actuando y operando como si fuesen actores. Desde el punto de vista de la poesía, se tendrían tres formas literarias fundamentales: la *dramática*, la cual comprendería exclusivamente la acción en la cual el poeta se oculta; la *ditirámica*, que constituiría principalmente la narrativa, pues sería el poeta quien hablaría, y la *epopeya*, que reúne tanto a la acción como a la narración.

Finalmente, la idea aristotélica de la *mimesis* considerará el drama como la forma suprema de la creación literaria helénica. De este modo, el hombre en acción, la *praxis*, se convirtió en el objeto fundamental de la imitación, y la reproducción, tanto del mundo físico como del hombre en sus estados del alma, no comprendió asuntos que convinieran principalmente a la poesía.

En síntesis, el artista idealiza, no reproduce a la naturaleza “tal como es”. Aunque ello no quiere decir que el creador deje de representar a la naturaleza y al mundo “El poeta, cuando imita hombres

violentos o indolentes o con cualquier otro defecto de cualquier clase en su carácter, debe hacer de ellos, sin cambiarlos, hombres notables”.¹¹ El poeta, al no reproducir los hechos como sucedieron sino como deberían haber sucedido, lleva lo *real* a lo *verosímil*.¹² Así, partiendo de la realidad, la supera magnificándola, convirtiéndola en una representación que va más allá de la experiencia para situarse en el territorio de lo universal.

Las ideas aristotélicas tuvieron una amplia vigencia en el mundo clásico, en la Edad Media e incluso durante siglos posteriores al Renacimiento.¹³ El entendimiento de la *mimesis* como una estilización de la realidad, le permitió a los creadores ir más allá de la reproducción pura, y dar así la posibilidad de deleitar al espectador y al lector a través de sensaciones y sentimientos superiores. Parte de la vigencia de la idea aristotélica del arte, como un mejoramiento de la realidad, se debió a la imitación de los antiguos como una práctica fundamental. Este ejercicio constituyó la tradición clásica y se difundió extensamente, aunque fue en el Renacimiento cuando se convirtió en una suerte de culto estético. La idea de que los modelos greco-latinos comprendían los ejemplos más altos de la perfección estética siguió vigente hasta el siglo XVIII.

La literatura había venido siguiendo los principios del arte en general, y si bien cada disciplina tenía sus características particulares, los principios de la tradición clásica eran los que tenían más fuerte presencia. La literatura había adoptado, en el caso de los estilos de reproducción de la realidad, lo que se denominó *La rueda de Virgilio*.¹⁴ En ella estaban establecidos los tres estilos literarios principales, que se relacionaban con tres tipos de hombres: el pastor, el agricultor y el guerrero,

¹¹ Aristóteles, *op cit* p 113

¹² *Ibid*, p 87.

¹³ El segundo principio clásico que reguló las intenciones estéticas de la mayor parte del arte y la literatura de Occidente fue la idea de *mimesis*, o la interpretación de la realidad mediante la imitación. El arte era un espejo de la naturaleza, una representación de la vida. El conocimiento era un reflejo de lo que había ‘allí fuera’, conocido a través de un *spiegelbild*, una copia de lo que se ve, tal como es percibido mediante los sentidos. El juicio era esencialmente contemplación, una observación de la realidad, y su *mimesis* era un reflejo de su valor. La contemplación permitía al espectador crear *theoria* (que originalmente significaba ‘mirar’) y la *theoria* suponía el distanciamiento –por lo común, un distanciamiento estético– con respecto a un objeto o experiencia, a fin de establecer el tiempo y el espacio necesarios para absorberlo y juzgarlo” Daniell Bell *Las contradicciones culturales del capitalismo*, p. 112.

¹⁴ “Juan de Garlande (hacia 1180 –después de 1252) en su *Poetria* reconoce los tres *styli*, empleando el término en esta significación concreta, y este autor inventó la llamada rueda de Virgilio en la que los estilos, siguiendo una distinción iniciada por la escuela carolingia, se distribuyeron en tres tipos de hombres” Francisco López Estrada *Introducción a la Literatura Medieval Española*, p. 184.

correspondientes a las obras de Virgilio: *Bucólicas*, *Geórgicas* y *Eneida*. A la distribución de los estilos, se les llamó *grados*, los cuales fueron, a su vez, el *sublime*, *mediocre* e *ínfimo*

Sobre la idea de los estilos se construyó gran parte del sentido de la representación literaria de la realidad. El estilo *sublime* correspondía a las obras con una temática seria y trascendente y cuyos personajes eran excepcionales, de la nobleza o bien deidades. El estilo *ínfimo* o *bajo* comprendía a personajes populares y a asuntos de la vida común y cotidiana, y su característica era, habitualmente, la exhibición grotesca de la misma. El estilo *mediocre* se refería a la combinación de ambos, es decir a aquellas obras donde hubiese tanto escenas de héroes superiores como de personajes de la vida corriente. La antigua teoría de los niveles en la representación literaria, tuvo una larga vigencia, sobre todo en las épocas cuando prevalecieron las corrientes literarias *clásicas*. Esta regla estilística clasicista excluyó todo *realismo material* de las obras trágicas, abordadas con un estilo *sublime*.

Tal concepción permitió que la representación realista más común y fiel, correspondiera al estilo *bajo*. Es decir, a la muestra de escenas crudas, vulgares y no pocas veces horripilantes en un estilo que combinaba el juicio moral con lo cómico y hasta lo patético.

Ello no significó que la teoría de los niveles haya tenido una aplicación general. Era un principio estético básico pero no absoluto. Así, por ejemplo, se pueden encontrar obras en la Edad Media, donde el realismo posee un tono serio, aun cuando se refiera a una imitación de la vida corriente.¹⁵ Erich Auerbach,¹⁶ sostiene una tesis que me parece significativa y que en gran parte ha sido guía del presente trabajo. Él asegura que la teoría de los niveles, que encontró renovación en los siglos XVI y XVII, por aquellos partidarios que creían en la imitación estricta de la literatura antigua, sufrió una profunda transformación a principios del siglo XIX. Los límites estilísticos empleados en el Renacimiento fueron derribados por los autores románticos y realistas.

El realismo moderno surgió en Francia a inicios del siglo XIX, como una expresión literaria donde se combinaba lo sublime y lo grotesco, sin que se refirieran a mundos separados. La realidad sería

¹⁵ Ejemplo de ello sería *Historia de los francos* de Gregorio de Tours

¹⁶ Erich Auerbach *Mimesis*

una sola y el punto de encuentro lo comprendería el ámbito social. En él, como en la vida diaria, los mundos se mezclan y confunden, y la literatura enlaza, a través de la combinación estilística, los territorios anteriormente delimitados.

Al convertir Stendhal y Balzac a personas cualesquiera de la vida diaria, en su condicionalidad por las circunstancias históricas de su tiempo, en objetos de representación seria, problemática y hasta trágica, aniquilaron la regla clásica de la diferenciación de niveles, según la cual lo real cotidiano y práctico sólo puede encontrar su lugar en la literatura dentro del marco de un género estilístico bajo o mediano, es decir, como cómico-grotesco, o como entretenimiento agradable, ligero, pintoresco y elegante. Con ello dieron cima a la evolución que se venía preparando desde hacía tiempo (desde la novela de costumbres y la *comédie larmoyante* del siglo XVIII, y más claramente aún desde los tiempos del *Sturm und Drang* del prerromanticismo) y abrieron camino al realismo moderno, que desde entonces ha venido desplegándose en formas cada vez más ricas, en concordancia con la realidad continuamente cambiante y expansiva de nuestras vidas ¹⁷

En la antigüedad, la tendencia literaria realista (que por otra parte siempre ha existido) abordaba el mundo social desde una perspectiva moral, principalmente. La sociedad no era representada como un problema histórico;¹⁸ por ello la transformación que consiguieron autores como Balzac y Stendhal fue muy significativa, puesto que renovaba una manera de concebir y expresar las relaciones humanas. El concepto clave sería el de la historicidad; idea que alienta al realismo a abandonar la crítica de conductas y vicios desde una visión limitada, y presenta a los personajes comunes en medio de conflictos trágicos o graves. Esta conciencia de la historia propicia la visión de los personajes principales ya no de una manera individual sino dentro de las fuerzas que mueven a la sociedad.

La concepción de lo real, como parte de un movimiento histórico, se manifiesta en la exposición de las determinantes político-económicas de los diversos episodios relatados. Ésta le proporciona, a su vez, profundidad histórica a la vida ordinaria. Auerbach refiere, en una parte de su extensa exposición, que esta conciencia histórica fue imposible en autores como Tácito. Afirma, al referirse al capítulo XVI de los *Anales*:

Si en aquellos tiempos hubiera existido una mentalidad contraria, que considerara las acciones de los hombres desde un punto de vista más social e histórico, Tácito se hubiera visto obligado a penetrar en el

¹⁷ *Ibid* p. 522

¹⁸ *Ibid* p. 38

problema que aquellas peticiones planteaban, como ocurre en nuestros tiempos, en que el político más conservador se ve en la necesidad de tomar en consideración, o cuando menos de discutir, los problemas que le plantea su contrincante socialista, lo que a menudo exige una penetración a fondo el asunto. Tácito no tenía tal necesidad, pues no podía haber entonces semejantes adversarios, ya que no existía en la antigüedad una investigación metódica y genuinamente histórica de la evolución de los movimientos sociales y espirituales.¹⁹

Tácito no percibe fuerzas sociales sino conductas viciosas, su visión del mundo es, por tanto, moral. Su realismo está muy lejano de la aceptación de la historia como una evolución de fuerzas. En el siglo XIX, en cambio, la literatura proporcionará una historia ficticia, al mismo tiempo que una historia del pueblo, una historia de la economía y una historia de lo espiritual.²⁰ Esto afirma Auerbach, a propósito de *Rojo y negro* de Stendhal:

Como vemos, los caracteres, las actitudes y las relaciones de los personajes están estrechísimamente ligados a las circunstancias históricas de la época. Sus condiciones políticas y sociales se hallan entrelazadas en la acción de una forma tan real y exacta como en ninguna otra novela y, en general, en ninguna obra literaria anterior, ni siquiera en los ensayos de carácter pronunciadamente político-satírico. El entrelazado radical y consecuente de la existencia, trágicamente concebida, de un personaje de rango social inferior, como Julián Sorel, con la historia más concreta de la época y su desarrollo a partir de ella, constituye un fenómeno totalmente nuevo y extremadamente importante.²¹

Lo histórico-político se ha vuelto consustancial a la historia contada, fundido con el curso de la acción. La historia grande y real ha penetrado en el territorio particular de los personajes novelescos.²² No son ajenas a esto las transformaciones sociales recientes e intensas debidas a la Revolución francesa. Este movimiento social vino a remover de tal manera los fundamentos de lo establecido socialmente que no es aventurado decir que fue el factor social lo que cambió la concepción cultural de su tiempo. Fue primordial en la Revolución francesa su carácter universal, la idea de que este movimiento libertario iba más allá de Francia y que representaba una reivindicación necesaria para todos los pueblos.²³ Tal empresa política culminaba con la noción de pertenencia a

¹⁹ *Ibid* p 43

²⁰ *Ibid* p 45.

²¹ *Ibid* p 429

²² () Con Stendhal y Balzac la novela social se convierte en la novela moderna por excelencia y en lo sucesivo parece totalmente imposible representar un personaje aislado de la sociedad y hacerle desarrollarse y operar fuera de un determinado ambiente social. El hecho de la vida social avanza hasta la conciencia humana y ya no es posible en lo sucesivo desalojarlo de ella." Harnold Hausser, *Historia social de la literatura y el arte* p 41.

²³ Del mismo modo, la sociedad como una zona homogénea y de una convivencia diversa e igualitaria cobraría fuerza en el pensamiento de los novelistas del XIX.

la historia en un sentido general, y a la vez se comprometía con ella para la construcción social de la misma. El movimiento de la Revolución habría activado y aproximado la noción de la racionalidad histórica a los hechos políticos concretos.

En la escena social, los hechos históricos no pudieron pasar inadvertidos para la literatura. La literatura realista, en particular la novela, constituyó un diálogo constante con el fondo político y social, donde se desenvolvían las diferentes historias relatadas. El realismo habría adquirido, a partir del siglo XIX, la noción del hombre inmerso en una realidad total, en constante evolución político-económica-social ²⁴ Sin duda, para Auerbach la cuna de este realismo “científico” lo constituyó Francia y, su medio, el género de la novela

La idea de que la novela es la forma más adecuada para representaciones de esta clase es considerada como evidente con las palabras *avoir droit au Roman*; en una frase posterior: *il nous est venu la curiosité* indican que la auténtica novela realista es la sucesora de la tragedia clásica, y el último párrafo contiene una síntesis, retóricamente animada, de la función de esta forma artística en el mundo moderno, síntesis que encierra un tema muy particular, el del cientismo, que, a decir verdad, resuena ya en Balzac, pero ahora se ha hecho mucho más enérgico y programático. Según los Goncourt la novela ha ganado en amplitud e importancia, es la forma más seria, apasionada y viva del estudio literario y de la investigación social; por medio de sus análisis y sus investigaciones psicológicas se convierte en *Histoire morale contemporaine*; se han impuesto los métodos y obligaciones de la ciencia, pudiendo arrogarse por tanto sus libertades y derechos ²⁵

El novelista se propone un trabajo al mismo nivel que el científico; sus argumentos político-sociales buscarán llevar al arte a los terrenos de experimentación del positivismo científico. Ejemplo culminante de ello lo constituyó la novela naturalista

En suma, el realismo se explica por su conciencia de la Historia; por su pretensión de realizar un arte con una base científica, y por el peso social que propició el movimiento de la Revolución francesa, todo ello realizado a partir de un arte que se propuso romper con las tradicionales reglas estilísticas clacisistas, las cuales distanciaban las obras serias y trágicas de una visión realista-materialista. A partir de entonces, aquellas obras de temas serios, problemáticos y trágicos aceptarían un tratamiento donde la vida común podía ser el tema sobresaliente de una novela

²⁴ Erich Auerbach. *op cit* p 435

²⁵ *Ibid* p 466

Como ya se ha comentado, fue en Francia donde el concepto de *realismo* tuvo su aparición y principal desarrollo. Del mismo modo que en la literatura, por la misma época en otras artes irrumpieron los personajes corrientes con un inusual protagonismo. La pintura de Gustav Courbet incluyó a campesinos, trabajadores y personas de la clase media como protagonistas principales, lo cual no gustó a la crítica y a los enterados de la época. Cuando los *Salons*, recintos de las exposiciones oficiales, le negaron lugar a Courbet, precisamente por su temática pictórica, él inauguró su “*Pavillon du réalisme*”, en 1855, proclamándose, por primera vez, como un artista realista en el sentido claramente social del término, sin excluir, por supuesto, su interés estético.²⁶

No tuvo menor importancia, entre otros aspectos, el hecho de la aparición de la fotografía, inventada por Niepce de Saint-Victor en 1824, y después divulgada públicamente a partir de 1838 por Jacques Daguerre. La noción de *objetividad* proporcionada por la fotografía contribuyó al reconocimiento de la realidad externa como un territorio verificable a la vez que un ámbito donde el panorama social podía lucir homogéneo. Los personajes, sin distinción, podrían convertirse en objetos reconocidos y delimitados por un aparato mecánico.

El término de realismo se generalizó a partir del medio siglo. En 1856 apareció la revista *Realisme* de Edmond Duranty; de igual modo, en 1857 Jules Fleury-Husson, con el seudónimo de Champfleury, publicó parte de su crítica en un volumen intitolado *Le réalisme*.²⁷ Este pensador fue un verdadero vocero de la corriente, difundiéndola y orientándola hacia lo político. Tanto Honoré de Balzac y Gustav Courbet,²⁸ como Champfleury, se podrían considerar ejemplos de cómo el

²⁶ En ocasión de la exposición de sus cuadros en el *Pavillon du Realisme*, Courbet escribió en su *Manifiesto*: “El apelativo de realista se me ha impuesto como se impuso a los hombres de 1830 el de románticos. He estudiado lejos de cualquier espíritu de sistema y sin tomar partido, el arte de los antiguos y el arte de los modernos. No he querido ni imitar a los unos ni copiar a los otros: mi propósito no ha sido ni siquiera el de llegar al objetivo ocioso del arte por el arte. ¡No! Simplemente he querido sumar al conocimiento de la tradición, el sentimiento razonado e independiente de mi individualidad. Saber para poder: ésta es mi filosofía. Ser capaz de traducir las costumbres, las ideas y el aspecto de mi tiempo según mi criterio y mi juicio: ser no sólo un pintor sino también un hombre: en una palabra hacer arte vivo: ésta es mi finalidad.” Jean-Jaques Fernier. *Courbet*, p. 12.

²⁷ Champfleury fue un crítico y filósofo importante además de historiador de la caricatura francesa y agudo crítico. Definió al realismo como “la sinceridad en el arte” su crítica fue dirigida hacia la artificiosidad y afectación en el arte pero sus ideas tenían sobre todo, una orientación política no ajena a las primeras ideas del socialismo.

²⁸ Afirma Courbet: “Se me llama pintor realista, acepto muy a gusto esta denominación. No sólo soy socialista, sino además democrático y republicano; en una palabra partidario de toda revolución y sobre todo realista porque realista significa ser amigo de la auténtica verdad.” En Jean-Jaques Fernier *op cit* p. 12.

realismo constituyó la expresión estética consciente de una etapa histórica y de un estado de la sociedad

Para que este fenómeno tuviera lugar, no fue menos importante que el contexto capitalista industrial propiciara la exaltación individualista, propia de la ideología liberal, en un hecho literario que recreaba el nuevo orden burgués que había surgido con la Revolución francesa

El objeto y el punto de vista de la observación corresponden por completo a las intenciones de la burguesía, y el resultado, la novela naturalista, sirve como una especie de libro de texto a esta clase ascendente y que tiende al dominio pleno de la sociedad. Los escritores de la época crean con ella el instrumento apto para el conocimiento de los hombres y para el manejo del mundo, y la conforman a las necesidades y al gusto de un público que odian y desprecian ²⁹

El estrecho vínculo entre la realidad social y su representación estética, comprendió el punto de partida que le permitió a Georg Lukács realizar su teoría literaria. Los trabajos de Lukács tuvieron como resultado una teoría de la literatura de naturaleza marxista, cuya expresión práctica se relaciona con el movimiento estético llamado *el realismo socialista*.

Para Lukács la literatura es un *reflejo* de la vida social. Apoyado en el materialismo histórico, el teórico húngaro parte de la existencia de una infraestructura social, es decir de las condiciones económicas y las relaciones sociales. De ellas, el artista deriva una particular concepción de la vida, basada en la idea de que hay un *a priori* para el artista. Este *a priori* comprende la *exterioridad* que precede al arte y a la conciencia del creador. Tal percepción configura la conciencia del artista, la cual vive un proceso dialéctico a la par de la realidad objetiva. Ésta, en suma, constituye la idea fundamental que da pie a su teoría del reflejo

La teoría del reflejo constituye el fundamento común de *todas* las formas del dominio teórico y práctico de la realidad por la conciencia humana. Es, pues, también el fundamento de la teoría del reflejo artístico de la realidad ³⁰

En consecuencia, el camino que propone Lukács para expresar la realidad objetiva de modo racional, lo comprende el método de la teoría del reflejo. La realidad objetiva es independiente y tiene una dialéctica propia, la dialéctica subjetiva que se presenta en nosotros no puede ser concebida más

²⁹ Harnold Hausser *op. cit.* p. 14

³⁰ Georg Lukács *Problemas del realismo* p. 11

que como un reflejo aproximado de aquélla

Así, pues, la obra de arte ha de reflejar en conexión justa y justamente proporcionada todas las determinaciones objetivas esenciales que delimitan la porción de vida por ella plasmada. Ha de reflejarlas de tal modo, que dicha porción de vida resulte comprensible y susceptible de experimentarse en sí y a partir de sí, que aparezca cual una totalidad de vida.³¹

En este sentido, Lukács le otorga un lugar privilegiado al conocimiento que puede lograr el arte al estar más cercano a la vida que la misma ciencia incluso

La categoría más importante de la teoría literaria de Lukács es el realismo. Lukács recupera el arte del pasado como realista. A su juicio todo arte auténtico es realista. El realismo resulta la manera privilegiada de captar la realidad con todos los aspectos que comprenden la totalidad y que se estructuran en la unión dialéctica entre esencia y fenómeno.

Todo gran arte, repito, desde Homero en adelante, es realista, en cuanto es un reflejo de la realidad. Esta es la señal infalible de todas las épocas artísticas, aún si los medios de expresión son evidentemente muy diferentes [. . .] En general pienso que toda verdadera y gran literatura es realista. Y aquí no se trata del estilo sino de la actitud frente a la realidad.³²

La tarea particular de la literatura comprendería la captación profunda de lo real. Lukács señala, como objetivo del arte realista, el abarcar la vida en su totalidad polifacética y estructurada, en su movimiento y desarrollo, y representarla, asimismo, a través de tipos humanos como síntesis de lo general y lo individual. Teoría que remite a la tesis de Hegel de “lo particular en lo general” o problema de lo típico. En rigor, el realismo reproduce los rasgos típicos en circunstancias típicas, sólo que estos aspectos unirían lo genérico y lo individual al confluir en el tipo los determinantes humanos y sociales de un periodo histórico. La tarea de la literatura consistiría en seleccionar lo típico de la realidad para representarlo estéticamente.

En suma, la teoría de Lukács confirma la fuerza y vigencia del realismo novelístico como una manera de expresar y descifrar la realidad, ello con el objetivo de encontrar un camino para la construcción de la misma. El arte consistiría en una forma de conciencia cuyo objeto de atención

³¹ *Ibid* p. 23.

³² Georg Lukács, “Realismo (experiencia socialista o naturalismo burocrático)” en *Realismo (mito, doctrina o tendencia histórica)*, pp. 11 y 14.

por excelencia sería la realidad. Por ello, reconoce Lukács a este movimiento literario como definitivo en la historia de la novelística, sobre todo a partir de sus expresiones sobresalientes a lo largo del siglo XIX

Desde la perspectiva actual, se puede apreciar el valor de las ideas de Lukács pero también sus limitaciones ideológicas manifiestas en la descalificación de autores como Joyce, Musil y Kafka, como propugnadores de la decadencia de la literatura.³³

Frente a estas ideas de Lukács, I. W. Adorno señala que, en cuanto al realismo, “el arte no conoce a la realidad en tanto que la reproduce fotográficamente o de un modo perspectivista; sino en cuanto que expresa, en virtud de su constitución autónoma, lo que queda velado por la figura empírica de la realidad”.³⁴ Adorno destaca especialmente la distinción estética entre arte y realidad, y se contrapone a Lukács en sus categorías de imagen y esencia, características de toda obra de arte, vehículos que le permiten, además, el estudio de la literatura como forma de conocimiento. Su teoría abunda en la idea de que en la creación realista intervienen, con gran importancia, las intenciones subjetivas del escritor, idea que Lukács no acepta enteramente. De acuerdo con Adorno, en la concepción de la obra realista se expresa una verdad social, que vive en la obra que ha sido configurada de modo autónomo a la realidad, y cuyo valor estético se debe a la expresión de esa verdad cuyo sentido está necesariamente amalgamado con las intenciones subjetivas del autor. Su teoría abre perspectivas diferentes al estudio del realismo y, en especial, enmarca ciertas posibilidades no atendidas de la novela realista, tal como ver a ésta no necesariamente antagónica a la fantasía.³⁵ Adorno no es el único que ha estudiado la autonomía de la obra realista; para Roland Barthes, como para otros teóricos, la estética realista se halla alejada del referente real y ésta no constituye sólo una característica sino una condición estética.³⁶ Para Roger Garaudy “exigir de una obra de arte, en nombre del realismo, que refleje la totalidad de lo real, que trace la trayectoria histórica de

³³ Georg Lukács. *Significación actual del realismo crítico*. p. 24

³⁴ I. W. Adorno. ‘Lukács y el equívoco del realismo’. en *Realismo ¿Mito doctrina o tendencia histórica?* p. 57

³⁵ Gabriel García Márquez. Julio Cortázar y otros escritores latinoamericanos serían ejemplos que confirmarían la teoría de Adorno

³⁶ Roland Barthes. ‘El efecto de lo real’. en *Realismo ¿Mito doctrina o tendencia histórica?* p. 133

una época o de un pueblo, que exprese el movimiento esencial y las perspectivas del porvenir es una exigencia filosófica y no estética”³⁷ La relación de la novela realista con la realidad comprende una relación literaria es decir de orden simbólico o metafórico. En suma, no se puede reproducir la realidad sin representarla. La realidad, en el momento en que se formula en una novela, deviene ya ficción. “Alegoría o símbolo, si se quiere; en todo caso la novela nunca podrá suplantar a la historia o al reportaje. La simple necesidad de novelar deforma ya el dato real”³⁸ Estamos, por tanto, frente al problema de la autonomía de la obra de arte y de una implícita correspondencia realista.

De un modo u otro, la idea de *mimesis* platónica, y su reelaboración aristotélica, sigue siendo el principio básico de todo realismo

Nadie puede negar que la *mimesis* aristotélica es la norma literaria de siempre. Nadie debería extrañarse de que el realismo mimético, referencial pues, representa la tradición mayoritaria tanto de la literatura hispánica, española e hispanoamericana, como de cualquier otra literatura.³⁹

Pero no existe sólo esta idea. Otros estudios refieren al realismo como “una *mimesis* marcada, parcial a menudo polémica, revolucionaria en ciertos momentos (también los futuristas reivindican el realismo) y retrógrada, hasta arcaica, en otros”⁴⁰ Todo ello muestra la vigencia de la discusión teórica acerca del realismo. Una tendencia literaria que no ha decaído y cuyo estudio corresponde no sólo a la literatura del pasado, sino a una gran porción de la literatura contemporánea. El análisis, pues, de la novela realista hispanoamericana del siglo XIX, continúa las líneas trazadas por una discusión teórica que trata de establecer la correspondencia entre el arte y la realidad social, distanciada o próxima, y que encuentra sitio de expresión en sus obras.

En suma, se podría considerar que el término realismo, que se impuso en el siglo XIX en Francia y que aludía a la corriente literaria antirromántica, correspondió a la expresión del mundo de las clases medias y bajas a través del género de la novela, que les daba lugar e importancia, a diferencia

³⁷ Roger Garaudy, *Hacia un realismo sin fronteras*, p. 173

³⁸ Antonio Risco, *Literatura y figuración*, 1982, p. 179.

³⁹ Elsa Dehennin, “A propósito del realismo de Mario Benedetti” en *Revista Iberoamericana*, Universidad de Pittsburgh, núm. 160-161, julio-diciembre, 1992, p. 1080

⁴⁰ *Ibid.*, p. 1081

de los géneros de la épica y la tragedia ⁴¹ Esto a causa fundamentalmente de la imposición de “una visión burguesa del mundo –racionalista, empírica y pragmática- (que) a mediados del siglo XIX llegó a dominar, no sólo la estructura tecnoeconómica, sino también la cultura.”⁴² Este realismo tenía como fin reproducir la realidad lo más fielmente posible y aspiraba, pues, a un máximo de verosimilitud ⁴³ No obstante, el interés de la representación objetiva de la realidad social, no ha concluido, aunque sus expresiones realistas tengan otras modalidades. Las obras de autores como Alfred Jarry, Luigi Pirandello, Bertold Brecht, Vladimir Mayakovski o Mario Vargas Llosa, dialogan o se inscriben en un principio de realismo mimético, referencial, así sea para “superarlo” e ir más allá de la norma platónica convencional.⁴⁴

Como podemos ver, el realismo ha continuado siendo no sólo una corriente estética, sino también un concepto literario vigente y de significativo valor ⁴⁵ No obstante, esta investigación se referirá exclusivamente a la expresión que como corriente literaria tuvo en la novela hispanoamericana durante la segunda mitad del siglo XIX. En los siguientes capítulos será abordado este tema

⁴¹ *Idem*

⁴² Daniell Bell *op cit* p 62

⁴³ “Cest un courant artistique qui s’est posé comme but de reproduire la réalité le plus fidèlement possible et qui aspire au maximum de vraisemblance” Izvetan Todorov, *Théorie de la littérature* p 99

⁴⁴ Cfr Piero Raffà *Vanguardismo y realismo*

⁴⁵ “El realismo –tomado el término tal como se planteaba en el siglo XIX, en el sentido de imitación del mundo de la experiencia en sus aspectos más externos y con máximo posible de ilusionismo- se resiste tenaz a desaparecer se defiende rudamente, al punto de que todavía hoy sigue representando la base fundamental de todo juicio estético” Antonio Risco *op cit* p 173

CAPÍTULO III. *UN REALISMO EN PROCESO*

La naturaleza de la actividad del intelectual latinoamericano del siglo XIX, tiene una estrecha correspondencia con la tarea que se esperaba cumpliera la novela de la época. No resulta ocioso, pues, referirse al perfil que tuvieron los intelectuales y al desempeño estético de este género literario. En el siglo XIX hispanoamericano, el intelectual se reconoce como tal y adopta, en consecuencia, específicas obligaciones sociales. Se trata del momento en que la idea de *lo social* viene a definir un ámbito novedoso y esclarecedor de la cultura.¹ De acuerdo con Earle y Mead la situación de la intelectualidad hispanoamericana, una vez que se ha logrado la independencia política en la mayoría de los distintos países hispanoamericanos, sería la siguiente:

Los próceres intelectuales hispanoamericanos, [] arrostrando la realidad americana, se dedican briosamente a ampliar la emancipación política ya lograda, tratando de convertirla también en una plena liberación mental y constituir así un genuino y autónomo carácter hispanoamericano. Desean cambiar la estructura misma de la sociedad. Quieren poner la política al servicio de la educación, buscan una filosofía social más bien burguesa y liberal, de sentido progresista y con base científica. Se inclinan a tomar a Norteamérica como modelo para llegar a la meta deseada, pugnando por una educación de tipo anglosajón, o encuentran el remedio en un régimen de extensa inmigración europea y el desarrollo de una gran industria, cuyo fruto sería el aumento de la riqueza nacional. Piden una filosofía "americana", positiva y realista, y se oponen a la filosofía tradicional española, calificándola de escolástica y anticientífica.²

No se dan todas estas características, ni al mismo tiempo ni en todos los intelectuales. La anterior comprende, ante todo, la postura activa y comprometida con la historia de los intelectuales liberales. Éstos tenían la convicción de lo que debía ser la cultura, incluida, claro, la literatura. Sus actitudes determinarán el tema y la orientación del pensamiento de sus trabajos críticos y artísticos. Y su preocupación será, sobre todo y explicablemente, de índole política.

La actitud es comprensible si atendemos a uno de los esfuerzos, si no el que más, que realizan los pensadores de la época: participar en la formación del Estado nacional. Actividad que emprenden con la conciencia de que la mayoría de la población aún no comparte tal preocupación, aunque este proyecto sea en su propio provecho. Lo importante es convertir en obligada la difusión de la cultura

¹ Aunque el término de *sociedad* es un concepto empleado desde mucho tiempo atrás, el estudio de la sociedad como un objeto definido y susceptible de análisis riguroso no data sino de fines del siglo XVIII. Cfr. Angèle Kremer-Marietti, *El positivismo*, p. 11.

² Peter G. Earle y Robert G. Mead, *Historia del ensayo hispanoamericano*, p. 27.

y la educación. El objetivo inminente consiste en edificar física y culturalmente la nación a partir de la idea de homogeneidad social.

Hay que dar una coherencia a estos nuevos conjuntos de tipo nuevo, basados en el individuo, y para ello homogeneizar la sociedad porque en efecto los individuos son teóricamente iguales. Es decir, hay que construir una simbólica y un imaginario comunes a todos los individuos que forman parte de la sociedad (...) evidentemente hay que crear una serie de mitos, una serie de símbolos de conjunto, de la nación. Esos símbolos se transmiten esencialmente por la educación. Educación no solamente por la escuela sino por el ceremonial público, por las estatuas, por los signos nacionales.³

Ante todo, en los espacios físicos y en sus personajes se reconocerán esos ámbitos del ser nacional, finalidad que aborda inmediatamente la literatura; por lo pronto, resulta claro que construir una nación no es empresa fácil y que los artistas e intelectuales deben participar como actores fundamentales en la construcción de ésta. Para ello, habrán de ser numerosas y diversas las acciones correspondientes, de manera significativa y en particular, la de la formación a través de la cultura. El hecho explica que una gran porción de la cultura decimonónica esté señalada por un afán civilizador. Asimismo, este propósito define el modo hispanoamericano decimonónico de interpretar y abordar el mundo. Lo importante será la aproximación a la realidad de aquello que debe ser la sociedad.

Construir la nación es elaborar leyes, forjar la economía sana, dictaminar sitios en la sociedad, producir literatura, estipular las reglas de la moral republicana, hacerse de la psicología social relevante. En esa medida, lo más común es el sentimiento utópico, sea de los políticos o de los escritores que, cada quien a su modo, imaginan o sueñan una nación que es, al mismo tiempo, un espacio moral y cultural.⁴

No hay, sin embargo, suficiente tiempo para especulaciones o para extensas discusiones teóricas acerca del rumbo a seguir, lo que prevalece son las acciones concretas, en respuesta al momento de exigencias emergentes.

Una de las características primordiales del pensamiento hispanoamericano es precisamente su condición de filosofía práctica; su preocupación por la realidad inmediata que obliga a pensadores a dar soluciones urgentes a problemas que su circunstancia les presenta. Rara vez se tiene tiempo para teorizar en el plano abstracto, por lo que no se crean grandes sistemas. Son por lo general hombres de acción (varios de sus pensadores más destacados fueron presidentes o políticos que decidieron los destinos de sus países). En este sentido se expresa ya Juan Bautista Alberdi, en 1842, al afirmar al comienzo de un curso sobre el pensamiento hispanoamericano: "La discusión de nuestros estudios será que en el sentido de la filosofía

³ Francisco Xavier Guerra. "La modernidad como utopía." *Nexos* núm. 134, p. 48.

⁴ Carlos Monsiváis. "Las costumbres avanzan entre engaños" en *Del fíxol a la linterna*, p. 14.

especulativa en el de la filosofía de aplicación de la filosofía positiva real, de la filosofía aplicada a los intereses sociales, políticos, religiosos y morales de estos países . vamos a estudiar ., en una palabra, la filosofía política, la filosofía de nuestra industria y riqueza, la filosofía de nuestra literatura, la filosofía de nuestra historia' He aquí la peculiaridad del pensamiento hispanoamericano ⁵

Esta visión práctica determinará, en gran medida, que los asuntos literarios tengan una correspondencia próxima con lo que está sucediendo en la historia social. Es en este contexto social problemático y con una marcada idea nacionalista, donde se desarrolla, propiamente, la primera novelística hispanoamericana independiente. En particular, en el ambiente de las luchas políticas y militares de la época, el espíritu de la novela romántica encuentra un ambiente propicio para su escritura y difusión.

La novela romántica tuvo un cultivo prolongado en Hispanoamérica; sus valores de individualismo, heroicidad y apasionamiento, encajaron perfectamente en el proceso de independencia y el afianzamiento y definición de los recientes regímenes, y, más tarde, con una tradición que se resiste abandonar la idea del arte como vía para interpretar y *sublimar* la realidad.⁶ No obstante, como ya se comentó en el capítulo anterior, las corrientes literarias se confunden desde su origen y en las primeras e importantes expresiones románticas (*El matadero* de Esteban Echeverría de 1840), se pueden encontrar aspectos que no es aventurado calificar como realistas.⁷ Tanto la visión romántica,

⁵ José Luis Gómez Martínez. 'Pensamiento hispanoamericano del siglo XIX', en *Historia de la literatura hispanoamericana* p. 400

⁶ El discurso literario romántico se finca, principalmente, en la idealización de personajes y ambientes, así como de las relaciones sociales presentadas en la novela. Esta visión perdura a lo largo del siglo XIX e incluso podemos encontrar sin gran dificultad obras con este espíritu ya adentrado el siglo XX, por ejemplo *Matalaché* de Enrique López Albujar de 1926

⁷ Escenas de una extrema crudeza, un lenguaje coloquial violento y representativo, así como un desfile de personajes comunes y populares y una entusiasmada crítica partidaria, se han reconocido como aspectos realistas de *El matadero*. Por otra parte, las características de la novela realista han sido definidas por Joaquina Navarro de la siguiente manera:

- La labor del novelista es mostrar lo más que se pueda los sucesos comunes de la existencia humana
- El amor no ocupará el lugar principal
- Nada se resistirá a la pasión y a la necesidad del dinero
- Las observaciones son hechas desde un punto de vista materialista y se dirigen a lo tangible y fácilmente comprobable
- El interés por el dinero basta para explicar todas las situaciones sin poner en juego las emociones
- Se harán analogías entre la naturaleza y la sociedad, se estudiarán todas las especies sociales
- Los personajes son modelos de una especie y valen para representar a todos los demás individuos de dicha especie
- El novelista debe determinar las leyes que rigen a la sociedad.
- El novelista debe hacer crítica de instituciones, gobiernos y clases dirigentes
- Al final de la novela deben deducirse conclusiones

Además

- Importancia de la documentación científica de los hechos: se le da preponderancia a la veracidad documental sobre la moral cuando esta última es un obstáculo para presentar aquella
- La novela realista busca una verdad más intensa, más "eficaz" como documento, se pide que la novela escoja para sus temas "casos" sobresalientes y abandone la observación de la existencia mediocre

Estos puntos han sido sintetizados por Navarro a partir de las ideas al respecto de Pierre Martino (*Le roman réaliste sous le second empire*)

Véase Joaquina Navarro *La novela realista mexicana*, p. 28

como el incipiente y creciente realismo, se preocupan por describir el territorio de lo propio y exponer comprometidamente el mundo social cercano.

De algún modo el arte es siempre verdadero. Cada época encuentra en él las peculiaridades y razones que lo hacen verosímil. El arte del siglo XIX hispanoamericano no será, en ese sentido, independiente del pensamiento científico y de las luchas políticas libertarias. El primer aspecto se relacionará con la llamada objetividad estética, y el segundo con su conciencia y orientación crítica, ambos signos de una literatura que dialoga con una realidad próxima.

En el primer momento, pues, la realidad física y la realidad social fueron, si así puede decirse, el sujeto casi exclusivo de la producción novelesca latinoamericana, que dio la novela de dimensión épica o espacial, en la que el espacio geográfico se integró con los sectores humanos de la realidad social también vista y descrita exteriormente ⁸

Estas características le otorgan un carácter particular a la novela decimonónica hispanoamericana. La novelística adquiere, como uno de sus valores fundamentales, el registro de la realidad social en el arte, a partir de la conciencia de su historicidad. El papel determinante y definitorio lo juega el autor ⁹. Su visión omnisciente corresponde al perfil de una literatura que busca la representación *objetiva* como una meta estética.

No está de sobra insistir en que el realismo hispanoamericano constituye un realismo trasplantado como corriente literaria, cuya característica es el respeto a los principios morales, como signo de una intención *ilustradora*. Esta finalidad se cumple a través de la expresión de un lenguaje retórico enfático y de formas expositivas que procuran que el referente al que aluden se pueda llamar verdadero.

Una de las primeras novelas con claros elementos realistas es *Martín Rivas* (1862) de Alberto Blest Gana. Otras novelas tienen rudimentos realistas, anteriores, incluso, a la novela del chileno;¹⁰

⁸ Augusto Roa Bastos, 'Imagen y perspectiva de la narrativa latinoamericana actual', en *La crítica de la novela hispanoamericana*, p. 52.

⁹ 'La novela del siglo XIX por ejemplo, no conocía otro punto de vista narrativo que el del autor. Éste, creador absoluto, disponía totalmente de los actos de sus personajes, los dirigía, los encaminaba conscientemente hacia el fin que se había propuesto y no vacilaba en inmiscuirse en la acción de la novela, haciendo comentarios, describiendo con ironía amor u odio a sus criaturas o anunciando al lector cómo iba a terminarse la novela o qué les iba a suceder a sus héroes antes de que la misma anécdota lo revelara.' José María Castellet, 'La novela de nuestros días', en *Estética y marxismo* tomo II, p. 412.

¹⁰ Como ya se ha citado, *El matadero* de Esteban Echeverría de 1840 sería la primera obra con claros elementos realistas. Cfr. Arturo Usler Pietri, *Breve historia de la novela hispanoamericana*, p. 70.

sin embargo, en la novela de Blest Gana, los aspectos románticos de amplia difusión en la época, encuentran equilibrio con los del discurso literario que expresa, a través de una narración con una clara intención *objetivista*, el amplio y documentado retrato realista de la sociedad chilena de la mitad del siglo XIX ¹¹ Además, en la obra, los personajes de Rafael San Luis y Edelmira Molina, personajes secundarios, quedan fuera de la representación satírica con la que habitualmente se critican las conductas y personajes de la vida ordinaria. Ambos parecerían destinados a la tragedia, aunque al final el autor les da el fin glorioso de la muerte y el sacrificio, respectivamente, en una clara combinación de realismo y romanticismo, al alcanzar estos personajes de conductas corrientes y contradicciones sociales una conclusión heroica. Lo notable lo comprende el tratamiento serio y dramático de sus historias, a pesar de constituir personalidades comunes.¹²

Blest Gana es un novelista como lo exigen los cánones de la vida literaria del siglo XIX y, al igual que muchos otros escritores hispanoamericanos, divide sus ocupaciones entre el arte y sus oficios como funcionario público y diplomático ¹³

Su obra literaria podría situarse en la tendencia literaria costumbrista, la cual tiene un amplio ejercicio en la época.¹⁴ En las novelas del chileno resulta común encontrar a la clase burguesa expuesta y criticada por su comportamiento negativo, a través, principalmente, de la sátira. También se alude a otras clases sociales, aunque no con la agudeza con la que se refiere a la clase propietaria. Su postura recoge la visión moralista del costumbrismo que, desde una posición sentimental y con el arma del humor, condena variados comportamientos sociales para privilegiar otros.

La crítica de Blest Gana a los valores egoístas y materiales de la sociedad chilena del medio siglo, no sólo tiene su antecedente en el costumbrismo. Las novelas del chileno se alimentaron directamente

¹¹ Fernando Alegria ha definido a la novelística de Blest Gana como romántico-realista. Fernando Alegria. *Historia de la novela hispanoamericana*, p. 52.

¹² A esta representación realista le ha llamado Erich Auerbach *Realismo trágico moderno*. Véase Erich Auerbach, *Mimesis*, p. 430.

¹³ Fue diplomático principalmente, aunque tuvo la profesión de ingeniero militar, la cual abandonó para dedicarse enteramente al oficio público.

¹⁴ Guillermo Araya ha definido a la novela costumbrista así: "En ella hay cuadros de la vida de todos los días que quedan allí pintados verbalmente, la descripción se desarrolla sin dificultades como resultado de la atenta observación de la realidad y por la gran cantidad de acontecimientos que caben en su seno será lugar a intrigas bien elaboradas. Por sus cuadros, la novela de costumbres atraerá la atención de todos los lectores, por sus descripciones atraerá al pensador y estará llena de "color local" por sus intrigas variadas y complejas será del gusto de muchos. Además, como ya queda indicado arriba, la presentación de los vicios y virtudes propios de la vida real permitirá al narrador exaltar las últimas y combatir los primeros." Guillermo Araya. "Alberto Blest Gana" en *Historia de la literatura hispanoamericana*, p. 169.

de la novela realista francesa y de su exposición directa del pensamiento interesado y la conducta doble, en particular

El énfasis en la anécdota amorosa y la evidente idealización de los personajes principales (Martín y Leonor) se mezclan con el realismo de personajes secundarios y con una aguda y enfática exhibición y crítica del medio social e histórico.

En términos generales, lo que ha pretendido el escritor chileno en sus obras, ha sido presentar un itinerario de los sucesos históricos más importantes de Chile, a través de novelas cuyas anécdotas amorosas están enmarcadas en acontecimientos públicos conocidos

Su intención de mostrar y criticar a la clase burguesa, es abierta y no sin cierto regocijo. En su visión costumbrista, alentada por el pensamiento liberal que la mayoría de los novelistas hispanoamericanos compartía, queda al descubierto la superficialidad casi fársica de las conductas sociales, como he dicho, no privativa de la clase burguesa, sino también de la clase media con aspiraciones de ascenso

La anécdota de *Martín Rivas* es la siguiente: Martín Rivas, hijo de un padre “loco”, honesto y condenado a la bancarrota, llega a Santiago de Chile a pedir ayuda de don Dámaso Encina, hombre de la burguesía adinerada, quien, por otra parte, arruinó al padre de Martín, hecho que el joven desconoce. El hombre rico le da alojamiento en su casa. Ahí conoce a la hija de don Dámaso, Leonor, mujer hermosa y orgullosa, y se enamora de ella. A ésta la pretenden muchos, varios de los más “ricos y elegantes” jóvenes de Santiago. Frente a ellos, Martín es, simplemente, un estudiante pobre a quien se le da techo a cambio de que se ocupe de las cuentas del padre de Leonor.

Esta familia tiene un círculo de amistades y familiares, quienes representan a la burguesía *aristocrática* chilena. Por otra parte, Martín, joven recto, honesto e inteligente, traba conocimiento y relación con la familia de los Molinas, contraparte social de la familia de don Dámaso. Los Molinas, y parte de su círculo social, lo comprenden los típicos personajes de “medio pelo”. Madre sola con tres hijos, dos jóvenes mujeres, quienes han sido amantes de algunos hombres, y un hijo sinvergüenza y sin escrúpulos, quien vive detrás del dinero.

En el desenlace de la novela, Leonor, cautivada por las virtudes de Martín, acepta finalmente el amor de éste.

Los dos mundos sociales presentados, se entrelazan a través de Martín y de Agustín, hijo de don Dámaso, quien tiene interés en una hija de doña Bernarda. Ambos constituirían la representación de lo sublime y lo grotesco, respectivamente. La otra hija de Doña Bernarda, Edelmira, a pesar de no ser “decente”, es noble y lo demuestra sacrificándose por Martín, al final de la novela. Otro personaje de enlace lo representa Rafael San Luis, doble de Martín Rivas, pero sin la nobleza de éste, aunque al final se sublima con la muerte. Este personaje también aspira al amor difícil de una prima de Leonor, Matilde, con el agravante de haber tenido un hijo con la mayor de las Molinas, Adelaida, hecho que le da un perfil contradictorio y particular, pues se aparta del prototipo de la conducta ideal del personaje romántico. Tanto Rafael San Luis como Edelmira Molina viven los visos de realismo de la obra; pues son personajes corrientes, víctimas de sus errores y con un posible final trágico, aunque superado en la conclusión de la obra, con su sacrificio. De cualquier modo, la causa de sus desdichas se explica, principalmente, por las diferencias entre las clases sociales a las que pertenecen.

No es la influencia del costumbrismo español la definitiva, según aseguran algunos teóricos,¹⁵ en la fidelidad con la que el escritor ha retratado los ambientes sociales, sino sus lecturas de los novelistas realistas franceses, cuyas obras conoció directamente en el idioma. Blest Gana fue un visitante constante de Francia e incluso vivió en este país hasta su muerte. El conocimiento de escritores como Balzac fue determinante en su obra.¹⁶

En *Martín Rivas* se reúnen con claridad la preocupación por el retrato social y el interés por dar un marco social e histórico reconocible a la obra, y todo ello, atado por el nudo eficaz y atractivo de la historia amorosa. Estos elementos ya se habían mostrado en sus novelas anteriores (*El ideal de un calavera* y *Aritmética del amor*) y culminan en *Martín Rivas*. La conciencia histórica que será

¹⁵ Pedro Henríquez Ureña *Las corrientes literarias en la América hispánica* p. 151

¹⁶ Véase Guillermo Araya *op. cit.* p. 169

determinante en el desarrollo de la novela realista europea, está presente en las obras de Blest Gana

En conjunto la novela es un vivo cuadro de la sociedad chilena del periodo en el que se sitúa la acción, concretamente el tiempo comprendido entre 1850-1851 (exactamente quince meses: de julio del primer año a octubre del segundo) Los sucesos históricos que le dan marco son la disputas entre liberales y conservadores durante el final de la presidencia de Manuel Bulnes, el Motín de Aconcagua y el Motín de Urriola.¹⁷

Vale hacer notar cómo las facetas literarias contenidas en sus obras perdurarán hasta el fin de su carrera (*El loco estero* de 1909 y *Gladys Firfield* de 1912) como parte de un proyecto literario iluminado por la *Comédie humaine* de Balzac, que pretende abarcar en un amplio panorama, la reunión de la vida individual (en su imprescindible historia de amor) y el contexto social donde la vida colectiva de un país es también parte constante de la anécdota novelística

En *Martín Rivas* parece acentuarse la intención de Blest Gana por mostrar los intereses coetáneos por el dinero y por ocupar un sitio privilegiado en la competencia social. Martín Rivas termina casándose con Leonor e integrándose a una familia burguesa a despecho de los ideales revolucionarios que había compartido con Rafael, su amigo, el ya citado personaje. Es verdad que culmina triunfante la intriga amorosa, pero también triunfa el interés por alcanzar una posición social anhelada. La exhibición de los defectos y los vicios sociales, desde la cumbre moral del escritor, no es suficiente para que sean desdeñadas las ventajas sociales del dinero y el poder. En cambio, Rafael San Luis, después de haber vivido la ilusión de alcanzar el amor de Matilde Elías, quien lo ama también, ve frustrado su deseo a causa de su pasado, por su baja condición y, sobre todo, por el rencor de la madre de Matilde, quien se ha sentido lastimada en su orgullo, al ser desdeñada por la burguesía acomodada a la que aspira. Como lo he referido, Rafael San Luis y Edelmira son víctimas, más que de sus faltas, de las contradicciones sociales y de un ambiente que no está en sus manos gobernar

¹⁷ Marina Gálvez. *Historia de la novela hispano-americana* p. 107

De acuerdo con Blest Gana, una de las tareas que cumpliría el escritor sería la de mostrar la variedad que compone a la sociedad.¹⁸ Este objetivo se cumple en novelas como *El ideal de un calavera* donde se exhibe la vida de la burguesía modesta y la “venida a menos” En *Durante la reconquista* se describe la aristocracia criolla y en *El loco estero* muestra a la misma burguesía modesta, en el interior de la cual debaten diferentes posturas partidarias.

En *Martín Rivas*, las esferas sociales expuestas son la burguesía adinerada y la de “medio pelo”,¹⁹ expresión que emplea Blest Gana en la misma novela,²⁰ y la ya citada burguesía modesta. El personaje de Martín Rivas pertenece a esta última clase social. Representa, además, a un idealizado personaje romántico, muy dentro del papel del héroe de una burguesía que sueña, convencida, con el ascenso social, sólo que moviéndose en medio de esferas sociales antagónicas, la del “medio pelo”, afanosa en tratar de dejar de ser lo que es, y la otra, la burguesía adinerada, “aristocrática”, esforzándose por mantenerse convenientemente en su posición, en medio de los conflictos políticos, haciendo sentir su diferencia e inaccesibilidad

En el capítulo XXXVI de *Martín Rivas* ambas clases tienen un encuentro directo y esclarecedor. A continuación presento el capítulo completo salvo ciertos fragmentos, cuya ausencia consideré no alterarían el sentido literario de esta parte de la novela

CAPÍTULO XXXVI

Llegaron los días de la patria, con sus blanqueados en las casas, sus banderas en las puertas de calle y sus salvas de ordenanza en la fortaleza de Hidalgo. Latió el corazón de los cívicos con la idea de endosar el traje marcial, para lucirlo ante las bellas; latió también el de éstas con la perspectiva de los vestidos, de los paseos y de las diversiones; pensaron en sus brindis *patrioteros*, los patriotas del día, para el banquete de la tarde; resonó la canción nacional en todas las calles de la ciudad, y Santiago sacudió el letargo habitual que lo domina, para revestirse de la periódica alegría con que celebra el aniversario de la independencia

Pero los días 17 y 18 del glorioso mes no son más que preludeo del ardiente entusiasmo con que los

¹⁸ Alberto Blest Gana. “La literatura chilena: algunas consideraciones sobre ella” en *El jefe de familia y otras páginas*, p. 468

¹⁹ Guillermo Araya en su citado estudio sobre Blest Gana realiza una afortunada pesquisa del término *medio pelo*. Araya refiere lo expresado en el *Diccionario de la Academia Española*: “Loc. Fig. y Fam. con que se zahiere a las personas que quieren aparentar más de lo que son”. Agrega G. A. “La expresión *medio pelo* habría tenido un camino sinuoso. Primero tuvo un valor general de reprobación de conducta. Luego significó una categoría racial vista como inferior y de ahí pasaría a designar una capa social singularizada por la modestia de sus atuendos, en especial el sombrero”. Guillermo Araya *op. cit.*, p. 176. La búsqueda de Araya va hasta encontrar el origen del empleo en Chile por lo menos de la expresión en el uso de los sombreros de *medio pelo* a diferencia de los de *pelo entero* más caros y elegantes. A la gente que usaba los sombreros de *medio pelo*, más baratos y a los que pertenecían a familias sin posición social, se les llamaba por extensión del mismo modo

²⁰ Alberto Blest Gana. *Martín Rivas* p. 132

santiaguinos parece quisieran recuperar el tiempo perdido para las diversiones durante el resto del año. Los cañonazos al rayar el alba; la canción nacional cantada a esa hora por las niñas de algún colegio, con asistencia de curiosos provincianos que llegan a la capital con propósito de no perder nada del 18; la formación en la plaza y la misa de gracia en la Catedral; el paseo a la Alameda, la asistencia a los fuegos y al teatro, no son más que los precursores de la gran diversión del día 19: el paseo a la Pampilla.

No es Santiago en ese día la digna hija de los serios varones que la fundaron. Pierde entonces la afectada gravedad española que durante todo el año la caracteriza. Es una loca ciudad, que con alegres paseos se entrega al placer de populares fiestas. En el 19 de septiembre, Santiago ríe y monta a caballo; estrena vestidos de gala y canta los recuerdos de la independencia; rueda en coche con ostentación ataviada, y pulsa la guitarra en medio de copiosas libaciones. Las viejas costumbres y la moderna usanza se codean por todas partes, se miran como hermanas, se toleran sus debilidades respectivas y aun sus voces para entonar himnos a la patria y a la libertad ()

En un grupo, compuesto de la familia de doña Bernarda y de sus amigos, se discutía el mérito de cada cohete y se prodigaban saludos a las personas conocidas que pasaban.

Amador daba el brazo a doña Bernarda; Adelaida descansaba en el de un amigo de la casa, y Edelmira, a pesar suyo, había aceptado el de Ricardo Castaños, que se aprovechaba de la ocasión para hablar a la niña de su amor inalterable.

A la sazón entraba otro grupo a la plaza, compuesto de las familias de don Dámaso y de don Fidel. Leonor había tenido el capricho de ir a los fuegos y había sido preciso acompañarla. Doña Engracia con su marido cerraban la marcha de la comitiva, llevando a la izquierda a una criada que cargaba en sus brazos a Damiela. Adelante caminaban Matilde y Rafael, en amorosa plática; Leonor y Agustín, hablando de cosas indiferentes, y Rivas daba el brazo a doña Francisca, que trataba de entablar con él alguna romántica conversación.

Pero Agustín no se contentaba con que le oyesen los que llevaba a su lado, y hacía en voz alta la descripción de los fuegos de París.

La comitiva se detuvo en un punto inmediato al que ocupaba la familia de doña Bernarda.

-¡Oh, en París un fuego de artificio es cosa admirable!-exclamó Agustín, en el momento en que cuatro arbolitos lanzaban al aire sus cohetes inflamados.

-¡Oh! ¡Ah! -exclamó al mismo tiempo la multitud, en señal de aprobativa admiración.

-¡Ay, la vieja; esconde a Damiela! -gritó doña Engracia, al ver salir en dirección a ellos, del arbolito más próximo, uno de los cohetes que llevan ese nombre.

La turba aplaudió la confusión que la vieja introdujo en un grupo de espectadores, al través del cual pasó la velocidad del rayo.

-¡Cómo aplaudirían si viesen el *bouquet* en París -dijo Agustín-. ¡Eso sí que es magnífico!

-Oh, retirémonos de aquí -exclamó doña Engracia, al ver el inminente peligro en que Damiela se había encontrado- ¡Pobrecita -añadió, tomando a la perra en sus brazos-, está temblando como un pajarito! Doña Francisca, entretanto, no abandonaba su intento de conversación romántica.

-Nunca me siento más sola -decía a Rivas- que en medio del bullicio de la muchedumbre; cuando se vive por la inteligencia, todas las diversiones parecen insípidas.

Un fuego graneado de chispeadoras viejas, que pasó sobre la cabeza de la familia, ahorraron a Martín el trabajo de contestar.

-Aquí va a sucedernos alguna avería -dijo doña Engracia, ocultando a Damiela bajo la capa.

Para calmar los temores de la señora, la comitiva se dirigió a otro punto más seguro, pasando por delante de doña Bernarda y los suyos.

-¿Quién es esa que va con Rafael? -preguntó doña Bernarda.

-Es la hija de don Fidel Elías -contestó Amador.

-Lo engreído que va, ni saluda siquiera -repuso doña Bernarda.

Adelaida palideció al ver a Matilde y a Rafael pasar a su lado. La historia de Rafael le era bien conocida para poder calcular la importancia de lo que veía.

- Mira, mira -dijo Agustín a Leonor, mostrando a Adelaida- aquélla es la niña con quien me querían casar.

- ¿Y la otra es la hermana? –preguntó Leonor
- Sí
- ¿Esa es la enamorada de Martín?
- La misma
- Es bonita –dijo Leonor

Martín pasó con su pareja, haciendo un ligero saludo a las Molina, y Edelmira, al contestarlo, ahogó un suspiro

-Si yo supiese que usted quiere a ese jovencito Rivas –la dijo el oficial-, yo me vengaría de él.

-Y Agustín no nos mira tampoco –dijo doña Bernarda-; el francesito quiere hacerse el desentendido

Los volcanes que estallaron en aquel momento llamaron hacia ellos la atención de doña Bernarda

Los fuegos se terminaron por el castillo tradicional, con los ataques obligados de buques. Ningún incidente ocurrió que tuviese relación con los personajes de esta historia, los que se retiraron a sus casas pacíficamente y algunos de ellos reflexionando sobre el encuentro que habían tenido

Doña Bernarda no podía conformarse con que Agustín hubiese manifestado tanta indiferencia y menosprecio por su familia

-Si se anda con muchas –decía—, yo publico por todas partes que está casado con mi hija, y que arda Troya

Amador trataba de calmarla, asegurándole que él arreglaría el asunto apenas terminasen las fiestas del 18.

En el teatro fue Martín, desde una luneta, testigo de la admiración que la belleza de Leonor suscitaba entre la concurrencia. Casi todos los anteojos se dirigían al palco en que la niña ostentaba su admirable hermosura, ataviada con lujosa elegancia. Las alabanzas de los que le rodeaban, sobre la belleza de Leonor, acariciaban el alma de Rivas, infundiéndole una dulce melancolía. Escuchaba, en las melodías de la música y en el murmullo que formaban las conversaciones, cierta voz amiga, hija de la ilusión, que le presagiaba la ventura de ser amado algún día por aquella criatura tan favorecida por la naturaleza. Semejante a los mirajes que por una ilusión óptica ofrecen las grandes planicies a los ojos del viajero, ese presagio de amor desaparecía ante Rivas cuando éste quería darle forma de la realidad, pues tenía entonces que considerar la distancia que de Leonor le separaba, y, alejándose del presente, iba a dibujarse vago y confuso entre las sombras del porvenir distante.

Pasada la primera satisfacción del triunfo, Leonor había pensado en Martín. Halló cierta orgullosa satisfacción en la idea que en ese momento la ocurría, de desdeñar la admiración de todos, para ocuparse de un joven pobre y oscuro, al que con su amor podía elevar hasta hacerle envidiar por los elegantes y presuntuosos de aquella perfumada concurrencia. Esta idea surgió naturalmente de su espíritu caprichoso y amigo de los contrastes. Al abandonarse a ella, buscó Leonor a Martín con la vista y no tardó en encontrarle. Una mirada de fuego respondió a la suya y le hizo ruborizarse. Cada movimiento de su corazón que la anunciaba que el amor le invadía, era una sorpresa, como lo hemos visto ya, para el orgullo de Leonor. La impresión que la mirada de Rivas acababa de hacerla fue bastante para que alzara con orgullo la frente y mirase con altanería a la concurrencia, como desafiando su crítica y su poder: se creía dueña todavía de su corazón y se dijo en ese momento que ella podía hacer de Martín un hombre más feliz que los que la miraban, sin pensar que esta sola reflexión argüía en contra de su pretendida independencia.

Pasaron el primero y el segundo entreactos, mientras que Leonor luchaba, sin saberlo, entre su amor y su orgullo. Al bajarse el telón en el segundo acto, volvió a buscar los ojos de Martín y le hizo una señal para que subiese al palco, señal que el joven no se hizo repetir.

Leonor abandonó el primer asiento y ocupó uno en un rincón del palco, dejando otro vacío a su lado, que ofreció a Martín (. . .)

Al acostarse, Leonor había olvidado los triunfos del teatro, las lisonjeras palabras con que varios jóvenes habían halagado su vanidad durante la noche, los rendidos galanteos de Emilio Mendoza y la tímida adoración del acaudalado Clemente Valencia: pensaba sólo en la dignidad con que Martín había contestado su mirada de desprecio

“He sido muy severa –se repetía-; él ha sufrido ¡pero no se ha humillado!”

Su orgullosa índole no podía prescindir de admiración al encontrar más dignidad en el pobre provinciano que en los ricos elegantes de la capital, siempre dispuestos a doblegarse a todos sus caprichos.

En este capítulo de la novela, resultan legibles, en principio, las preocupaciones teóricas del novelista por hacer una literatura apegada a lo propio. Los espacios reconocibles dentro de una historia local se muestran desde el inicio del mismo, al situar el episodio durante el festejo de la fiesta nacional de Independencia de Chile y al realizar un retrato de los comportamientos de dos de las clases sociales que se reúnen en esta celebración

No sólo la fecha es un referente reconocible, también lo es el espacio físico donde sucede la acción, y, a lo largo de la novela, la exposición de un tiempo histórico verídico y riguroso,²¹ así como un espacio urbano claramente señalado.²²

El pasaje no representa tan sólo la conmemoración de la Independencia, fecha por demás significativa para una cultura que busca su autonomía, sino que además constituye un momento de festejo renovador, el cual se celebraba, en la época de Alberto Blest Gana, con la compra de vestimenta para la ocasión, y la pinta de la fachada de las casas.²³

La fecha elegida no es gratuita, comprende, además de su significado histórico, el tiempo de la excepción festiva, culminación y renovación de un ciclo social que se cumple públicamente. La emoción patriótica predomina desde el inicio de la escena, presente en un torbellino físico donde tienen lugar las acciones principales. Resulta significativo que el autor no haya descrito el tumulto y la masa popular, que sin duda era protagonista notable de la situación real. En su elección hay, también, una selección social. En la obra, la pluralidad de la sociedad no tiene tanta relevancia como la exhibición del comportamiento de los grupos específicos que el escritor conoce. El pasaje comprende un momento de exaltación en que las clases sociales pueden reunirse y constituye,

²¹ En apego a escribir una novela nacional donde sea reconocible el entorno físico y la Historia. Blest Gana, en la mayoría de sus novelas, plantea un marco concreto de la historia de Chile. *Martín Rivas* abarca los años de 1850 y parte de 1851. La novela cita algunos hechos históricos relevantes: los motines de Aconcagua (cap. LIII) y de Urriola (cap. LVI-LVIII); también la presencia política de la Sociedad de la Igualdad (caps. VI, VIII y XI); agrupación política de corte liberal. Estos hechos enmarcan y le dan peso y sustancia real a la historia amorosa.

²² La edición de Guillermo Araya de *Martín Rivas* (editorial Rei) incluye un mapa de la ciudad de Santiago de Chile, donde se pueden encontrar las referencias físicas a las que alude el novelista en su libro.

²³ 'En todas las clases sociales de Chile es una ley que nadie quiere infringir: la de comprar nuevos trajes para los días de fiesta de la patria.' Alberto Blest Gana. *Martín Rivas*, p. 229.

también, un momento de “locura” en que la ciudad pierde su gravedad y se propicia la fiesta y la confusión. Aunque en ella, y en este marco, lo que le importa al novelista, principalmente, es configurar una escena literaria, sin el afán documental que no pocas veces se le quiere atribuir a la novela realista.

La idea de nación, a través de la expresión de las costumbres sociales, es el eje alrededor del cual gira el desarrollo del pasaje. Se trata de la idea básica de la novela, la cual busca una imitación de lo real, un *analogon*, sobre todo de lo social, al tiempo que una exaltación idealista a partir de la construcción de un modelo burgués de heroicidad (representado por el personaje de Martín Rivas). La característica de la interpretación de la realidad que realiza Blest Gana en *Martín Rivas*, comprende este equilibrio entre la tradicional anécdota romántica y los aspectos históricos, y el retrato crítico de las clases sociales; asimismo, de manera incipiente aunque ya notoria, el relato de la vida de ciertos personajes bajo una idea de *gravedad* estilística. Se trata de los casos ya comentados de Rafael San Luis y Edelmira Molina. Rafael corresponde al *tipo* literario del *estudiante*: singular, inconforme, resuelto e irresponsable. A lo largo de la novela, su historia, idealista y festiva, se vuelve seria y trágica. Pierde el amor de Matilde Elías y la oportunidad de ser alguien en la sociedad de Santiago de Chile, y huye, se refugia en un convento y al final muere en una refriega militar. Matilde Molina se mueve en el ambiente festivo y degradado de la familia. Pero ella es distinta, aunque por su condición social, no puede elegir ni cambiar. Por lo mismo, prefiere la infelicidad, el sacrificio, por carecer de la oportunidad de elegir. Al final, la aceptación de su destino adquiere un tinte heroico, pues a causa de ello la pareja principal es feliz.

Lo romántico y la preocupación realista, están juntos sin mayores contradicciones. Así como encontramos la tradicional separación estilística de lo sublime y lo vulgar que realiza la novela romántica, iremos encontrando, también, la posición intermedia donde lo sublime no es aplicado solamente al tratamiento de los personajes extraordinarios, sino también a los ya comentados personajes trágicos de la vida común. Ejemplo de ello es la primera parte del capítulo seleccionado, donde el retrato costumbrista va dar pie a la gravedad del estilo sublime de la segunda parte. En

este caso, se puede observar la transposición estilística que pasa sin dificultad de lo satírico a lo sublime, acaso porque en la vida común, la de los hombres ordinarios, no existen tales límites. La noción realista que se quiere proporcionar, en este sentido, es clara.

Por otra parte, la historia romántica de Martín y Leonor no se hubiera llevado a cabo, sin la marcada pertenencia de uno y otra a clases sociales diferentes. El alma de la novela radica en el feroz antagonismo entre los distintos sectores sociales, en este caso, rendido a causa del amor.

El lenguaje de la novela, en la primera parte del trozo seleccionado, es enumerativo. Los hechos se suceden con intensidad y abundancia causal, y predomina el énfasis en el aspecto de la sonoridad. Al capítulo lo define el sonido, la música, el finesí auditivo: cañonazos, canciones, brindis, gritos, discusiones, coros, ruido de la calle y el tumulto. En medio del estruendo, la fiesta presentada por Blest Gana representa un orden temporal preciso: las horas y el día, así como las acciones y actividades respectivas están claramente especificadas. La celebración vive en su punto más alto, como parte exaltada de un establecimiento necesario y aleccionador: el festejo de ser nación.

El caos provocado por las voces de la sociedad, adquieren en la novela, la forma de un reconocimiento feliz que evoca, a lo lejos, la sombra de las batallas de Independencia, que se celebran ahora dentro del sentido pacífico del triunfo.

En la parte de la obra que comprende los capítulos XXXVI y XXXVII, por única vez en la novela, sucede el encuentro físico de las dos esferas sociales que son retratadas en la obra. El encuentro no resulta conciliador, todo lo contrario, comprende una reunión intensa y distante y causa el desenlace de varias de las líneas narrativas de la obra.

A partir de este momento, se gesta la idea en doña Bernarda de vengarse de la clase social que no la acepta, hecho que conducirá a que Rafael San Luis tenga que refugiarse temporalmente en un convento, y a que su hija Edelmira se le quiera obligar a casarse y, por tanto, huya y precipite el amor entre Leonor y Martín. Se trata, aunque en este momento no se perciba, de un momento clave de la novela.

Blest Gana señala claramente que hay una fuerte diferencia entre el sector del “medio pelo” y el de

una burguesía modesta, honrada e idealizada. La pretensión de esta burguesía honorable es no solamente válida, sino posible en los países con una posibilidad de desarrollo económico creciente ²⁴

(En la época) se podía apreciar el crecimiento de una modesta pero prometedora economía, basada en la exportación de productos primarios procedentes de la tierra y de la minería. Su población se había duplicado, pasando de un millón, durante la independencia, hasta dos millones hacia 1875; su mercado exterior, dominado entre 1830 y 1870 por las exportaciones de cobre, había crecido rápidamente, proporcionando a los sucesivos gobiernos unas rentas públicas adecuadas para poder iniciar mejoras en los transportes, especialmente en los ferroviarios, desarrollar programas de enseñanza, urbanizar las ciudades y mantener la ley y el orden. ²⁵

La estabilidad económica ha propiciado la estabilidad política manifiesta en la celebración pública pacífica. Sin embargo, habrá que decir que, como en el resto de los países hispanoamericanos, la parte sustancial de la lucha política continúan siendo los antagonismos por la conducción del país, entre conservadores y liberales. En la novela, don Dámaso Encina representa al oportunista que, en la lucha política, se acoge a un bando o a otro, según su conveniencia. Frente a la movilidad constante de aquellos que buscan medrar, tanto aristocráticos como empobrecidos, Martín Rivas representa la solidez de las convicciones, definido por el orgullo personal, la honestidad y la creencia en los valores del progreso y el trabajo. Valores de cuño liberal. Una liberalidad que, por otra parte, no se mueve en el camino de los riesgos, sino creyente de un progreso necesario, fruto de la política y el desarrollo “natural” de los acontecimientos.

La formación política de Blest Gana fue liberal; sus estudios en Europa y el ambiente de cultura que tuvo en su familia, le permitieron definirse por un tipo de pensamiento que confiaba, como su personaje, en el progreso, la educación y el mejoramiento de las condiciones sociales de vida. ²⁶

La escena transcrita del capítulo XXXVI, combina la manifestación externa de la celebración y la noticia de lo que acontece en el mundo interior de los personajes a partir del discurso indirecto del narrador. ²⁷ En general, lo que sucede en la novela acontece en lo externo, no sólo en los ámbitos exteriores, sino a partir del interés por *exteriorizar* los hechos, y exponer los acontecimientos de

²⁴ Si bien en muchos países latinoamericanos comienza a haber un cierto desarrollo social a raíz de la calificación de ellos como exportadores de materias primas en el caso particular de Chile, hay un desarrollo económico a partir de la exportación de cobre y de la explotación del cultivo de trigo.

²⁵ Leslie Bethell ed. *Historia de América Latina* p. 157

²⁶ No obstante es necesario aclarar que nunca participó Blest Gana en las luchas políticas como lo hicieron otros intelectuales del siglo XIX.

²⁷ Oscar Tacca *Las voces de la novela* p. 64

modo claro y reconocible, tanto en pensamientos como en actos. La manifestación de la interioridad de los personajes (de sus pensamientos y emociones), se ha venido expresando a lo largo de la novela a través de la voz del narrador, quien tiene pleno dominio y conocimiento de lo que acontece en el mundo interno de los personajes. Estamos lejos aún de la expresión del mundo interior a través del monólogo interno, en este caso la exposición del narrador es abierta y explícita. En *Martín Rivas* la presencia de las contradicciones internas expresadas a través de este recurso de la narración indirecta, le da una mayor profundidad a la personalidad de los protagonistas, al colocarlos en un orden narrativo con una perspectiva *interiorizante*, aunque sin mayor complejidad.

En medio de la celebración pública de la escena, el grupo de doña Bernarda recibe y prodiga voces y saludos y junto con todos sus acompañantes conforma una cohesión física. “Amador daba el brazo a doña Bernarda, Adelaida descansaba en el de un amigo de la casa, y Edelmira, a pesar suyo, había aceptado el de Ricardo Castaños, que se aprovechaba de la ocasión para hablar a la niña de su amor inalterable” En cambio el “grupo de don Dámaso” se presenta con una actitud menos expansiva, aislada, con una seguridad dilatada que corresponde a su jerarquía social superior. Mientras el grupo “inferior” tiene necesidad del contacto social (de acuerdo con su marcada intención de ascenso), el grupo de mayor rango, que, por capricho de Leonor, ha accedido a acudir a la plaza pública, lo hace de manera menos entusiasta. Las posturas que implican las diferentes actitudes definen ya la naturaleza desequilibrada del encuentro.

Los grupos se detienen, y en medio de la algarabía del momento, se escucha la voz de Agustín, el más *externo* ²⁸ de los personajes. Su voluntad de ser oído por todos constituye la misma de la ingenua pretensión de dominio y comunicación que él cree poseer hasta ese momento en la novela. Muy pronto caerá en una trampa cuya misma torpeza habrá propiciado. Agustín es ejemplo evidente de que las posiciones sociales son difícilmente franqueables. Su *juego* en los dos territorios será castigado con la separación definitiva y el confinamiento a la esfera social que le corresponde. La voz de Agustín se incorpora al bullicio exclamatorio del tumulto, y ocupa un momento en que las diferencias parecen nulificarse y desvanecerse frente al espectáculo de los fuegos de artificio.

²⁸ Es un personaje todo exterioridad. Su vestimenta, sus diálogos, sus actos remiten a la extroversión de alguien que pretende llamar la atención. Su papel en la trama de la novela es fundamental, pues representa el amor a lo extranjero: otra expresión más de lo externo.

Blest Gana indica un instante de excepción en los contrastes sociales que son constitutivos de la novela, se trata del momento del entusiasmo y la sorpresa por los fuegos artificiales : “-¡Oh! ¡Ah!- exclamó al mismo tiempo la multitud en señal de aprobativa admiración.”²⁹

Sólo para que más tarde vuelvan a marcarse las diferencias y la voluntad de distanciamiento. Personajes como el de doña Francisca, quien vive en sus ensoñaciones románticas, ajena a la propia mezcla social obligada de la fiesta, muestra la naturaleza ausente y *romántica* que idealiza lo que a todas luces es evidente: la realidad social antagónica.

El “grupo superior” se aleja del “peligro” de los fuegos artificiales, aunque no se puede ignorar que la amenaza verdadera no la constituyen tanto los fuegos de artificio, como la mezcla social a la que está expuesto el grupo “aristocrático”

En ese tránsito hacia territorio seguro, sucede el único contacto posible entre los dos corrillos. Los vínculos que los aproximan son, como el tema principal de la novela, amorosos. Estos vínculos representan no sólo las relaciones sentimentales, sino, como lo he venido comentando, también las tensiones sociales de la época en el interior de las clases burguesas de Santiago de Chile.

Martín (grupo a, superior) ama a Leonor (grupo a) pero es amado por Edelmira (grupo b, inferior). Agustín (grupo a) desea a Adelaida (grupo b), pero ésta ama a Rafael (grupo a) quien a su vez ama a Matilde (grupo a). Como se puede apreciar la clase superior tiene claras ventajas amorosas sobre la otra. Aunque no por el hecho de comprender la esfera superior, sino porque en ella están los seres superiores moralmente. La inferioridad, en este sentido, no se determinaría exclusivamente por lo económico. En todo caso, hay seres superiores y seres inferiores moralmente, aunque también habría seres en tránsito de uno a otro estadio.³⁰ En rigor, los personajes superiores moralmente, corresponden a un comportamiento social elevado. La novela constituye, en el fondo, una proposición de lo que debe de ser la vida en sociedad y de aquellas conductas que merman y envician el buen desarrollo de ésta. La actitud moralizante, presente en la novela hispanoamericana decimonónica en general, continúa siendo un principio que diferencia no sólo clases sino *tipos* de personajes. La

²⁹ Alberto Blest Gana *Martin Rivas* p. 271

³⁰ Desplazamiento que comprende, asimismo, el paso de la contradicción realista de personajes como Rafael San Luis y Edelmira Molina, al heroísmo romántico.

tradicional división estilística clasicista se aplicaría ahora, para distinguir niveles inferiores y superiores moralmente.

Rodean a los jóvenes enamorados los adultos, tan firmes como negativos. De hecho, su movilidad física en la novela es mínima, la más acentuada se observa en esta celebración de Independencia. En el encuentro de la plaza del capítulo XXXVI, las actitudes del grupo “aristocrático” propician inmediatamente la distancia. Y después de la fuerte relación de miradas, los grupos se retiran pacíficamente a sus casas. Antes, en una suerte de culminación narrativa, el autor vuelve a insistir en el espectáculo de los fuegos artificiales, pero éstos ya no unen a los grupos. “Los volcanes que estallaron en aquel momento llamaron hacia ellos la atención de doña Bernarda”. De ella únicamente. La probable comunión social de la festividad se ha disuelto y, efectivamente, los grupos se retiran pero no indemne. Algo importante y definitivo ha sucedido, el agravio del desdén y del desprecio social. Hasta aquí tendríamos la exposición *costumbrista* de las clases sociales bajo una visión satírica, el tono cambia inmediatamente en la situación siguiente, pasando al tono sublime, de acuerdo con la combinación y mezcla de tonos y estilos que han ocurrido a lo largo de la novela. Dicha escena sucede en el teatro y es una suerte de contraparte de lo que ha acontecido en la primera sección del capítulo. La descripción, en esta parte, de los comportamientos sociales es acompañada o complementada por el discurso romántico del acercamiento sentimental de los protagonistas.

Contrasta esta segunda parte con la primera en varios niveles. Al estruendo festivo anterior, exaltado por el estallido de la euforia colectiva y los fuegos artificiales, sucede la armoniosa tensión de la función de ópera. La musicalidad está a la misma altura y sonoridad que los murmullos de los espectadores. Todo se vuelve íntimo y sentimental, a diferencia de lo anterior externo y exaltado. Contraste y complemento, además, entre lo “festivo” y lo grave de los dos estilos empleados. El ambiente del teatro es reflejo del estado emotivo del protagonista, quien vive el momento del amor no sólo no correspondido sino humillado. En la sala de ópera, miradas y murmullos y alabanzas se centran en el personaje de extraordinaria belleza de Leonor, y el espectáculo de la ópera desaparece

al posarse todas las miradas en ella, para tristeza de Martín. Ambos personajes constituyen ejemplo del ideal de la pareja romántica: extraordinarios y atractivos.

En esta parte, al igual que en la escena de la plaza, la intensidad de las relaciones se da a través de la mirada. Pero a diferencia de las miradas que en la plaza sostienen el distanciamiento social, aquí propician un acercamiento a través de la fuerza amorosa. La mirada, en su intensidad, significa inmediatamente un contraste que antagoniza con el aspecto sonoro de la primera parte. La mirada ahora comprende una vinculación intensa y silenciosa. En este sentido, frente a la sonoridad bullente de los contrastes sociales, se introduce la gravedad cómplice y tensa de las miradas de los enamorados.

Martín no es indiferente a Leonor, pero ella lo ha tratado con desdén desde el comienzo de la novela. Sus acercamientos siempre han constituido virtuales enfrentamientos verbales. A través de la palabra, ella le hace sentir la distancia de su clase social. En cambio, ahora en el teatro, a la vista de todos y cuando Leonor es el centro de atención total, la joven intercambia una mirada diferente con Martín. Ella lo reta y él le responde. La relación de atracción se convierte en una lucha de fuerzas, en medio de un público murmurante. La mirada de Leonor resulta reveladora, al no estar exenta de la voluntad de acercamiento: “Halló cierta orgullosa satisfacción en la idea que en ese momento la ocurría, de desdeñar la admiración de todos, para ocuparse de un joven pobre y oscuro, al que con su amor podía elevar hasta hacerle envidiar por los elegantes y presuntuosos de aquella perfumada concurrencia.” Por ahora es Leonor la dueña del poder del amor.

Las miradas que confirmaron antes la barrera social contra la mezcla de clases, se han vuelto, ahora, una vía de acercamiento. La motivación social de la obra es clara, así como la exaltación amorosa. Todavía Leonor persistirá en humillar verbalmente a Martín, pero el encuentro de miradas ha sido definitivo y, a partir de ahora, la relación comienza a ser otra. Martín se ha dado cuenta. El acercamiento amoroso y el ascenso social se vislumbran posibles.

Mientras en la primera parte del capítulo XXXVI, el estruendo de lo público, la fiesta de la confusión, propicia un encuentro accidental sólo para exhibir la separación de clases, el ambiente tranquilo y

musical del teatro revela que tal separación no es infranqueable, que personas de esferas sociales distintas pueden reunirse a través de la condición del amor. La armonía que el amor representa (aunque parezca violento) se refleja en la armonía del sonido *organizado*. El planteamiento romántico resulta evidente.

Como lo hemos visto, no se trata de un amor “inmediato y para siempre”, sino de una relación más parecida a una guerra donde vence el más noble y honesto. La naturaleza idealista de la propuesta es indudable.

Para que se dé la relación amorosa aún tendrán que pasar más arduas batallas, tanto entre ellos como en el interior de los personajes. Pero el posible acercamiento se ha iniciado. La fe en los valores morales y la constancia comprenden las vías para el triunfo del protagonista.

Una clave para descifrar lo social en el texto está en el *sociograma*³¹ *ojos-mirada*. Este concepto tiene un sentido diferente en una y otra parte del capítulo. En lo satírico distancia y en lo sublime parece aproximar.

-“Adelaida palideció al ver a Matilde y Rafael pasar a su lado”. (p. 272)

-“Mira, mira –dijo Agustín a Leonor, mostrando a Adelaida”. (p. 272)

-“Y Agustín no nos mira tampoco –dijo doña Bernarda-; el francesito quiere hacerse el desentendido” (p. 272)

(...)

-“Casi todos los anteojos se dirigían al palco en que la niña ostentaba su admirable hermosura, ataviada con lujosa elegancia” (p. 273)

-“Semejante a los mirajes que por una ilusión óptica ofrecen las grandes planicies a los ojos del viajero.” (p. 273)

-“Al abandonarse a ella, buscó Leonor a Martín con la vista y no tardó en encontrarle. Una mirada de fuego respondió a la suya y la hizo ruborizarse” (p. 273)

³¹ Sociograma es “la resultante textual de esquemas representativos de imágenes-ideas”, en Regine Robin, “Para una sociopoética del imaginario social”, en Françoise Perus (comp.) *Historia y sociedad*, p. 273

-“La impresión que la mirada de Rivas acababa de hacerla fue bastante para que alzara con orgullo la frente y mirase con altanería a la concurrencia ” (p. 274)

-“Al bajarse el telón en el segundo acto, volvió a buscar los ojos de Martín” (p. 274)

- “En la plaza vi a la niña y es bonita” (p. 274)

-“El corazón de Rivas se oprimió con dolor al recibir esa mirada.” (p. 275)

-“Pensaba sólo en la dignidad con que Martín había contestado su mirada de desprecio ” (p. 275).

La mirada es un vínculo revelador de lo social y lo amoroso en ejercicio, combinados. En suma, el empleo de recursos literarios como éste, responde a un discurso enfático preocupado por la representación de una ficción verosímil en un ámbito social reconocido como cierto. La combinación de lo amoroso y lo social, ha sido posible a través de un lenguaje cuyo discurso se ha construido con una retórica emotiva, el empleo del diálogo como muestrario de personalidades y la descripción pormenorizada y calificadora. Es cierto que el espíritu que predomina en la novela es romántico, aunque también es cierto que en la historia de los personajes secundarios comentados, en la indeterminación de las fronteras estilísticas y en la representación crítica de los ambientes sociales, se puede reconocer la presencia de un realismo en proceso.

Por ello, no podríamos hablar de *Martín Rivas*, como de una novela realista aún, sino como de una obra en transición, con diversos elementos realistas³² que ha puesto en juego el autor, pero que aún corresponden a esta mezcla de escuelas literarias donde lo romántico continúa prevaleciendo.

Por otra parte, para los novelistas de la generación de Blest Gana, la realidad es explicable en la medida de su modificación, más que a través de acciones políticas y revolucionarias, las cuales no se descartan, a través de una actitud personal diferente, aquella de valores sustentados en un idealismo moral y nacionalista, como el del protagonista de la novela.

El orden cultural triunfante, en *Martín Rivas*, resulta, finalmente, impuesto por la moralidad social. Representa el triunfo del valor social y personal sobre los vicios y debilidades. La manera en que lo

³² Cfr. la nota 9 del primer capítulo de este trabajo

ha presentado Blest Gana, se puede reconocer en un discurso literario cuyos aspectos formales son los siguientes: el discurso se compone de reiteraciones y enumeraciones enfáticas y descriptivas; de igual manera, predomina la ordenación cronológica a través de la ubicación directa de las relaciones de tiempo, lugar y causa a partir de una forma regular, acorde con un plano narrativo objetivo. El narrador omnisciente no sólo expone, sobre todo califica, haciendo uso de una adjetivación habitualmente emotiva. Así, nos refiere lo que sucede y también nos indica, de manera indirecta, la emoción que corresponde al hecho. En la exposición de lo sentimental, el discurso muestra la contradicción interna de los personajes. Por ejemplo:

El amor, durante aquel tiempo, había hecho en su orgullo la obra de una gota de agua que cae constantemente sobre una piedra: había vencido su altanera resistencia. Su vigorosa organización moral cedía ante el imperio de la pasión, porque era mujer antes de ser hija mimada de sus padres y de la sociedad elegante en que había cultivado los gérmenes de altanería de su carácter. Aquella soberbia hermosura, que había jugado con el corazón de varios admiradores sumisos, aceptaba francamente ahora el papel de amante desdeñada, y experimentaba un placer irresistible en consagrar su corazón al que al principio consideraba como un ser insignificante.³³

En general, la riqueza verbal de la novela se manifiesta a través de un léxico variado que corresponde al interés por abarcar la exposición de amplias porciones de la realidad social. En repetidas ocasiones, el autor emplea la primera persona del plural para darle mayor proximidad y verosimilitud a lo contado, en tanto que el narrador se vuelve testigo declarado de lo que relata.

Otra parte significativa de la narración, la constituyen los diálogos. Éstos propician la identificación de los grupos sociales a través del lenguaje. Los diálogos, por otra parte, están acompañados de una puntual explicación por parte del narrador. Formalmente, en la combinación de párrafos largos y cortos, los primeros comprenden los aspectos expositivos y los segundos los explicativos.

La poética de Blest Gana tiene correspondencia con lo que piensa éste acerca de la novela. Una idea clara de lo que pretende el novelista con sus obras se puede encontrar en sus reflexiones sobre literatura, las cuales se dieron a conocer en dos artículos: *De los trabajos literarios en Chile*, publicado en la *Revista de la semana*, en junio de 1859, y *La literatura chilena (algunas*

³³ Alberto Blest Gana, *Martin Rivas* p. 381

consideraciones sobre ella), publicada en *Revista del pacífico* en 1861 ³⁴ El segundo de estos escritos es importante para esta investigación pues contiene los juicios del escritor sobre la novela de costumbres de la época que, sin error, pueden leerse como las primeras reflexiones importantes acerca del realismo en la novela hispanoamericana.

Para Blest Gana está claramente definido que la tarea literaria no se agota en sí misma y que forma parte de un nuevo espíritu, aquel que se ha dado cuenta que las letras corresponden a una nueva intención civilizadora.

Si por largos años y en todos los países, las letras han sobrellevado el epíteto de frívolas, el ilustrado espíritu del siglo las ha lavado de afrenta tan injusta, asignándoles un elevado puesto entre los más activos agentes del adelantamiento de los pueblos. Las letras deben, por consiguiente, llenar con escrupulosidad su tarea civilizadora y esmerarse por revestir de sus galas seductoras a las verdades que puedan fructificar con provecho de la humanidad. Asumiendo esta elevada misión, nuestra literatura cumplirá con el deber que su naturaleza le impone y prestará verdaderos servicios a la causa del progreso ³⁵

Como es común en la historia de las ideas, las fronteras entre éstas se desplazan. Así, podemos encontrar en el juicio del escritor chileno, ecos del pensamiento ilustrado, de la intención idealista del romanticismo y de la preocupación civilizadora de un liberalismo en ejercicio, en los países no hace mucho independizados. Lo notable de esta valoración es la connotación de útil que Blest Gana quiere darle a la literatura. Nada original por lo demás, pues es una intención *ilustrada*, hacer de la literatura un compromiso de la razón para el mejoramiento de los pueblos a través del progreso social y la tarea civilizadora que puede realizar el arte.

El discurso de Blest Gana va más allá de una ordinaria crítica literaria, y configura, lo que es habitual en un ensayo: la problematización del asunto y sus respectivas propuestas. ³⁶

Por otra parte, recordemos que las ideas de progreso comprenden la respuesta al problema social de la independencia en Latinoamérica ¿Qué hacer para que los nuevos países americanos tengan el nivel de los europeos? Seguir el camino del progreso parece ser la respuesta común ³⁷

³⁴ Estos textos se encuentran recogidos en Alberto Blest Gana *El jefe de familia y otras páginas*, pp. 455-472

³⁵ *Ibid.*, p. 462

³⁶ Por otra parte no está de más recordar que no existe en la época una delimitación tan clara y obligada entre los géneros literarios. El ensayo se desplaza con libertad hacia el artículo periodístico, el cual a su vez puede ser un prólogo o un discurso público. Cfr. Peter G. Earle y Robert G. Mead *Historia del ensayo hispanoamericano*

³⁷ A diferencia de lo que pudiera pensarse, no existe homogeneidad en estas ideas de orientación liberal, acerca de lo que debe ser y cómo deben estar constituidas las nuevas naciones hispanoamericanas. Daniel Barros Grez, Francisco de Bilbao, Sarmiento o Juan Bautista Alberdi, si bien coinciden en la preocupación por la independencia cultural de Hispanoamérica, tienen diferencias sustanciales acerca de lo que es y debe ser el habitante de esta parte del continente. Cfr. Miguel Rojas Mix, "La cultura hispanoamericana del siglo XIX" en *Historia de la literatura hispanoamericana*, p. 55

Pero no se quiera ver sólo utopía y optimismo en esta postura. La voluntad de orden y desarrollo es resultado de la idea de fracaso, producto de la conciencia de que la independencia política por sí misma no ha generado el cambio deseado. Ahí estaban las luchas armadas constantes en la mayoría de las naciones latinoamericanas, antagonismos que tenían como bandera un proyecto político y de nación diferentes. Era necesario un cambio cultural.

Las dictaduras conservadoras que fueron surgiendo ante el fracaso del idealismo liberal de las primeras décadas del gobierno independiente, dan paso, en la segunda mitad del siglo XIX, a una nueva fuerza liberal. Bajo el dominio conservador, los liberales habían logrado reagruparse y establecer un programa de acción, aunque de nuevo se prometía redimir a los pueblos hispanoamericanos a través de la acción del gobierno. Ahora el deseo de libertad mediante gobiernos representativos tenía el respaldo, si bien todavía minoritario, de una creciente burguesía que se une en la lucha contra el personalismo semifeudal de un Rosas en Argentina o de un Santa Anna en México.³⁸

En Chile se vive una época de relativa estabilidad social, como en otros países hispanoamericanos, a través de la presencia de un dictador *independiente*, Diego Portales, quien había logrado el control del país, a través de un sistema constitucional pero reconociendo los poderes de facto de una clase terrateniente blanca, la cual regía la vida social en todos sus aspectos. Se trata del poder establecido sobre los cimientos del dominio colonial. Pero en lo político, en la época de Blest Gana, existe una competencia multipartidista real. De ahí que las ideas liberales podían expresarse como metas posibles de gobierno.

La postura liberal de Blest Gana habla a favor del futuro, de la razón y la educación como vehículos propicios para el progreso social. En lo que coincide con otros intelectuales es que la literatura debe ser uno de los medios para la difusión de este progresismo social. Así lo expresa Daniel Barros Grez:

Estoy íntimamente convencido, no diré de la utilidad de las Bellas Letras, sino aún más, de la necesidad que todo pueblo tiene de cultivar su literatura; pues de otro modo, no adquirirá jamás la independencia de espíritu que ha menester para adelantar por sí mismo en el camino de la civilización. He dicho *su literatura*, porque a ningún país le es dado aspirar a la autonomía intelectual si no cultiva una literatura propia, hija de su clima, que retrate su cielo; que dé el perfil de sus montañas; que dibuje sus bosques y sus valles, y ponga de manifiesto todo el esplendor de la naturaleza para despertar en el corazón de los hombres el amor a lo bello. Los esfuerzos hechos por la industria y el arte son poderosísimos ejemplos que, presentados oportuna y convenientemente ante los ojos del pueblo, lo incitan a imitar lo que es bueno. Nuestra espléndida naturaleza es digna de ser cantada en lira de oro. La tragedia, la comedia, la novela, etc., no necesitan mendigar asuntos extraños, cuando tenemos en nuestra historia una multiplicidad

³⁸ José Luis Gomez-Martínez. Pensamiento hispanoamericano del siglo XIX en *Historia de la literatura hispanoamericana* p. 409

de hechos interesantísimos, y cuya simple representación, ya sea plástica, ya sea narrativa, entraña provechosas lecciones ³⁹

En su Discurso –texto leído en la ceremonia de ingreso a la universidad–, Blest Gana divide las novelas que se leen en Chile en históricas, de costumbres y fantásticas. Y aclara “pero creemos que, consultando el espíritu de la época y la marcha de la literatura europea durante los últimos treinta años, la novela que está llamada a conservar por mucho tiempo la palma de la supremacía es la de costumbres”⁴⁰ En cambio, para él, la novela histórica, importante sin duda, la constituye aquella que estableció como modelo Walter Scott y que pocas mejoras ha recibido posteriormente. De igual manera, pocos juicios y ninguno destacable recibe la novela de ficción de su parte. En cambio, de gran importancia considera a la novela de costumbres

Su influencia (de la novela costumbrista) en el mejoramiento social es al propio tiempo más directa también que la que los otros géneros de novela pueden ejercer, puesto que en su esfera se discuten los más palpitantes intereses sociales; que el escritor puede combatir los vicios de su época con el vivo colorido que resalta en el diseño de cuadros de actualidad y encomiar por medio de otros de igual naturaleza las virtudes cuya imagen importa siempre presentar al lector en contraposición de las flaquezas humanas. Además de tan importantes circunstancias, la parte descriptiva, que a los ojos del vulgo debilita el interés de la narración, cuenta la novela de costumbres con elementos que, lejos de aminorar las condiciones de su éxito, añaden un nuevo aliciente a sus escenas, por el color local con que las reviste y los contrastes de que el autor puede sacar partido, a fin de impresionar la mente del lector con pinceladas que den a su ficción el sabor de la realidad ⁴¹

Alberto Blest Gana alude a los dos aspectos significativos del costumbrismo, el acercamiento a una realidad que se define moralmente y al de la creación de un artificio literario donde el lector puede reconocer su propia realidad. Blest Gana reflexiona sobre la idea de hacer una novela con un referente reconocible y, además, ir más allá del tradicional cuadro costumbrista español. La pintura de la realidad con sus imágenes ejemplares debe ser atractiva y aleccionadora. No pocas veces con un marcado sentido del humor. Aunque, aclara, no se trata de hacer una novela documental, de presentar a la realidad en una crudeza que asombre y advierta; la novela constituye, ante todo, una ficción donde, a través del artificio literario al que hace referencia el novelista, queda expuesta una

³⁹ Daniel Barros Grez, citado por Miguel Rojas Mix, ‘La cultura hispanoamericana del siglo XIX’, en *Historia de la literatura hispanoamericana*, p. 61

⁴⁰ Alberto Blest Gana, *El jefe de familia y otras páginas*, p. 467

⁴¹ *Ibid.*, p. 468

manera diferente y provechosa de observar una historia aleccionadora.

La moralidad representa una frontera que el novelista de costumbres debe conservar en su “pintura de la realidad”. De acuerdo con ello, el respeto de las buenas costumbres resulta indispensable para un arte benéfico y constructor, que es como Blest Gana concibe al arte.

Y llamamos éste un obstáculo, porque algunos críticos comprenden bajo un mismo anatema, tanto a la injustificable licenciosa pintura de escenas sin decoro, cuanto a la de ciertos extravíos humanos que no pueden dejar de figurar en obras destinadas a la descripción social. El deber del novelista en este caso no creemos que consista en evitar la mención de esos extravíos, sino en retratarlos de modo que no hieran a la moral. Si por un temor irreflexivo se ciñere a lo primero, no habría pintado las costumbres, porque no existe sociedad humana en la que no corran parejas los vicios y las virtudes confundidos; en hacer resaltar la fealdad de aquellos está el deber y no en callarlos, y para esto las segundas le ofrecen un poderoso auxiliar.⁴²

Insistiría, tan sólo, en el empeño de Blest Gana por definir a la novela costumbrista, con una amplitud que rebasa al costumbrismo tradicional, pero que se ciñe necesariamente a los principios de una moralidad *constructiva*.

La pintura de una sociedad perfecta, por otra parte, sería una ficción que pugnaría con los principios literarios, cuyas bases más sólidas reposan sobre el estudio de la verdad. Es cierto que esta verdad no es la descarnada y fría que algunos autores europeos han puesto a los ojos del lector con lamentable olvido del buen gusto; ni mucho menos la que otros, con insolente cinismo, han descrito, valiéndose de las más pronunciadas formas de licencia; pero sí la verdad que se deduce de la investigación artística de los hechos sociales, en los que casi nunca faltan hermosas y sublimes virtudes que parecerán tanto más dignas de imitación, cuanto mayor sea la sagacidad del autor para fijar el relieve de los contrastes.⁴³

Esta moralidad establece las vías de un comportamiento social. En ese sentido, la opinión crítica y la literatura construyen un modelo que dialoga con el mundo de los hechos a través de proponer al arte como reconocimiento y paradigma. La cultura concreta la tarea social de armonizar y crear un orden a seguir: el del progreso. Así, la representación de la realidad en la novela es algo más que una ilustración, forma parte de una propuesta de vida.

Como podemos observar, el puerto de donde parte Best Gana es el del noble propósito de hacer un arte útil que sirva, finalmente, a la historia. La conciencia de esta temporalidad arroja, de manera consecuente, una responsabilidad social.

⁴² *Ibid.* p. 469

⁴³ *Ibid.* p. 470

La tarea expuesta en la crítica, se realiza en la novela (tal es el valor de toda literatura) en especie. En el caso de *Martín Rivas*, el discurso literario busca integrar aspectos variados de la sociedad; integra el discurso social de lo propio, lo nacional y lo extranjero, además, el sesgo de humor para volver a la crítica ácida. La seriedad del tono de su ensayo, grave y responsable, de un discurso para el ingreso a una institución académica, se vuelve ligero y sentimental en la novela. La problemática social comentada, adquiere un espíritu de buena nota, donde no es ajeno lo ejemplar y lo correctivo. La misma historia amorosa comprende una conducta fallida (de Leonor) que va enmendando la constancia honorable de Martín Rivas. Todo esto dentro de un marco moral laico, como corresponde a los cánones liberales.

Esta “libertad literaria” de agilizar una idea, de encarnarla, muestra que los elementos de la crítica no abarcan, ni con mucho, los elementos literarios manejados en la novela. La idea de abarcar la sociedad, de *objetivarla*, constituye una tendencia literaria de la época ante la cual la palabra costumbrismo parece insuficiente. La intención literaria y los resultados literarios son de mayor envergadura que la propuesta misma. La novela resulta memorable por la riqueza del sentido cultural construido; no sólo estamos ante el reflejo de una realidad identificable, sino ante una brillante realidad literaria autónoma cuyas leyes se parecen a las que regulan lo que está fuera del texto, pero cuyo sentido se ilumina a partir de un mundo literario.

El imaginario literario que conforman la crítica y la novela comprende una *correspondencia* posible. La novela constituye una manera de *ordenar* la realidad. No estamos lejos de la idea extensiva de que la sociedad puede, también, ser ordenada.

De este modo, la realidad exterior cristalizada en un discurso social difuso (*cotexto*) ha adquirido forma en el ensayo de Blest Gana, que a su vez resulta el sustento teórico de su propia novelística. Así, el realismo en construcción comprende más que una moda o una limitación literaria, la concreción de un desarrollo cultural que se expresa de manera directa en la obra artística. Finalmente, como lo observamos en el capítulo XXXVI comentado, el realismo se expresa a través

de una ficción donde es posible *leer* la vida sustancialmente, pero donde la novela ordenará y construirá un modelo que en el mejor de los casos la vida imitará o, por lo menos, encontrará en ella un espejo donde soñarse.

CAPÍTULO IV. *UN REALISMO VUELTO HACIA EL FUTURO*

Un momento más del realismo literario hispanoamericano de la segunda mitad del siglo XIX, tiene lugar en algunos de los trabajos de Ignacio Manuel Altamirano, aunque antes de referirme a ellos quisiera mencionar ciertos aspectos del costumbrismo mexicano, corriente literaria que prefigura la presencia del realismo

En México, el costumbrismo tiene una larga lista de notables autores de novelas. Baste nombrar a Joaquín Fernández de Lizardi, Luis G. Inclán, Manuel Payno y José Tomás de Cuéllar.

Al igual que en el resto de los países hispanoamericanos, en México la novela costumbrista se confunde con aquellas novelas románticas que insisten en el reconocimiento regional, en las peculiaridades del entorno social y su crítica, pero que se presenta como una tendencia de relativa autonomía cuyo sustento principal sigue siendo el de la crítica de los hábitos sociales. En la novela decimonónica, la corriente del costumbrismo dará pie a las expresiones realistas de una novela cuya crítica social va más allá del mero comentario satírico.

En el costumbrismo están ya los valores de objetividad que el realismo acentuará: la atención a los sucesos y ambientes reales; la minuciosa percepción y exposición del entorno y los personajes comunes; la recuperación de un lenguaje local; la observación de lo social como un territorio merecedor de la atención crítica, y el eje moralizante como la columna de apoyo que fortalece las valoraciones de las costumbres y hábitos. El realismo se valdrá de esta tendencia literaria, en ocasiones la incorporará como una expresión reconocible y, en otras, la inclinará a su propia propuesta literaria. Lo más frecuente será encontrar tendencias y corrientes literarias híbridas con elementos de uno y otro signo

En el ámbito literario mexicano, a mediados del siglo XIX, el costumbrismo o los cuadros de costumbres¹ se ocupan de la búsqueda de lo nacional a través del reconocimiento e identificación con el entorno. El espacio físico y los hábitos sociales forman parte de un ser nacional en vías de construcción, resultado de la conciencia histórica que tienen los intelectuales de la época y que la

¹ La diferencia estriba en que el costumbrismo comprende una tendencia literaria que busca representar descriptivamente el entorno y sus personajes mientras que los cuadros de costumbres es un género literario específico. Así podemos encontrar la presencia de costumbrismo en varias corrientes literarias aunque, por supuesto, su expresión genérica serían los cuadros de costumbres

conflictiva situación política se encarga de atizar Guillermo Prieto, al explicar la importancia de los cuadros de costumbres, define con claridad la labor del escritor costumbrista:

Los cuadros de costumbres en todos los países. ofrecen dificultades, porque esas crónicas sociales, sujetas al análisis de todas las inteligencias, esos retratos vivos de la vida común, que pueden calificarse de una sola ojeada, comparándolos con los originales, requieren de sus autores, observación prolija y profunda del país en que escriben, tacto delicado para presentar la verdad en su aspecto más risueño y seductor, y un juicio imparcial, enérgico y perspicaz, que los habilite para ejercer con independencia y tino la ardua magistratura de censor ²

De lo anterior se pueden deducir dos tareas específicas, la primera relacionada con la verdad del referente, conciencia de ser fiel al entorno, y la segunda, con el implícito enjuiciamiento que el género abriga. Estos dos atributos son constitutivos del costumbrismo hispanoamericano y nos hablan de una tendencia que los críticos del realismo reconocerán en las numerosas obras costumbristas. Uno de estos autores que cultivaron y defendieron esta expresión literaria, fue Ignacio Manuel Altamirano.

El costumbrismo de Altamirano representa, por una parte, la expresión de la conciencia nacional y, por otra, una forma didáctica de la historia. Altamirano fue un intelectual comprometido, muy dentro del perfil de los intelectuales liberales del XIX, cuyas actividades comprendieron no sólo el ejercicio teórico sino también una práctica social activa. Fue un importante difusor de la cultura, escritor y fundador de revistas,³ participó en las academias literarias y científicas de la época, y ocupante de puestos públicos como diputado y magistrado de la Corte Suprema de Justicia.

Altamirano viene de una militancia armada dentro del grupo liberal que lucha en contra de Antonio López de Santa Anna, al mando del general Juan Álvarez. Formará parte, a raíz del triunfo liberal, del movimiento que impulsará el Congreso Constituyente cuya culminación será la propia Constitución de 1857. Después participa también en la Guerra de Reforma y al fin del conflicto armado, victorioso, se convierte en diputado del Congreso de la Unión, sólo para, más tarde, enfrentar como coronel al gobierno monárquico de Maximiliano de Habsburgo. En 1867, una vez vencido

² Guillermo Prieto. Literatura nacional, en *Cuadros de costumbres. Obras Completas II*, p. 402.

³ En 1867 junto con Ignacio Ramírez y Guillermo Prieto funda *El correo de México* y en 1869 su empresa cultural más importante la revista *El renacimiento* con la cual se propone reconciliar la cultura nacional encaminándola hacia un proyecto nacionalista. Más tarde participará en la fundación de *El federalista* en 1871, en 1875 en *La tribuna* y en 1880 dirige *La república*.

éste, Altamirano se propone organizar la cultura nacional en torno a una idea conciliadora y constructiva.

Nada nos queda ya por decir, si no es que fieles a los principios que hemos establecido en nuestro prospecto, llamamos a nuestras filas a los amantes de las bellas letras de todas las comuniones políticas y aceptaremos su auxilio con agradecimiento y con cariño. Muy felices seríamos si lográsemos por este medio apagar completamente los rencores que dividen todavía por desgracia a los hijos de la madre común ⁴

Y así será en efecto, en las páginas de *El renacimiento* escribirán personajes de posturas conservadoras como José Ma. Roa Bárcenas, o liberales como Guillermo Prieto e Ignacio Ramírez. Las ideas que alientan a Altamirano son las de un liberalismo militante. El guerrerense es un decidido combatiente por el progreso, movido por el anhelo de construir una sociedad ilustrada.⁵ Es claro que en toda su amplia actividad intelectual está la idea principalísima de construir, o darle forma, a lo que concebía como la nación mexicana, que, a decir verdad, era más un proyecto que una realidad palpable.

No deja de sorprender la figura de Altamirano como una personalidad tocada por el difícil don de la congruencia: desde su imagen física de marcados rasgos indígenas; del humilde que realiza estudios por medio de una beca; el joven bibliotecario; el militante activo; el político comprometido con el proyecto liberal; el intelectual preocupado por la construcción de una cultura nacional y, al mismo tiempo, viajero y conocedor cercano de la cultura europea, hasta el artista, escritor, poeta, novelista, quien por primera vez en el país “escribe empujado por una preocupación estética, por un afán decidido respecto a la forma y a la técnica”.⁶ Su ser, excepcional en cualquier época, resulta significativo en un tiempo en que no es el único, pero sí el más identificable con el espíritu de un tiempo convulso ⁷

⁴ Ignacio M. Altamirano “Introducción a *El renacimiento*”, en *Obras completas XIII* p. 15

⁵ Cfr. Nicole Giron “Prólogo a Ignacio M. Altamirano *Antología*” p. 9

⁶ Ledda Arguedas “Ignacio Manuel Altamirano”, en *Historia de la literatura hispanoamericana* p. 195

⁷ Un perfil de su vida y obra, de manera precisa y breve, la da Vicente Quirarte en su trabajo “Ignacio Manuel Altamirano: el verbo encendido” en *Crónica dominical* núm. 112 de *Crónica* del 21 de febrero de 1999, pp. 2-6

Altamirano escribió poesía, crónica y se le atribuye un drama histórico,⁸ aunque literariamente se le recordará, ante todo, por sus novelas ⁹ Escribió varias: *Las tres flores* (1867); *Clemencia* (1869); *Julia* (1870); *La navidad en las montañas* (1871); *Antonia* (1872); *Beatriz* (1873-1874); *El zarco* (entre 1874 y 1888 y publicada en 1901) y *Atenea* (1889 y publicada en 1935)

De ellas, las principales son *Clemencia*, *La Navidad en las montañas* y *El Zarco*. Las tres escritas bajo la misma idea literaria de contar una historia que fuera, asimismo, parte de la historia de la nación.

Por otra parte, la crítica literaria de Altamirano podría enmarcarse como un aspecto de la actividad intelectual que consideraba al arte como una manifestación imprescindible de la cultura. Tan importante como saber de leyes y de política, lo era el ser amante de la poesía, por ejemplo. Por ello, Altamirano le dedica tanto esfuerzo a su tarea de difusión cultural, en especial la del arte, porque éste aparece como necesario en la constitución del ser de la nación y del progreso social. Cuando se mencionan los trabajos críticos sobre arte y cultura, resulta inevitable aludir a la relación unívoca entre sus ideas y sus obras ¹⁰ Ello se debe, principalmente, a la claridad con que expone su pensamiento y a la transparencia, también, con que relaciona el trabajo del arte con una clara función social.

La idea de una cultura útil, por ejemplo, aparecerá constantemente en sus trabajos críticos, los cuales son abundantes y comprenden su presencia en las distintas revistas que fundó, dirigió o animó.

Me ha parecido conveniente para esta investigación revisar algunas de sus reflexiones acerca de la novela, y para ello he seleccionado los ensayos *Revistas literarias de México (1821-1867)* y *La literatura mexicana en 1870*.

⁸ Intitulado *Morelos en Cuautla*

⁹ Ledda Arguedas ha demostrado cómo, para un sector amplio de la crítica Altamirano constituye el iniciador de la novela moderna mexicana. Véase Ledda Arguedas *op cit* p. 195

¹⁰ Nicole Giron. "Bandidos y guerrilleros con paisaje mexicano" en *Siempre*, 5 de mayo de 1982, num. 1049 p. 11

Ya José Luis Martínez en su conocido prólogo a *La literatura nacional*¹¹ de Altamirano, destaca la reflexión crítica comprendida en los trabajos de este autor y su importancia para la historiografía literaria. No se puede descartar que el afán principal de Altamirano por comentar las obras literarias que se publican en su tiempo, radique en un interés por definir, que no es otro que el de crear y difundir el *sentido* de aquello que es divisa y modelo del pensamiento de la época: la cultura nacional. Pero, como bien apunta Nicole Giron, el concepto de *cultura nacional* no aparece en Altamirano formulado como tal, porque no hay aún una realidad nacional que lo induzca.¹²

En el periodo anterior a la época de mayor producción de Altamirano, el comprendido entre los años de 1836 a 1867, el impulso renovador político-cultural había estado a cargo de la primera generación romántica. En este tiempo, en el ámbito cultural, se gesta la Academia de Letrán (1936),¹³ uno de cuyos esfuerzos es la configuración de una cultura y un arte propios, a partir del intercambio de ideas, no ajenas al debate, y al conocimiento de los trabajos literarios de quienes la integran.

En literatura, en esta compleja confluencia de corrientes literarias, sobresale el interés romántico de mostrar el entorno, el paisaje y las costumbres nacionales, vinculado con el periodo histórico en que esto sucede, que es el de las confrontaciones militares de la revolución de Ayutla, la Guerra de Reforma, la invasión norteamericana y el imperio de Maximiliano de Habsburgo. No se necesita ser muy agudo para comprender que estos acontecimientos generan un discurso social (libros, artículos periodísticos, discursos, prólogos, etc.) donde está presente la idea de construir y defender a la nación.¹⁴ Tal discurso pasa a las obras literarias tanto temática (narraciones históricas con un especial interés por la veracidad de hechos, sitios y personajes que la componen) como estilísticamente (relato apasionado y abundante en descripciones representativas).

¹¹ Ignacio Manuel Altamirano. *La literatura nacional* (edición y prólogo de José Luis Martínez), tomo I

¹² Nicole Giron. "La idea de la cultura nacional en el siglo XIX: Altamirano y Ramírez", en *En torno a la cultura nacional*, p. 57

¹³ No es ocioso recordar que la postura de Altamirano no es única: que en sus ideas está el discurso de una época. Muchas de estas posiciones políticas eran compartidas y constituían, de algún modo, el pensamiento de las numerosas asociaciones sociales de la época. Para mayor abundamiento sobre el tema ver Nicole Giron. "Veladas en la arcadia (fichas sobre el México cultural del XIX)". *Siempre*, 25 de noviembre de 1981

¹⁴ Cfr. Antonio Saborit. "Planos prestadas 1876-1882", en "El nacional dominical" de *El nacional* 21 de julio de 1991 pp. 4-10

Aunque la situación de México es particular, los procesos políticos, compartidos a través de publicaciones, viajes y lecturas similares, presentan analogías con otros países latinoamericanos. Los ejemplos son las propias obras literarias, las cuales definen, a su vez, la construcción de un proyecto cultural, con sus diferentes matices, pero en sustancia con semejanzas en la mayoría de sus sustentos teóricos. Todo ello parte del desarrollo político fundacional y formativo de los países recién independientes.

La fuerte presencia intelectual de Altamirano podría ubicarse en un segundo periodo cultural,¹⁵ el cual abarcaría de 1867 a 1889.¹⁶ Este periodo es un momento de integración, que José Luis Martínez ha definido muy bien:

El cambio cultural no se realiza en este periodo, al igual que en el anterior, como una ruptura. No hay una sustitución violenta de ideas y formas culturales, sino la maduración y el fortalecimiento de un antiguo impulso, que Altamirano organiza como un programa coherente y sostenido. Gracias a este programa, que llega a ser empresa nacional de integración cultural, la literatura, el arte, la ciencia y la historia se cultivan con laboriosidad y entusiasmo singulares por liberales y conservadores, reunidos al menos por unos años gracias a la concordia proclamada.¹⁷

Altamirano será un ejemplo de cómo la empresa literaria y cultural comprende, también, sin ninguna contradicción, una empresa social.

El ensayo *Revistas literarias de México*¹⁸ contiene las ideas más importantes de Altamirano acerca de la novela. En este ensayo se puede apreciar la riqueza cultural de la formación del guerrerense, así como la dirección y claridad de su discurso ideológico. La pertenencia a un discurso común, revela ciertos modelos ideológicos predominantes que atraviesan su amplio discurso social, y que se estructuran y ordenan en un emocionado escrito que es al mismo tiempo panorama y valoración del ejercicio literario.

¡Cuántos años han pasado! ¡Cuántos apóstoles de la literatura nacional han muerto, y muchos de ellos cuán desgraciadamente! Rodríguez Galván y Torrescano, en La Habana y en la miseria; Calderón, Larrañaga, Navarro y Escalante, en la flor de la edad y cuando hacían saborear a su país lisonjeras

¹⁵ José Luis Martínez "México en busca de su expresión", en *Historia general de México* p. 1024

¹⁶ Para que se lleve a cabo el propicio desarrollo de la ciencia y el progreso social ha sido indispensable la existencia de una relativa prosperidad económica y una situación de paz. Sólo así se puede pensar en una condición favorable para la creación de una verdadera conciencia nacional. Nicole Giron "La idea de la cultura nacional" en el siglo XIX" en *En torno a la cultura nacional* p. 11

¹⁷ José Luis Martínez *op. cit.* p. 1024

¹⁸ Ignacio M. Altamirano "Revistas literarias de México", en *Escritos de literatura y Arte. Obras completas XII* p. 29

esperanzas; Orozco y Berra cayó herido como del rayo por una enfermedad terrible entre las cajas de una imprenta; Arróniz fue asesinado en medio de los bosques del camino de Puebla; Cruz Aedo asesinado por la soldadesca en Durango; Ríos murió de tristeza y de fiebre a bordo de un buque, alejándose de su país; Mateos y Díaz Covarrubias cayeron asesinados por la reacción en Tacubaya; Florencio María del Castillo, el mártir de la República, después de grandes sufrimientos, murió encerrado por los franceses en las mazmorras de Ulúa. De la primera generación literaria, sólo existen unos cuantos: Cardoso, Ramírez, Prieto, Lafragua, Payno, Alcaraz, vigorosos robles que han resistido al choque de tantas tempestades y que, con su elevada inteligencia, sirven de faro a la nueva generación ¹⁹

La manera en que percibe y expone el destino de aquellos que se dedicaron a las letras, muestra la vinculación que encuentra entre historia, literatura y vida. Su visión es apasionada y deja una idea sentida de la naturaleza sacrificada del arte. Así como ve a sus autores, así ve a la literatura: un oficio noble y, por qué no, digno de heroísmo. Con respecto a sus maestros, tutores de una literatura nacional, dice lo siguiente:

(Ramírez, Cardoso y Prieto) presiden, ellos mandan en esa pequeña república en que no se concede el mando a la fuerza, ni a la intriga, ni al dinero, sino al talento, a la grandeza de alma, a la honradez. Hasta ese círculo literario no penetran las exhalaciones deletéreas de la corrupción: las modestas puertas de ese templo están cerradas al potentado, al rico estúpido, al espantajo de sable; y el corazón oprimido por las miserias de afuera, halla dulce e inmensa expansión en aquel asilo libre, independiente, sublime, en que el pensamiento y la palabra, ni están espiados por el esbirro, ni amenazados por el poder, ni calumniados por el odio. ²⁰

No está fuera de estos juicios un énfasis retórico, un estilo encendido, mucho de temperatura romántica, vinculada con el compromiso acerca de aquello que se escribe. En particular, quisiera meditar sobre la conciencia presente en su tiempo, insólita ahora, de hacer historia y ocupar un lugar en ella.

En cuanto a la novela nacional, a la novela mexicana, con su color americano propio, nacerá bella, interesante, maravillosa. Mientras que nos limitemos a imitar la novela francesa, cuya forma es inadaptable a nuestras costumbres y a nuestro modo de ser, no haremos sino pálidas y mezquinas imitaciones, así como no hemos producido más que cantos débiles imitando a los trovadores españoles y a los poetas ingleses y a los franceses. La poesía y la novela mexicanas deben ser vírgenes, vigorosas, originales, como lo son nuestro suelo, nuestras montañas, nuestra vegetación. ²¹

Lo nacional comprendido en el texto, no necesita mayor explicación. Se despliega en él con toda libertad, a diferencia de lo que sucede habitualmente en la ficción donde lo social no se muestra de manera directa sino ambivalente y en formas contradictorias ²². En el ensayo, por el contrario, constituye el sustento de su crítica.

¹⁹ *Ibid* p. 30

²⁰ *Ibid* p. 31

²¹ *Idem*

²² Régine Robin, "Para una sociopoética del imaginario social" en *Historia y literatura* p. 286

Lo social forma parte del discurso literario, es uno con él. Sería imposible, en una operación química, separar los componentes del discurso sin deshacerlo. Altamirano expone sus ideas proyectándolas hacia el futuro, inexistente de por sí, pero situándolas en el territorio de lo posible. La visión, el énfasis, la comprensión del asunto son literarios y políticos, y acogen una idea entusiasmada de cultura y de nación.

El futuro, aquello que habita el ambiente cultural, político, social en suma, hacia donde se ha dirigido el conjunto de los textos que acompañan al discurso ensayístico de Altamirano, adquieren una nueva constitución significativa, la de la construcción de una imagen posible. La descripción de Altamirano en el fragmento anterior, no tiene tanto un referente reconocible en la realidad extra-texto que propone, como en aquello que sería una pintura utópica del país. Lo cual sintetizaría con luminosidad su propuesta: el objeto de su reflexión es más una idea que una realidad, es un progreso posible: una imagen paradigmática.

Además, el ensayo de Altamirano incorpora, como lo podemos ver en la cita anterior, una visión en especie de su propia factura literaria. Las ideas expuestas comprenden también, una descripción física de lo que llena ya el espíritu discursivo de la época, el sueño físico de una nación igualmente tangible (e inaprensible) como lo sería una obra pictórica

La actitud de Altamirano corresponde, en principio, a la de Blest Gana: la visión del entorno como reconocimiento de lo propio. Sólo que el nacionalismo de Altamirano resulta más beligerante, se trata de un nacionalismo patriótico, dueño de una actitud calificadora de lo positivo, lo benéfico para la literatura (y la sociedad) y lo que no. En Blest Gana esta actitud nacionalista se encamina a un ordenamiento, jerarquización y organización, a partir de una generalidad: el retrato social. En Altamirano constituye una actividad, una acción, una ejecución estética y política

Altamirano, además, concibe a la cultura nacional como un movimiento, que *es*, pero sobre todo, que *está siendo*. Estaría comprendido dentro de una tradición dinámica cuyo progreso parece inminente. Uno de los instrumentos propicios de este desarrollo es el de la novela, el género de mayor peso en la tarea de construcción cultural.²³

²³ Baste recordar cómo en el género de la novela realista se ha ido desplazando al héroe idealizado para dar lugar a la sociedad – y a sus fuerzas – como protagonista. a través de la representación de la vida ordinaria de personajes comunes

Las posibilidades de entretenimiento y difusión de ideas, a través de la novela, son plenamente valoradas por Altamirano. Gran parte de su ensayo constituye una exaltación del género, que no se explicaría solamente por sí mismo, sino por el entorno discursivo cultural que refiere, constantemente, a la realidad fuera de los textos; aunque, tanto el planteamiento como la resolución del asunto, sean, ante todo, parte de un discurso literario.

La novela hoy ocupa un rango superior, y aunque revestida con las galas y atractivos de la fantasía, es necesario no confundirla con la leyenda antigua, es necesario apartar sus disfraces y buscar en el fondo de ella el hecho histórico, el estudio moral, la doctrina política, el estudio social, la predicación de un partido o de una secta religiosa: en fin, una intención profundamente filosófica y trascendental en las sociedades modernas. La novela hoy suele ocultar la Biblia de un nuevo apóstol o el programa de un audaz revolucionario²⁴

En su extensa explicación acerca de la génesis e historia de la novela, mediante numerosas referencias a autores de la misma, reconoce en la novela histórica y la novela política²⁵ una larga tradición que remonta a la antigüedad. No es gratuita la reflexión, puesto que las novelas con una perspectiva histórica, serían las que *corresponderían*, con mayor fidelidad, al discurso *constructivo* de su crítica literaria. De tal modo que este tipo de novelas tendrían su justificación y valoración en una *constante* histórica, que él aprecia particularmente.

En el extenso y documentado recuento que hace Altamirano de la historia de la novela, están implícitas algunas ideas capitales. En principio, enlaza la creación novelística precisamente a esa continuidad histórica. Habría, además, en los sucesivos momentos expuestos, una evolución y, por tanto, un desarrollo ininterrumpido que culminaría, por lo pronto, en la época en la que Altamirano escribe, pero que, obviamente, se despliega hacia el porvenir.

Aunque no lo exprese, su recuento del pasado contiene su complemento, en forma de proyección hacia el futuro. Así como ha sido, deberá ser. La novela estaría comprendida dentro de un obligado desarrollo, pues si bien al principio formaba parte de las leyendas y mitologías, a las cuales Altamirano no les reconoce utilidad inmediata, no sucede lo mismo con la novela del siglo XIX.

²⁴ Ignacio Altamirano *op cit* p 39

²⁵ *Ibid* p 43

Todo lo útil que nuestros antepasados no podían hacer comprender o estudiar al pueblo bajo formas establecidas desde la antigüedad, lo pueden hoy los modernos bajo la forma agradable y atractiva de la novela, y con este respecto no puede disputarse a este género literario su inmensa utilidad y sus efectos benéficos en la instrucción de las masas. Bajo este punto de vista, la novela del siglo XIX debe colocarse al lado del periodismo, del teatro, del adelanto fabril e industrial, de los caminos de hierro, del telégrafo y del vapor. Ella contribuye con todos estos inventos del genio a la mejora de la humanidad y a la nivelación de las clases por la educación y las costumbres.²⁶

Altamirano reconoce en la novela lo que ya es pensamiento común acerca de este género: “la razón central y esencial, y la forma organizada por excelencia del arte europeo”.²⁷ Su capacidad y naturaleza y, sobre todo, su facultad instructiva, la vuelven el medio idóneo para los fines civilizatorios del arte y de la cultura.²⁸

El razonamiento de su ensayo construido, obviamente, en un discurso ideológico, organiza y le da sentido a la historia de la novela. El panorama descrito en su texto con una prolijidad que abarca a las obras más representativas del género, es expuesto como un sentido histórico que recupera y ordena el discurso de la crítica tradicional. Altamirano ha ido más allá del recuento, ha valorado a las obras en su continuidad y ha descalificado a aquellas que no tienen calidad moral y utilidad social. El término *útil*, por ejemplo, se repite catorce veces, tan sólo en la parte donde Altamirano se refiere a la novela. Asimismo, *instrucción*, se repite once, *progreso* nueve e *ilustrar* cinco veces.²⁹ La idea de hacer una literatura útil, que instruya e ilustre al lector, para que contribuya al progreso social, parece ser una idea transparente. Tal como la ciencia beneficia al desarrollo del ser humano y la sociedad, así la literatura debía ser *útil*, mostrando la composición de la realidad social y sus deficiencias para mejorarla. De esta suerte, la función social se convierte en la virtud principal que Altamirano le reconoce a la novela nacional. Lizardi, un ejemplo:

Lo que sí diremos es que *El pensador* se anticipó a Sue en el estudio de los misterios sociales, y que profundo y sagaz observador, aunque no dotado de una instrucción adelantada, penetró con su héroe en todas partes, para examinar las virtudes y los vicios de la sociedad mexicana, y para pintarla como era ella a principios de este siglo, en un cuadro palpitante, lleno de verdad y completo, al grado de tener pocos que le iguallen.³⁰

²⁶ *Ibid* p 48

²⁷ Osip Mandelstam “El fin de la novela” en *La jornada semanal* 30 de abril de 2000

²⁸ No es ajena a esta concepción de la novela el papel que cumple el género en la formación de ciudadanos: tarea principal de la *educación moderna*. Cfr. Francisco Xavier Guerra, “La modernidad como utopía” en *Vexos* núm. 134, febrero 1989 p 46

²⁹ El número no es abundante pero sí significativo. Aparece en momentos clave y habría que valorar que su reiteración sucede en un escrito literario, cuyo estilo procuraría evitarla.

³⁰ Ignacio M. Altamirano *op cit* p 48

No serían éstas las únicas virtudes de Lizardi, pero resulta significativo el que las señale. A partir de entonces y a lo largo de su extenso ensayo, Altamirano aludirá a distintos novelistas mexicanos, en cuya obra reconocerá como una de sus cualidades memorables, el retrato social que hacen en sus obras.

Al igual que el concepto *utilidad*, los de *progreso e instrucción*, son términos definitivos para entender su idea de la novela. Para Altamirano aquella novela que cumple estas virtudes sería la novela nacionalista, una novela que retrataría una realidad cercana, que exaltaría su belleza y edificaría con su historia a través de la exposición de los valores morales.³¹

Altamirano destaca con pertinencia las ideas de instrucción y utilidad en uno de los últimos párrafos del ensayo donde se refiere al género.

Por eso nos hemos atrevido a consagrar a la novela tan largas observaciones, previendo la influencia que va a tener en nuestra sociedad

Nuestros amigos, que tantas pruebas nos han dado de su afecto y de su fraternidad, nos escucharán, no lo dudamos, convencidos de que si bien carecemos de la debida autoridad para darles consejos, nos anima el deseo de serles útil y de serlo a nuestro país, impulsando los trabajos literarios, que están destinados a la mejora de nuestro pueblo y a servir de estímulo a nuevos ingenios que se lanzarán, no lo dudamos, a la arena de la publicidad, comprendiendo que a la sombra de la paz, estos son los elementos que debe poner en juego el apóstol de una idea, estas las simientes que deben fructificar en el porvenir, esta la revolución que ha de concluir la obra comenzada por aquella otra que ha dejado tras de sí tantas huellas de sangre y de lágrimas. El patriotismo no debe tener descanso; sólo debe cambiar de armas y quizás sean las más terribles.³²

La congruencia ideológica de Altamirano se manifiesta en esta panorámica social descrita. Su afán, no exento de una postura “oficial”,³³ vislumbra un país pacífico donde el cultivo de lo espiritual incluya al pueblo y sea una acción patriótica. Sin decirlo expresamente, en este fragmento define la actitud y obligación del crítico, la de comentar aquellos trabajos que ayuden a mejorar la vida y la nación.

³¹ Para críticos y novelistas como Mercedes Cabello de Carbonera y López Portillo y Rojas el realismo será la corriente literaria obligada de la novela hispanoamericana hacia fines del siglo XIX. Estos autores emplean el término *realismo* sin reservas y con una clara predilección. Sin embargo, tanto uno como otro enfatizan en el continente moral que debe regir al realismo.

³² Ignacio M. Altamirano, *op. cit.* p. 83.

³³ Significativo (aunque no determinante) es el hecho de que Altamirano, como muchos otros novelistas e intelectuales liberales hispanoamericanos, haya sido funcionario público, por tanto, intelectual convencido de la importancia de los proyectos culturales de un gobierno del que era figura importante.

Finalmente, quisiera comentar algo más sobre *Revistas literarias de México*. No hay que descartar la posibilidad de que las reflexiones de Altamirano sean también una operación definitoria de la propia obra. Al reconocer los valores de las otras, habría una explícita enunciación de lo valioso para él en su literatura. Resultaría muy extraño que no deseara que su propia obra tuviera estos valores: Historia, retrato de la sociedad, enseñanza moral, sentimiento y un estilo depurado, comprenden algunas de las características de sus novelas. Pero, ante todo, la exhibición de la realidad común y descompuesta, representada por el escritor.

El novelista, como un anatómico, muestra las llagas de las clases pobres y de las clases privilegiadas, revela con un valor extraordinario los vicios del clero, muestra los estragos del fanatismo religioso y las nulidades de la administración colonial, caricaturiza a los falsos sabios de aquella época y ataca la enseñanza mezquina que se daba entonces; entra a los conventos, y sale indignado a revelar sus misterios repugnantes; entra a los tribunales, y sale a condenar su venalidad y su ignorancia; entra a las cárceles, y sale aterrado de aquel *pandemonium*, del que la justicia pensaba hacer un castigo arrojando a los criminales en él, y del que ellos habían hecho una sentina infame de vicios; sale a los pueblos y se espanta de la barbarie; cruza los caminos y los bosques y se encuentra con bandidos que causan espanto; por último descende a las masas del pueblo infeliz, y compadece su miseria y le consuela en sus pesares, haciéndole entrever una esperanza de mejor suerte, y se identifica con él en sus dolores y llora con él en su sufrimiento y en su abyección ³⁴

La intención es la de abrir las puertas de la novela, de que los nuevos aires dispersen los vicios, de que la luz del día ilumine la maldad y los sótanos donde están prisioneros lo honorable y respetable de la sociedad; en ello consistiría la intención *objetivista* que define la estética de Altamirano. Una obra que desplace la oscuridad por la luz, que *ilustre* en todo sentido a la sociedad. La vocación solar, el empeño por la claridad, va más allá de la naturaleza romántica que se le atribuye a su pensamiento, conjuga a ésta con las ideas liberales y positivistas de la época (presentes en su *discurso*) pero a su vez lleva lo útil (término de lo práctico) hacia el idealismo, y califica de necesarios a la contemplación (de la naturaleza y los hombres), a la crítica, al recuerdo, al optimismo, a la tradición, a la esperanza. Reúne en su pensamiento los distintos caminos de un ideal progresista y amalgama las contradicciones, reconociendo en la Historia la fuerza a la que hay que adherirse. Si bien la correspondencia de la literatura con la realidad constituye un aspecto básico del pensamiento y creación de Altamirano, el uso del término *realismo*, que sería, desde mi punto de

³⁴ Ignacio M. Altamirano. *Revistas literarias de México* en *Obras Completas XII* p. 57

vista, un concepto pertinente para esta relación, aparece sólo algunas veces en los trabajos del autor. Uno de estos momentos corresponde al artículo *La literatura en 1870* ³⁵

El escrito explica lo perjudicial de imitar “a ciegas” a los novelistas franceses y españoles; lo dañino de escribir por interés económico (reflexión que define que al hablar de utilidad se está haciendo en términos *espirituales*, culturales y de civilización y no *económicos*); se vuelve sobre la idea de “pintar a México como es” ³⁶ y hace un juicio revelador y significativo para esta investigación, de la obligación de la estética hacia *lo objetivo*: “Como se ve, esto no es la verdad, y por consiguiente, no es lo bello” ³⁷ La idea no necesita mayor explicación y muestra con generosidad la presencia de los discursos de la razón en el arte

Es también digno de comentar que, a diferencia de Blest Gana, en este artículo se le considere a Honorato de Balzac un escritor notable, digno de mención, pero no más que otros numerosos. De hecho, no se le cita como uno de los creadores del realismo, ni tampoco se menciona a la corriente como un suceso importante. Dice Altamirano de Fernando Orozco y Berra y Florencio M. Del Castillo

Entre los novelistas mexicanos posteriores al “Pensador” y a Payno, hay dos que no quisieron seguir la escuela de Dumas, y son : Fernando Orozco y Berra y Florencio M. Del Castillo. El primero siguió el estilo de las Memorias, del diario y en el estilo fue original. El segundo evidentemente siguió a Balzac tanto en la forma como en el pensamiento, y por la exactitud de sus cuadros, enteramente mexicanos, fue también original. Era realista como Orozco, y no lo ocultaba, ni creía que faltaba a las leyes de la estética, como se opina vulgarmente, confesándolo ³⁸

La cita da la dimensión del término *realista* en la época. Se habla del conocimiento y el seguimiento de la estética balzaciana, pero, al mismo tiempo, sin emitir Altamirano un juicio categórico, deja ver el poco aprecio del término y de su realización. Además, el escritor muestra cómo el realismo faltaba, para la opinión común, a las leyes de la estética. En cambio para Altamirano el término no constituye un concepto negativo ³⁹

En otras palabras, la exposición de la realidad social, sin la visión idealizada y aún romántica y moralista hispanoamericana, era vista con recelo. Lo estético requería de la exhibición de la realidad,

³⁵ Ignacio M. Altamirano. *Obras completas* XII p. 236

³⁶ *Ibid* p. 234

³⁷ *Idem*

³⁸ *Idem*

³⁹ Véase: Ignacio Manuel Altamirano. *La literatura en 1870* en *Obras Completas* XII p. 236

no en su desnudez sino a través de una indispensable selección de aquello que se mantuviera dentro de los límites del “buen gusto” y la moral. A falta de una explicación mayor, podría suponerse que aquello que se consideraba “excesivamente realista”, constituiría un discurso proclive a la llaneza (tanto en *forma* como en *fondo*), y no la “amoralidad” presente en el realismo europeo. La ausencia de “méritos poéticos”, se encontraría en el relato sin idealismo. Este discurso “prosaico” se dio en obras como *La guerra de los treinta años* de Fernando Orozco y Berra, por ejemplo. En esta novela, la historia infeliz de las relaciones amorosas de un joven, se cuenta a través de un lenguaje directo, abundante en oraciones cortas, donde expresión y anécdota se sustraen tanto de la retórica como de una visión idealizada de las relaciones amorosas.

Don Germán, mi tutor, vivía con tres mujeres: doña Juana y sus dos hijas, Mariquita la mayor y Teresa la menor. Las había conocido en Veracruz, y apiadado de la viudez de la madre y de la orfandad de las hijas, se las había traído a México para que lo cuidasen.

Pero no se trataba de simples criadas. Por el contrario, las atendía como a reinas: casa cómoda y bien amueblada, buena mesa, buen guardarropa y montones de perlas y aretes de diamantes, paseos y caprichos. Don Germán era un hombre como de 45 años, severo y de pocas palabras, de corazón duro y alma usurera y avara.

Doña Juana tenía alrededor de cuarenta años y comenzaba a ponerse fea. Su lenguaje era vulgar, y sus gustos y maneras revelaban poca finura. No fue el amor sino el interés lo que la ligó a don Germán. Éste, por su parte, tampoco amaba a doña Juana, pero había dos niñas pequeñas que un día crecerían.

Teresa tendría 20 años, rubia, ojos azules, bonita frente y fino talle, de carácter burlón y frío temperamento, coqueta y presumida.

Mariquita era fea, pero la mejor entre aquellas gentes.

Había también un niño de cinco años, vivo retrato de mi tutor, y que había llegado a convertirse en el motivo de chismes y malas interpretaciones de la gente malediciente.⁴⁰

No es muy difícil entender por qué este *realismo* a decir de los comentarios de la época, resulta poco atractivo para una sociedad donde la literatura era concebida como un medio para la *ilustración*. Altamirano tiene interés en hacer una literatura que muestre la historia y la realidad a los lectores, que él desearía fueran masa. Por ello, sus novelas principales se encuentran estrechamente vinculadas con la historia nacional y la vida inmediata del entorno. El pensamiento de que la novela debe ser útil e instructiva, reiterado en su discurso ensayístico, se lee con una relativa y fácil *correspondencia* en sus novelas. Sin embargo, no es una relación inmediata ni mecánica. Sus novelas no representan una “puesta en escena” de sus ideas. Si hubiera procedido de esa manera, sus novelas, probablemente, se habrían olvidado.

⁴⁰ Fernando Orozco y Berra. *La guerra de treinta años*, p. 27.

Para estudiar esta correspondencia, este vínculo, me ha parecido pertinente acercarme a su novela más conocida: *El Zarco*. Trabajo que sintetizó sus preocupaciones estéticas y políticas de manera evidente. El libro se publicó póstumamente (1901), ocho años después de la muerte de Altamirano. Él mismo dice, en la novela, que comenzó a redactarla en 1874.⁴¹ Es el momento en que se ha consolidado el gobierno liberal, después de un largo periodo de caos social, donde predominan aún los enfrentamientos armados. En adelante, habrá que fortalecer a la República y sus instituciones. La novela, en este sentido, tendrá la tarea de contribuir a la construcción de la nación y la pacificación de las conciencias.⁴² Cuando Altamirano comienza a escribir *El Zarco*, es un activo periodista, político, intelectual y artista, actividades que enuncio separadas, pero que podrían leerse como una sola.

Aunque se vive una relativa paz, en comparación con el reciente periodo pasado de luchas, la actitud de los intelectuales liberales sigue siendo de una beligerancia civilizadora, muy a propósito de sus objetivos liberales de progreso social.

El Zarco es una magnífica obra que posee indudables virtudes literarias aunque sus fines sociales, comprendidos en el propio discurso literario, hayan dejado de ser atractivos. Se puede decir que la bien concebida estructura narrativa, que lleva al lector a seguir con interés la historia, sigue teniendo fuerza y gusto.

De manera breve relataré la anécdota del libro hasta el capítulo XVIII, episodio que analizaré en detalle más adelante. Debido a la naturaleza social e histórica de la novela, he dirigido el análisis de la obra a aquellos aspectos donde la representación realista muestra tal índole.

La historia acontece, de manera principal, en el poblado de Yautepec, a la sazón Estado de México. En este lugar, que Altamirano pinta paradisiaco, con la vegetación, el clima y el paisaje de una característica zona cálida, vive Manuela con su madre. La región, sin embargo, padece una calamidad: desde años atrás la zona sufre el asedio de asaltantes y bandidos. Razón por la cual los habitantes de Yautepec viven atemorizados y refugiados en sus casas, en particular Manuela, la joven más hermosa del pueblo, a quien su madre no deja salir por el temor de que sea robada por los delincuentes. Nicolás, un joven herrero, noble y valeroso, aunque humilde y poco atractivo

⁴¹ Ignacio M. Altamirano *El Zarco* p. 98

⁴² Ledda Arguedas. *op. cit.* p. 198

pretende a Manuela. La joven lo desprecia, a diferencia de Pilar, muchacha virtuosa, ahijada de la madre de Manuela, quien terminará casándose con el joven herrero.⁴³

En cambio, Manuela está enamorada del Zarco, cabecilla de los asaltantes, hombre atractivo y rico, deslumbrante de ostentación y poder. Para la joven, encarna el sueño de una vida de aventuras y riqueza. Por tanto, huye con él. En el capítulo XVIII acontece la huida. Pero antes de abordar éste, unas palabras acerca de Manuela.

La joven rompe la imagen de la heroína noble y romántica y, al igual que la protagonista de *Clemencia*, exhibe “sus bajezas” desde el inicio de la novela. Su sueño de aventuras no es idealista sino de ambiciones materiales. En la fatalidad con que suceden los hechos, Manuela está, al igual que Zarco, destinada a la tragedia. Del mismo modo que Nicolás y Pilar lo están a la felicidad. No obstante, dentro de los arquetipos que comprende la novela, el personaje de Manuela, de manera diferente que el resto, sufre una transformación, precisamente en el capítulo XVIII. No significa un cambio sorprendente, sino un esperado “despertar a la realidad”. No hay transformación fundamental, Manuela está perdida desde el inicio de la obra. Lo que sufre es el comienzo del pago de sus faltas. La conciencia del mal, el precio de ser “realista”. En este sentido, el personaje de Manuela representa al personaje común y cotidiano, sustento de la novela realista y, también, la figura de “la mujer que se pierde”, tan empleado en las novelas de esta tendencia.

Una clave posible para el examen del capítulo XVIII sería el empleo retórico de la *contradicción*. En este concepto la relación de oposición consiste en una relación de presuposición recíproca. Es decir, la presencia de uno incluye la presencia del otro y también su ausencia comprende la ausencia del contrario.⁴⁴ Constituye, por tanto, una relación lógica y obligada,⁴⁵ a la vez que contrapuesta. Esta figura retórica puede tomarse como hilo conductor en el esclarecimiento de la *correspondencia* entre la crítica y la ficción de Altamirano, como se verá más adelante.

⁴³ Sin duda. Altamirano se identifica con el personaje del herrero. Lo mismo sucede con Fernando Valle de *Clemencia*.

⁴⁴ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 109.

⁴⁵ He empleado el concepto de *contradicción* porque en él va implícita la idea de variación, de movimiento. No es sólo un contraste, la *contradicción* conlleva la transformación posible.

La novela de Altamirano estaría situada en lo que Marina Gálvez llama *la novela de transición al realismo*,⁴⁶ comprendida aún en el amplio periodo romántico y en la modalidad de la novela social y costumbrista.⁴⁷ Como se verá, es una obra donde tanto el romanticismo como el realismo habitan en el fondo de la concepción literaria.

El Zarco ha sido concebida como un desarrollo, un proceso, el del desengaño y triunfo del amor y el de la persecución y ataque del desorden social. Los personajes mismos son los ejes por los que se desplaza este desarrollo inevitable. El Zarco y Manuela se encaminan hacia la desgracia, y Nicolás y Pilar hacia lo constructivo, el futuro positivo. Altamirano, en su composición literario-ideológica y en función de su inminente conciencia histórica, ha hecho una simplificación de la sociedad mexicana. Los elementos del discurso literario que funcionan con probidad en el interior de la novela, reducen en su propuesta de modernidad, la compleja situación histórica de la sociedad mexicana de la segunda mitad del siglo XIX. Incluso, su mismo realismo literario, fincado mayormente en la veracidad de los acontecimientos, adolece de una imprecisión *realista* en acontecimientos y personajes. Al fin, su virtud más reconocida no será otra que la de la coincidencia del discurso literario y del discurso ideológico, sin que éste desestabilice el valor estético del otro. Una de las maneras de proceder de este discurso estético se realiza a través de la citada contradicción de situaciones y personajes. Por ejemplo, las dos realidades enfrentadas, la de la población de Yautepec, “buena, tranquila, laboriosa, amante de la paz, franca, sencilla y hospitalaria”,⁴⁸ frente a la de los bandidos, en ruinas, sucia y abyecta, con su historia de crímenes y venganzas espantosas. Como ya lo comenté, hay una contraposición, además habitual en la estructura de la narrativa romántica de los personajes principales: por una parte el Zarco y Manuela como su pareja, y por el otro Nicolás y Pilar.

El Zarco es joven, de no mala figura: “su color blanco impuro, sus ojos de ese color azul claro que el vulgo llama *zarco*, sus cabellos de un rubio pálido y su cuerpo esbelto y vigoroso, le daban una

⁴⁶ Marina Gálvez, *La novela hispano-americana (hasta 1940)* p 92

⁴⁷ *Ibid* p 100

⁴⁸ Ignacio Manuel Altamirano *El Zarco* p 100

apariencia ventajosa”⁴⁹ En armonía con ello, Manuela es descrita “como de veinte años, blanca, con esa blancura un poco pálida de las tierras calientes, de ojos oscuros y vivaces y de boca encarnada y risueña”⁵⁰ En la belleza de ambos se percibe la fachada de un “alma tenebrosa y perversa”,⁵¹ en el caso de él; y de soberbia y ambición, en el caso de ella. En suma, comprenden personajes distanciados de la idealización positiva romántica.

En cambio, Nicolás, poco agraciado, es noble de corazón, y Pilar, “la hija humilde del pueblo”,⁵² representa una mujer de igual nobleza, además de amorosa y solidaria. Unos y otros contrastan. No son sólo *tipos* de la literatura tradicional, a su vez constituyen dos posturas frente a la vida y, de acuerdo con Altamirano, dos comportamientos sociales. Uno, del desorden y enemigo de instituciones, y el otro, el del ciudadano y el hombre responsable. Ambos expresados a través de las relaciones amorosas, aunque siempre definidos por una postura moral expresa.

Al inicio de la novela, Manuela se siente atraída por la figura y personalidad del Zarco, como al final le insistirá a Pilar: “yo quiero ser la querida del Zarco, un ladrón”.⁵³ A la sazón lo era ya. A causa de ello desdeña el matrimonio y elige la vida de la aventura, esperando encontrar el mundo del peligro y la fascinación de lo proscrito, pero también el del poder y el de la riqueza material. A partir del capítulo XVIII vive el desengaño de su elección.

Al momento de la fuga, Manuela intenta cambiar una realidad por otra. La de Yautepec, con su vida apacible, por la de los bandidos, fascinante y desconocida. Geográficamente y materialmente, Yautepec representa lo opuesto de la ex hacienda de Xochimilco, el refugio de los asaltantes. Aquella plácida en un llano y ésta intrincada en las montañas.

El capítulo XVIII relata el día siguiente de la noche en que se ha fugado Manuela con el *plateado*, el Zarco. El tránsito de Yautepec, donde ha sucedido la primera parte de la novela, a la ex hacienda de Xochimilco, se muestra como el paso de una realidad a otra. La visión romántica se fractura ante la *verdadera* realidad.

Como ya lo he comentado, Altamirano parte de una visión superior a la narración (*metaficción*), porque el personaje que sueña románticamente no es romántico. Manuela es bella pero ambiciosa.

⁴⁹ *Ibid.* p 164

⁵⁰ *Ibid.* p 109

⁵¹ *Ibid.* p 151

⁵² *Ibid.* p 111

⁵³ *Ibid.* p 334

Tampoco Nicolás representa del todo un personaje romántico, pues aunque encarna y enfrenta al mundo caótico, violento e injusto, su notabilidad no difiere de su carácter común. La mezcla literaria intensifica más la dificultad de separar una postura romántica de una realista. En este sentido, los valores se intercambian para formar una sólida combinación. Pero antes de avanzar en esta idea, quisiera regresar al tiempo en que Manuela permanece encerrada en su refugio forzoso; aislada en el mundo que Altamirano define como una zona de ensueño romántico.

Su fantasía de mujer enamorada e inexperta le representaba la existencia en que iba a entrar, como una existencia de aventuras, peligrosas, es verdad, pero divertidas, romanescas, originales, fuertemente atractivas para un carácter como el suyo.⁵⁴

No se trata de una ensoñación libresca, la fantasía proviene de lo que escucha, aunque igualmente imaginativa y literaria, pues se trata de un relato o narración que le ha dado forma a su propia fantasía.

Así pues, no conocía a los bandidos más que de oídas, ya por los relatos seductores que le hacía el Zarco, entremezclados, sin embargo de alusiones a peligros pasajeros que lejos de asustarla, le causaban emociones punzantes, y ya por las terribles narraciones de la gente pacífica de Yautepec, abultadas todavía más por doña Antonia, cuya imaginación había acabado por enfermarse.⁵⁵

La descripción no alude de manera directa a la percepción romántica, pero no resulta difícil pensar que Altamirano hace referencia a una tradición romántica, que reconoce en la figura del bandido a una personalidad atrayente por el peligro y lo marginal de su condición. Ello muestra, una vez más, la contradictoria personalidad de Manuela. Por una parte, estaría su imaginación fantasiosa de la vida de los asaltantes alimentada por su propio sueño y ambición y, por otro lado, el relato que hacía el pueblo de ello. Ambos crean una tensión que se resuelve de manera conveniente para los sueños de la joven.

Pensaba que el terror de las gentes exageraba los crímenes de los *plateados*; que con la mira de inspirar mayor horror hacia ellos, sus enemigos los pintaban como a monstruos verdaderamente abominables y que no tenían de humano más que la figura; que la vida de crápula constante en que se les suponía encenegados, cuando no andaban en asaltos y matanzas, no era más que una ficción de las gentes aterradas o llenas de odio; que los suplicios espantosos a que condenaban a sus víctimas, no eran más que ponderaciones a fin de infundir pavor y arrancar dinero más fácilmente a las familias de los plagiados.⁵⁶

⁵⁴ Ignacio M. Altamirano. *El Zarco* p 41

⁵⁵ *Ibid.* p 246

⁵⁶ *Ibid.* p 247

Manuela crea una fantasía romántica, sin ser un personaje romántico, y piensa que el pueblo ha creado una fantasía *realista* de los crímenes de los bandidos. El relato de lo real deviene para ella fantástico en su veracidad, y es sustituido, en su imaginación, por un relato igualmente ficticio pero romántico. Tenemos así, la contradicción de una imagen creada por dos polos. Dos imaginarios contrapuestos. Aunque la crítica de la fantasía equívoca o inconsistente de Manuela no sólo se refiere a ella, comprende el señalamiento de una visión idealizada de personajes que en otro tiempo se les consideró extraordinarios, y que en el presente de Altamirano ya no lo pueden ser más. Éstos deben desaparecer para dar pie a la pacificación del país. Manuela habrá de sufrir el abandono de esta ensoñación a lo largo del capítulo

Hay en este pasaje, además, una verdadera reflexión implícita sobre el realismo. La literatura “romántica” es fantasía, como lo comprobará Manuela en los hechos, en cambio la realidad *verdadera* es política e histórica. En tanto la suerte de la joven, junto con la de los bandidos, resulta trágica, la del personaje principal y de Pilar, es feliz, en dirección hacia el ideal literario de la tradición romántica.

El comportamiento que deben seguir los ciudadanos en la sociedad, constituye una idealización convocante por parte de Altamirano. Por lo mismo, la mayor parte de la novela ha tomado a la realidad histórica como referencia, pero finalmente ha sustituido una idealización por otra.

Para que tenga lugar la transformación y fractura de la ensoñación de Manuela, se repiten conceptos relacionados con la fantasía y el acto de imaginar: “aventuras”, “romanescas”, “relatos”, “narraciones”, “imaginación”, “ficción”, “antiguos cuentos”, “sueños”, “descripciones”. Los términos muestran la clara referencia a realidades literarias, pero no de naturaleza escrita, sino oral. Así, en la primera parte del capítulo se menciona que “se oía hablar a las gentes”, “de oídas”, “alusiones”, que serán contradichas más adelante por “guardaron silencio”, “sin hablar”, “la comitiva continuó callada”, del momento del viaje entre Yautepec y Xochimancas. La señal de que se está en una transición no puede ser más clara.⁵⁷

⁵⁷ Hay una pregunta implícita acerca de la realidad en este capítulo. Altamirano responde: la realidad es un discurso, un relato. No el del pueblo, tampoco el de Manuela. La realidad es la de la Historia, la de su novela. La realidad es, por tanto, un discurso, un texto que quiere acercarse a la vida, comprometerla, pero que, a lo sumo, la contempla.

El mundo y la realidad de los bandidos se presenta, en cambio, como un ámbito estridente; a diferencia del apacible y armónico de Yautepec. En la exhacienda en ruinas se escuchan: “risas”, “un coro de carcajadas”, “exclamaciones”, “risotadas”, “voces agudas”, además “gritaban malignamente” La transformación y el despertar se ha consumado. La ensoñación romántica de la joven se ha disuelto por la estridente presencia de la vida verdadera. La lección moral de Altamirano es implacable.

Altamirano entretreje de manera muy estrecha la anécdota amorosa con las circunstancias históricas. Manuela, desde su vida cotidiana, sueña, “ciega”, con la vida aventurera, y Altamirano atribuye la existencia de los asaltantes a la situación social descompuesta por la Guerra de Reforma, al tiempo que demanda su necesaria enmienda.

La joven percibe el poder de los bandidos como algo permanente, producto del caos del que éstos se benefician. En el pasado, dice el autor, los grupos de asaltantes podían ser perseguidos y contenidos, pero en el tiempo del relato, se habrían convertido en una fuerza numerosa e incontrolable.

En el caos de la realidad (“realista”) el orden está por hacerse. Ya están instituidas las bases (leyes), falta el cumplimiento de ellas. Su sueño social comprende la realización del futuro. Para un pensamiento progresista, el futuro no sólo implica una condición sino un ámbito indispensable.

Las referencias numerosas y constantes de la situación histórica son rigurosamente ciertas. Escribe Altamirano lo siguiente:

Lo cierto es que no se trataba ahora de combatir a cuadrillas de pocos y medrosos ladrones, como aquéllos a quienes se había perseguido, en otro tiempo, sino a verdaderas legiones de quinientos, mil y dos mil hombres que podían reunirse en un momento, que tenían la mejor caballada y el mejor armamento del país, que conocían éste hasta en sus más recónditos vericuetos; que contaban en las haciendas, en las aldeas, en las poblaciones con numerosos agentes y emisarios reclutados por el interés o por el miedo, pero que les servían fielmente, y, por último, que aleccionados en la guerra que acababa de pasar, y en la que muchos de ellos habían servido tanto en un bando como en el otro, conocían lo bastante para presentar verdaderas batallas, en las que no pocas veces quedaron victoriosos.⁵⁸

⁵⁸ Ignacio M. Altamirano. *op. cit.* p. 245

Hay una contradicción entre el pasado donde se vivía una “paz relativa” en la región, y el presente caótico. Esta visión plantea una situación de zozobra extrema, límite, en medio de la cual los hechos pueden y han de precipitarse con una aproximada inminencia. En cuanto al recuento histórico real, Manuel Sol demuestra que las fuentes de Altamirano provienen de la realidad inmediata y que, tanto datos como personajes, corresponden a hechos verdaderos.⁵⁹ La tarea social que alienta a la novela, y que no se contradice con la literaria, nace de la *correspondencia* con las ideas expuestas en su discurso ensayístico.

Este panorama de la situación social, política y militar de los principales acontecimientos ocurridos en el país, particularmente en el tercer Distrito del Estado de México, ejemplifica hasta qué grado el asunto y los temas de *El Zarco* tienen como fuente la “vida mexicana en 1861-1863” (.), y hasta qué grado Altamirano llevaba a la práctica las doctrinas sobre el nacionalismo literario que predicaba en sus escritos. Ahora bien, si pasamos de lo general a lo particular, veremos que los rasgos de algunos personajes e innumerables secuencias narrativas –además de las descripciones de los lugares en los que transcurre la acción, como Yautepec y Xochimancas– proceden de esa realidad histórica, intrahistórica y geográfica, que a Altamirano le era tan familiar por haber estado en contacto con ella durante varias etapas de su vida.⁶⁰

El discurso literario estaría lleno de la fuerza de las ideas nacionalistas de gran vigencia en el ambiente de la época. La literatura constituye, así, una producción cultural que a la vez que alimenta el discurso social amplio, lo construye. Lo que de hecho acontece en toda expresión artística, sucede con mayor intensidad en una obra que recupera y recrea en sí misma la variedad de los discursos culturales de su tiempo y con particular énfasis el de su tiempo político. En este sentido, la anécdota amorosa dialoga y se confunde con la realidad histórica de su tiempo.

Tampoco es ajeno a la estética de *El Zarco*, el ya comentado asunto del entendimiento de la novela como un objeto *útil* en la *instrucción* del lector. La novela, como la mayoría de los trabajos literarios, políticos y científicos de la época, tiene un destinatario y un fin previsto.

El sustrato de paisajes y líneas argumentales es un debate moral, normado por una pregunta: ¿cuáles deben ser las cualidades de los mexicanos que forjarán la Nación? La respuesta surge en cada página: el patriotismo, los buenos principios, la lealtad, el trabajo, el amor sin condiciones, el sentido del deber para con los semejantes, la honestidad, la falta de pretensiones, el coraje ante la injusticia.⁶¹

⁵⁹ Manuel Sol, Estudio preliminar a *El Zarco*, p. 47.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 56.

⁶¹ Carlos Monsiváis, *op. cit.*, p. 15.

No obstante, no podría suscribir lo que afirma Ralph E. Warner: que esta novela, como las otras restantes de Altamirano, responden a un plan social preconcebido, incluso antes de escribirlas.⁶² La novela *El Zarco* consume y construye, en sí misma, los otros fines extraliterarios que la componen. Los conceptos de nacionalismo e historia se estrechan y se funden en un solo discurso literario, sin extinguirse. Así, la novela, con su valiosa ventaja de abordar la historia a través de su interioridad (*intrahistoria*), concentra en sí, en su básico discurso ficcional, el ideológico, demostrando, en especie, la vocación y *necesidad* de realismo de la novela nacionalista.

El Zarco, pues, no sólo es una obra artística del lenguaje, es decir, la novela en la que Altamirano alcanza su clímax como narrador, sino también un documento de la historia e intrahistoria de nuestro país, particularmente, de “algunos episodios de la vida mexicana en 1861-1863” El acontecer histórico y la vida cotidiana subyacen y se encuentran presentes en todo momento, haciendo de ella el mejor ejemplo de lo que entendía como “literatura nacional” Ahora bien, esta orientación “nacionalista” adquiere un sentido exacto y preciso si la situamos inmediatamente después de una época que se había caracterizado por su exacerbado extranjerismo y dentro del marco del pensamiento liberal mexicano de la segunda mitad del siglo XIX. En este contexto histórico y cultural, nada tiene de extraño que la materia narrativa de *El Zarco* proceda de la realidad histórica mexicana y que su autor le haya designado una función primordialmente didáctica.⁶³

Realismo equivale a historia—desde el territorio de lo común y lo cotidiano- y ésta a nacionalismo. En la obra, por lo mismo, se fundirían las tendencias *realistas* que en general el discurso de la novela del siglo XIX ha ido asimilando, y los intereses particulares de Altamirano por hacer una novela que sea verosímil y útil en el contexto histórico de la edificación tanto de una identidad nacional como de una cultura moderna

El concepto clave (*sociograma*⁶⁴) de la primera parte del capítulo XVIII, sería *la realidad imaginada*, el cual reaparece con insistencia a través de los distintos términos ya expuestos con anterioridad (pág. 24) Tal concepción imaginaria comprende, sobre todo, un producto cultural resultado del discurso literario romántico, que confiere a los bandidos una cualidad reivindicatoria y aventurera. En el capítulo comentado, la imaginación de Manuela cambiará de sentido. Es evidente cómo la *realidad imaginada* pasa a ser una *realidad en ruinas*, que es el concepto que complementa y engloba la idea total y contrapuesta de la muestra contradictoria de las dos realidades

De una altura que dominaba aquella hacienda arruinada se oyó salir un silbido, al que respondió otro lanzado por el Zarco, e inmediatamente un grupo de jinetes se desprendió de entre las ruinas ()

⁶² Ralph E. Warner *Historia de la novela mexicana en el siglo XIX* p. 48

⁶³ Manuel Sol *op. cit.* p. 66

⁶⁴ Regine Robin *op. cit.* p. 274

En efecto, por entre las viejas y derruidas paredes de las casuchas del antiguo *real*, así como en los portales derrumbados y negruzcos de la casa de la hacienda (...) ⁶⁵

El mundo de los bandidos es un territorio devastado, situado en los restos de una antigua construcción, ahora abandonada. No se necesita mucha imaginación para reconocer en el sitio destruido, la condición de un país arrasado por las guerras. La necesidad de un saneamiento y reconstrucción del mismo aparece como un pensamiento concluyente.

Los términos se repiten: “viejas y derruidas”, “derrumbados y negruzcos”, “capilla arruinada”. La ruina es moral también: “guardida de chacales” y “atmósfera pesada, pestilente como la de una cárcel”. La descripción del sitio abyecto al que ha llegado Manuela, se asemeja en ocasiones al de un cuadro grotesco donde las voces, los sonidos, los personajes y los objetos parecen emerger de una composición de sombras confusas y amenazantes. El arribo a la luz de Manuela, que Altamirano ha situado al mediodía, significa el rompimiento del sueño; pero, a diferencia de lo deseado, y a través de una exposición casi plástica, en lugar de un territorio de luz, ha encontrado un sitio de oscuridades. Manuela ha despertado pero no al día luminoso, sino a una inesperada pesadilla.

El contraste, propio de la novela romántica, va más allá en *El Zarco*, pasa al ámbito de la contradicción (donde los elementos antagónicos “se atraen” entre sí) más propia del realismo. A través de las contraposiciones, se reconoce el interés por incorporar al discurso literario los discursos de lo político y lo histórico, amalgamados en una compleja composición, que así como exhibe la idealización romántica, también la niega con una postura realista. Lo contradictorio, en este caso, no oscurece lo literario, lo enriquece con sus múltiples y variados rostros.

Habría que añadir que el estilo en que está escrita la novela, a pesar de referirse a asuntos y ámbitos “populares”, es el clásico tono elevado, serio y trascendente que emplea el romanticismo para referirse a personajes de clases sociales bajas pero de características extraordinarias. La aportación del realismo consiste en la utilización del tono elevado para referirse a personajes que ya no poseen características extraordinarias. Tal es el caso de Manuela, principalmente. No así el de Nicolás y Pilar, personajes de factura romántica.

Algunos aspectos realistas de la novela de Altamirano podrían enumerarse de la siguiente manera: la veracidad del referente confrontado con la veracidad de la historia; la preocupación por lo social

⁶⁵ Ignacio M. Altamirano. *op cit.* p. 250

frente a la anécdota individualizada; el estilo abierto, expositivo, frente al énfasis subjetivo y sentimental de la valoración del autor acerca de la misma historia; la presencia ya no de notables figuras de la historia sino de los habitantes corrientes de un pequeño poblado y, en este orden, la representación de personajes comunes en el interior de una trayectoria seria y trágica (Manuela). Por tanto, así como la contradicción se convierte en la constante estructural alrededor de la cual se ha tejido la novela, también la concepción literaria de Altamirano aparece contradictoria (opuesta y complementaria), pues se funden en ella la visión realista y la romántica; nociones de un discurso social reunido en el interior del discurso literario.

Por otra parte, como es habitual en la novela decimonónica, en *El Zarco* la narración está hecha en estilo *indirecto* y omnisciente, como acostumbra, por lo demás, la novela realista.⁶⁶ Sin embargo, como también fue costumbre del realismo, el discurso narrativo *indirecto* se traslada con frecuencia a la forma *indirecta libre*,⁶⁷ dejando a la vista la intención del escritor de darle una participación más *activa* al narrador, quien “no se presenta como fuente de lo que dice y se asigna el papel de hacer saber lo que algún otro cree o dice”.⁶⁸ La “cercanía” deliberada entre el narrador y el personaje, desplazando incluso a este último, resulta elocuente y mostraría el afán totalizador y expositor del discurso realista.

Otra de las marcas realistas que no está ausente en la obra, es la descripción de la vida cotidiana bajo una visión grave, no satírica. Así relata Altamirano el ambiente en el refugio de los bandidos:

Por acá, y cerca de la puerta, estaba la cocina de humo, es decir, el fogón de leña en que se cocían las tortillas y junto al cual estaba la molendera con su metate y demás accesorios. Un poco más lejos estaba otro fogón en el que se preparaban los guisados en ollas o en cazuelas negras. Del otro lado había sillas de montar puestas en palos atravesados, mecates en que se colgaba la ropa, es decir, calzoneras, chaquetas, zarapes, túnicos viejos de percal o de lana; en un rincón se revolcaba un enfermo de fiebre con la cabeza envuelta en un pañolón desgarrado y sucio; más allá un grupo de mujeres desgredadas remendaban ropa blanca y hacían vendas, y al último, en el fondo de la capilla, junto al altar mayor convertido en escombro, y dividida de la nave por una cortina hecha de sábanas y de petates, se hallaba la alcoba del Zarco, que contenía un catre de campaña, colchones tirados en el suelo, algunos bancos de madera y algunos baúles de madera forrados de cuero. Tal era el mueblaje que iba a ofrecer aquel galán a la joven dama que acababa de arrebatarse a su hogar tranquilo.⁶⁹

⁶⁶ Oscar Tacca, *Las voces de la novela* p. 73

⁶⁷ Helena Beristáin, *Retórica y poética* p. 354

⁶⁸ *Ídem*

⁶⁹ *Íbid.* p. 257

Realismo es lo que rodea al personaje de Manuela. Una realidad tan cierta como vulgar. El destino de Manuela resulta trágico como el mundo ante el que ha despertado.

Auerbach en su importante estudio *Mimesis*, sostiene que una de las peculiaridades del realismo moderno la comprende su conciencia histórica en la representación de la vida ordinaria.⁷⁰ La frontera entre la historia y la ficción se confunde en una representación verosímil que se desliza libremente de lo concreto a lo soñado. Ficción y realidad se reúnen en un solo cuerpo indiferenciado. Cómo vivían los bandidos, cuál era su ambiente cotidiano, se ha convertido en una circunstancia verídica que se entrelaza con naturalidad en la ficción.

La *correspondencia* entre crítica y novela dejaría en claro que los conceptos *utilidad, progreso e instrucción*, son términos clave para entender por qué la novela se ha constituido como un discurso cuya luz proviene del futuro, de la utopía, y de ello, su constante idealización. Al mismo tiempo, mostraría que esta realidad utópica está basada en la otra tangible, de la historia. De esta combinación brota con naturalidad y vehemencia la comprensión de lo propio, que no es otra que la conciencia nacionalista.

Tanto representar como construir equivalen, en Altamirano, a un mismo propósito literario. Serían el equivalente de arte y vida, que en el fondo, contiene la reflexión final de todo realismo. Tal es el sentido que tendrá esta corriente en el siglo XIX, como arte y como producto cultural: la búsqueda de creación de sentido de la noción de lo nacional a través de lo común, y de la exposición literaria de aquello que la sociedad *es* y requiere.⁷¹

Así, el discurso literario se encamina hacia la frontera del arte sin abandonarlo, para contemplar aquello que llama realidad, y que, en el caso de Altamirano, busca construir como ha construido el discurso de su sueño.

Finalmente, el resultado no será otro que la propuesta de ver la realidad nacional a través de una pasión literaria. Un universo paralelo entendible y vivible bajo la luz esclarecedora del patriotismo.

⁷⁰ Erich Auerbach, *Mimesis* p. 39

⁷¹ Hay que decirlo, el concepto de *realismo* no se incorpora al discurso nacionalista pero sí al discurso literario. El realismo es un concepto fundamental en el discurso literario de principios del siglo XX (*realismo social*) pero aún no en el siglo XIX.

CAPÍTULO V. *EL REALISMO DE LOS HUMILLADOS*

Los grupos étnicos comprenden uno de los temas elegidos con particular interés por los escritores hispanoamericanos del siglo XIX para la representación literaria de la realidad social. Es natural, por decirlo de algún modo, que en la variedad de temas que tratan o refieren las novelas hispanoamericanas, esté presente el de estos sectores sociales

El proceso de colonización implicó la interrelación forzosa¹ de las razas que actuaron como protagonistas obligadas en la conquista y en la colonización de Hispanoamérica. Si bien durante la Colonia los grupos sociales de razas diferentes a la europea, constituyeron un objeto de referencia literaria, ésta fue escasa, y cuando sucedió se hizo bajo el tratamiento satírico y en el “tono bajo” al que se refiere Auerbach,² cuando habla de la literatura que aborda personas y situaciones vulgares. Lógicamente, después de los europeos (en los cuales estarían incluidos los criollos), aparecen como protagonistas literarios, escasos es cierto, los mestizos. Y enseguida, como sombras o telón de fondo, los grupos raciales que constituían a la sociedad baja y sin mezcla

La independencia de los países hispanoamericanos -tras ser destruido el eje de dominio político- propicia que los grupos sociales no europeos, que por lo demás son mayoría, aparezcan como sujetos literarios. Muy documentado está el hecho de la amplia variedad étnica hispanoamericana, pues aunque las dos razas predominantes fueron la europea y la indígena, éstas se confundieron desde los primeros momentos de la Conquista. Las combinaciones posteriores, complejizaron la situación, pues a estas dos razas principales se les añadió la negra, la cual llegó a América desde temprano y también se fusionó con las otras dos dominantes y con las combinaciones de las mezclas resultantes.

La visión renovada de la compleja composición social de los nuevos países hispanoamericanos, comprendió uno de los aspectos que abordó la literatura posterior a la época de la independencia. Ahora fueron sujetos de preocupación literaria los indios y también los negros³ Como se puede

¹ Sin duda el mestizaje ha constituido uno de los fenómenos sociales, culturales y raciales decisivos y también positivos en la historia de Hispanoamérica: sin embargo en el momento primero del encuentro racial, éste fue violento y definido por el dominio y la explotación de una raza sobre las otras

² Erich Auerbach, *Mimesis* p. 37

³ Aunque habría que tomar en cuenta que la mayoría de esta literatura provenía de los grupos sociales europeos y criollos, y que su percepción del fenómeno era la de otro grupo social, distinto al sujeto literario

suponer, estos últimos en menor medida, pues si bien en muchos países se arraigó la raza negra, se trató de una etnia trasladada o no nativa como la indígena. Por lo tanto, menos numerosa.⁴

El calificativo con el que ha sido definida la literatura que trata del tema de la vida de los negros, ha sido el de *abolicionista*, en referencia a su condición esclava, y por la evidente razón de que se trata de una literatura que expone y subraya la condición de vida sometida e injusta a la que estaban obligados, así como a su necesaria liberación. Situación que, por otra parte, podría ser extensiva a cualquier otra etnia, excepto a la de los europeos y sus descendientes.⁵ Abolir significa suprimir, pero *abolicionista* por definición se refiere a la lucha contra la esclavitud. En la sola denominación, por tanto, estamos ante un juicio y una postura explícita de la orientación social, reivindicativa, de una tendencia literaria. En la primera parte de este capítulo me referiré a este tipo de literatura, y en la segunda, abordaré, propiamente, el asunto de la literatura indianista, fenómeno diferente, en rigor, al de la literatura abolicionista; sin embargo, emparentados en relación con grupos raciales marginados.

Los antecedentes de la novela *abolicionista*, aquélla en cuyo asunto aparecen los personajes de raza negra, no abundan. En el caso específico de Cuba, que fue el país donde la novela antiesclavista tuvo sus mejores ejemplos, habría que nombrar en principio los *Apuntes biográficos* (1835-1839) de Juan Francisco Manzano (1797-1854), cuyo atractivo principal consistió en ser un testimonio escrito por un antiguo esclavo.

Otra novela de este tema fue *Sab* (1841-1842), de Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873). La obra no tiene como tema central la vida de los esclavos sino la de una historia amorosa. Sólo que el enamorado es un negro esclavo, pretendiente de la hija del amo. El amor es imposible y sufrido, y la obra exalta los sentimientos generosos y trágicos de Sab. Un hecho particular y no menor, se refiere a la escritura distante de la novela.

⁴ Menos numerosa en el panorama general de Hispanoamérica puesto que en países como Cuba, Puerto Rico y Santo Domingo, la raza negra ha sido y fue definitiva en la formación cultural y en las expresiones artísticas de estas naciones

⁵ Es necesario precisar lo siguiente: no sólo existía una marcada superioridad entre la raza europea y las otras, sino que entre ellas mismas existían marcadas diferencias. Baste referir el hecho de que los indios eran superiores a los negros. Éstos últimos habían sido importados de África precisamente para cumplir los trabajos "que ningún ser humano debía realizar". Cfr. *El anticolonialismo europeo*. Selección de Marcel Merle y Roberto Mesa p. 53

La autora escribe esta novela en España bajo el influjo de la nostalgia de su tierra natal. La perspectiva que adopta en el tratamiento de un tema tan espinoso en aquel tiempo y lugar (que motivó su desacuerdo con la novela tres años más tarde) le vino dictada por los modelos literarios imperantes, por sus propias inquietudes sentimentales y posiblemente por los anhelos de libertad personal⁶

Un comentario aparte merece lo mencionado por Marina Gálvez quien no sin razón refiere la circunstancia personal del afán de libertad de Gómez de Avellaneda; basta conocer un poco acerca de su vida para comprender la importancia que tuvo el tema de la libertad (no ajeno a su condición femenina) en una sociedad que la restringía.

La tendencia en la que se desarrolló la literatura antiesclavista fue la del costumbrismo. En Cuba, como en el conjunto casi completo de los países hispanoamericanos, tuvo también amplia difusión tal tendencia literaria. Al igual que en el resto de estos países, el costumbrismo estuvo estrechamente ligado al romanticismo, la corriente literaria más vigorosa y expandida. Como uno de sus ejemplos, sometida a la imprecisión definatoria a la que estamos acostumbrados, estaría *Cecilia Valdés*, novela del cubano Cirilo Villaverde.

Al igual que muchos de los novelistas hispanoamericanos decimonónicos, Cirilo Villaverde tuvo una intensa vida política, en la que no estuvieron ausentes las persecuciones, la prisión y el destierro mismo. Pasó su infancia en el campo, sitio donde, al parecer,⁷ tuvo relación con la vida miserable de los esclavos. Si es que hay hechos fundamentales, éste lo sería para el trabajo literario de Villaverde.⁸ Fue más tarde estudiante de filosofía en el Seminario de San Carlos y después de Derecho. Carrera que no concluyó por el desacuerdo que le despertó la profesión, al conocer el uso corrompido de la disciplina que, se supone, tiene como finalidad la justicia. Después, se desempeñó como profesor de humanidades y es en esta época cuando le dedica más tiempo al oficio por el que será recordado. Su ocupación política lo lleva al enfrentamiento directo con el régimen del gobierno español, en las conspiraciones de Narciso López.

⁶ Marina Gálvez, *La novela hispanoamericana (hasta 1940)* p. 115

⁷ Raimundo Lazo, *Historia de la literatura cubana*, p. 116

⁸ Esteban Rodríguez afirma que Villaverde nació en la finca *Santiago*, por tanto el conocimiento de la vida de los esclavos fue un hecho que presenció en los primeros y definitivos años de la infancia. Esteban Rodríguez Herrera, *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel-Estudio Crítico*, folleto de 1953, p. 11

Su personalidad está trazada con la misma pluma que la de muchos otros pensadores y políticos de su tiempo. Fue periodista, novelista, pedagogo y, como se ha dicho, luchador social. Al igual que muchas otras de las novelas de su época, en *Cecilia Valdés*, su obra más importante, el asunto del retrato social, a través de una indagación crítica, resulta esencial.

La novela ha sido muy estudiada, sobre todo su aspecto antiesclavista. La revisión de su constitución realista es también frecuente en los estudios que se han hecho sobre ella.

Como se ha comentado, *Cecilia Valdés* constituye una obra que estaría dentro de la tendencia literaria del costumbrismo. En efecto, la novela hace un pormenorizado retrato de la sociedad cubana del primer tercio del siglo XIX, destaca el color local y la extensa muestra de las distintas clases que componen al mundo social de la época. Su forma narrativa es la de una detallada descripción de personajes y ambientes.

Novela de costumbres cubanas llamó el propio autor de *Cecilia Valdés* a esta producción literaria salida de su pluma. Calificado, con acierto, de "costumbrista" por todos, precisa hacer notar cómo Villaverde trae a plaza no pocas de las maneras y costumbres de su época y algunas anteriores a su tiempo, cuyo recuerdo conservaba en su memoria por la tradición, cuáles eran las célebres ferias de san Rafael en la iglesia del Ángel, las de Jesús María, La Merced, Regla y otras de que hace mención. Con tales motivos nos habla de las volantas y quitrines de entonces, en los que la mejor sociedad de La Habana hacía sus viajes al campo o se distraía en los paseos de la ciudad, conducidos sus miembros por los negros caleseros, de traje típico en su oficio, por lo general esclavos. Nos describe con lujo de detalles los bailes más en uso de La Habana, tanto los de la alta sociedad de antaño como los muy modestos de gente de color, o bailes *de cuna*, como les decían entonces a éstos de clase baja de la sociedad. Por esa razón aparecían descritos los peinados de moda, los trajes de época y hasta la clase de música preferida en los salones elegantes cuanto en los de gente humilde, que también bailaba y se divertía.⁹

No obstante, estos rasgos costumbristas no constituyen signos *inmediatos* del realismo (aunque tampoco su negación). Los elementos del costumbrismo forman señales literarias de igual valor tanto para el realismo como para el romanticismo; por ello, no está de más revisar cuáles han sido hasta hoy las clasificaciones que se han hecho de la novela, en su delimitación como corriente literaria. En principio, el discurso literario de su novela mucho tiene de romántico, así lo ha descrito Sáinz de Medrano.

Son innegables, como hemos dicho, los elementos románticos en *Cecilia Valdés*. Está ante todo la historia de amor imposible entre Cecilia y Leonardo, aunque cada uno de ellos la viva con una aspiración diferente.

⁹ *Ibid* p 12

El secreto que sobre ellos pesa, cuyo desvelamiento está a punto de producirse a veces ante quienes están directamente afectados por él, es una circunstancia de la que depende el "fatum" que domina el relato, determinante del inevitable final desgraciado, final que de todos modos, como se ha dicho, está prefigurado por los obstáculos sociales que separan a la pareja.¹⁰

En efecto, con relativa facilidad se ha pensado en *Cecilia Valdés* como una característica obra romántica. Por ello me ha parecido conveniente acercarme a la trama para indagar en los hechos a los que alude Sáinz de Medrano. Cecilia Valdés, la heroína de la novela, es hija de Cándido Gamboa, hombre blanco, de la clase propietaria habanera, dueño de plantaciones de caña y de numerosos esclavos. Cecilia ignora quién es su padre, ya que es hija natural de éste. Su madre, Rosario, es una negra recluida en un hospital para enfermos mentales, pues ha enloquecido a raíz de que le han arrebatado a su hija. Ésta vive y crece en La Loma del Ángel (barrio popular de La Habana) al cuidado de su abuela ña *Chepilla*, en complicidad con su desconocido padre.

La muchacha, desde muy joven, llama la atención por su belleza, ya que es, a primera vista, más blanca que el común, aunque de una sensualidad inquietante que sólo puede provenir de la sangre negra.¹¹

La joven no es, por tanto, la *inmaculada* heroína de la historia romántica habitual. Su "origen bajo" parecería prefigurar desde el inicio no sólo una vida difícil, sino un fin desventurado.¹² Corresponde, en este sentido, a la conocida figura literaria de "la joven común" con un destino desdichado. Cirilo Villaverde no la estigmatiza. La mujer es inocente a pesar de su peligrosa condición sensual.¹³ En su ingenuo apasionamiento, y como resultaría natural en la trama de una novela decimonónica,

¹⁰ Luis Sáinz de Medrano. "Cecilia Valdés" en *Historia de la literatura hispanoamericana*, p. 148.

¹¹ Hay una clara contradicción en la descripción de su aspecto. Cito al respecto a Rodríguez Herrera: "Su complexión era saludable, y el color de su rostro algo sanguíneo, sin que fuera fácil precisar a qué raza pertenecía la muchacha". Si recordamos que al nacer tan perfecta criatura fue amamantada por la esclava María de Regla, quien exclamó al verla por primera vez: ¡qué blanca! Blanca como coco, niña; y si recordamos su exacto parecido, hecha ya una señorita, con su media hermana y hermana de leche, Adela, llegamos a la conclusión de que a la citada joven Cecilia no le convenía exactamente el sobrenombre de *Virgencita de bronce*, como generalmente la llamaban sus amigos y admiradores; aunque conviene, sin embargo, con el hecho de que el novelista la describió más tarde como "de cabello ondeado y rostro color de bronce" (en Esteban Rodríguez Herrera *op. cit.*, p. 18). Esta ambivalencia no es ajena a la posición de Villaverde frente al asunto racial. Su personaje sería síntesis de sus ideas al respecto, pues si bien tiene el novelista una postura antiesclavista, su visión del asunto es la de un criollo que acepta la diferencia racial, fascinado y temeroso ante ella.

¹² Cfr. Flora M. González. "De lo invisible a lo espectacular en la creación de la mulata en la cultura cubana: *Cecilia Valdés* y *María Antonia*" en *Revista Iberoamericana*, núm. 184-185, p. 541.

¹³ Todo parece indicar que el personaje es real y que, en efecto, Cirilo Villaverde lo conoció por los años de 1826-1827. Sin embargo, el tema de la *mulata ardiente y sensual*, es un tópico literario en el mundo antillano desde el siglo XVIII. Jean Lamore. "Estudio preliminar" en Cirilo Villaverde. *Cecilia Valdés*. Madrid: Cátedra, p. 36.

se enamora. No le faltan pretendientes a la muchacha Cantalapiedra, comisario de policía, José Dolores Pimienta, músico y negro, y una oscura y persecutoria nube de admiradores que la asedian en los bailes y en las calles

De entre todos, ella se ha enamorado de Leonardo, joven blanco, rico, hermoso y holgazán, como muchos de los jóvenes aristócratas de la Cuba decimonónica. Éste se siente atraído fuertemente por Cecilia, pero no es amor el que lo mueve. Por lo menos, no el amor rotundo y definitivo de muchas otras novelas de la época (*Amalia*, *María*, etc.), lo mueve el deseo. Cecilia Valdés es hermosa como una blanca y sensual como las negras

Cuando en los bailes de mulatos, a los que acuden ciertos jóvenes blancos como Leonardo, los habituales observadores blancos se retiran debido a la hora, aquellos jóvenes pudientes, se dan la libertad de bailar con las mujeres de otra clase y otra raza, atraídos, sin duda, tanto por la facilidad de su aceptación como por la atracción de lo diferente y ajeno. Leonardo persigue a Cecilia, aun cuando esté enamorado y tenga por prometida a una joven blanca de su clase. Cecilia, a su vez, le responde con un amor no exento del interés por acercarse a un territorio social que le está vedado

Amaba por un sentimiento espontáneo de su ardiente naturaleza y sólo veía en el joven blanco el amante tierno, superior por muchas cualidades a todos los de su clase, que podían aspirar a su corazón y a sus favores. A la sombra del blanco, por ilícita que fuese su unión, creía y esperaba Cecilia ascender siempre, salir de la humilde esfera en que había nacido, si no ella, sus hijos. Casada con un mulato, descendería en su propia estimación y en la de sus iguales; porque tales son las aberraciones de toda sociedad constituida como la cubana¹⁴

El ingrediente trágico, anunciado a lo largo de la novela, lo comprende el hecho de que Cecilia y Leonardo sean hermanos. Leonardo es el hijo legítimo y mayor de Cándido Gamboa. Al final, Cecilia da a luz una hija de Leonardo, quien se va a casar con otra mujer que “le conviene”. Cecilia, respondiendo a sus pasiones “de raza”, planea matar a la novia, pero el hombre que debía ejecutar el asesinato es José Pimienta, enamorado de ella, y mata, en su lugar, a Leonardo. El final resulta devastador para todos.

¹⁴ Cirilo Villaverde *Cecilia Valdés* México Porrúa p. 52

La novela, con esto, adquiere una dimensión diferente, fuera de los cauces de la novela amorosa tradicional. No hay en ello, hay que decirlo, una intención extrema, “tremendista”, de parte de Villaverde. La historia es verosímil y exhibe un hecho contumaz: la práctica acostumbrada de las relaciones sexuales entre los amos y sus esclavas.

Es comprensible, por tanto, el que Raimundo Lazo encuentre que la novela no se ajuste a las habituales formas románticas

Se dice que *Cecilia Valdés* es una novela romántica; pero lo que en ello hay de verdad es insuficiente para caracterizar la obra. En ella, la oleada romántica que la cruza no la llena, ni siquiera predomina sobre lo que en la misma hay de esencialmente realista; pero tampoco puede decirse que escuetamente es una novela documental, como sería una serie de datos más o menos estilizados o encubiertos literariamente, porque en *Cecilia Valdés* los datos no están como tales, en su sequedad histórica bajo la forma novelesca. Son, por el contrario, vivencias en las que, a despecho de los defectos de estructura, de composición y de forma idiomática, se conserva el calor y el color del drama humano viviente en cada personaje, en un conjunto de seres cuya multiplicidad y diferenciadoras notas personales y cuyo ambiente, fiel trasunto de la realidad, dan a la obra su valor artístico, en su condición, que siempre ha tenido que reconocérsele, de gran cuadro social de un pueblo, el cubano, en una época dramática de su historia, las décadas centrales del siglo XIX ¹⁵

De manera lúcida, también, refiere la equívoca opinión de una crítica que ha valorado estas características realistas como falta de valores estéticos ¹⁶ No obstante, otros críticos contemporáneos, como Jean Franco, vuelven la vista una vez más a la imprecisión definitoria y encuentran en los trazos generales de la obra, la predominancia del romanticismo: “identidades ocultas, una heroína de origen desconocido, amor y venganza, todos ellos son los rasgos más frecuentes de los argumentos románticos” ¹⁷ Pero la misma Jean Franco reconoce asuntos que se apartan de los cauces reconocidos en la novela romántica. Para ella el asunto racial es determinante.

Lo que hace que la novela se salga de este marco convencional son los problemas raciales que aborda, ya que Cecilia es hija de padre español y de madre negra; el amor contrariado con su hermanastro refleja un tabú inconsciente por parte del autor, quien posiblemente sólo podía concebir que un amor entre personas de razas distintas terminase necesariamente en tragedia ¹⁸

Esta peculiaridad la ha hecho una obra importante, pues en ella ha quedado descrita, de una manera verosímil, el asunto de las antagónicas relaciones sociales de razas diferentes; tema sobre el que

¹⁵ Raimundo Lazo *op cit.* p 118

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ Jean Franco *Historia de la Literatura Hispanoamericana* p 108

¹⁸ *Idem*

regresarán muchas obras posteriores, y que constituirá el asunto de mayor interés social para la Cuba del XIX.¹⁹

Un factor biográfico determinaría la novela de Cirilo Villaverde: se trata del largo periodo que separa la escritura de la primera parte (1839), y la segunda (1882). Este hecho complica, aún más, la definición de la obra observada a la luz de las generaciones literarias. En un sentido, como lo afirma Cedomil Goic,²⁰ Cirilo Villaverde pertenece a la primera generación romántica,²¹ puesto que la primera parte de su novela correspondería a esta época. Tal situación plantea la siguiente pregunta: ¿cuál debe ser el criterio clasificatorio?, ¿a partir de los años del escritor o de la publicación de las obras? Goic da una respuesta sin mayores reticencias: lo definitivo son los años del escritor y no de la obra. Por tanto, en una tabla clasificatoria, Cirilo Villaverde y su obra, pertenecerían a la primera generación romántica. Y, en efecto, como lo hemos visto ya, la perspectiva literaria de la novela puede enmarcarse en el romanticismo, aunque no exclusivamente. Me parece que este criterio clasificatorio es muy discutible. De acuerdo con esta idea, y en correspondencia con los años del escritor, *Cecilia Valdés* sería una obra romántica, pero la novela misma desdice tal apreciación. Baste observar el carácter común y ordinario de los protagonistas, así como la naturaleza social del conflicto principal de la novela

Es tan largo el periodo que separa la primera impresión de la segunda, que es de suponer que en este lapso haya variado la visión literaria de Villaverde, sobre todo, la que ha llevado a la aparición del rasgo principal de su obra.²² En la primera parte de la novela, publicada en 1839, no se aborda el tema antiesclavista. La diferencia, por tanto, es radical, y no es aventurado pensar que, sin esa segunda versión de 1882, Cirilo Villaverde sería hoy un escritor olvidado. Los cambios no sólo fueron de contenido y de estilo, hay una concepción literaria e ideológica diferente y definitiva.

¹⁹ Esteban Rodríguez Herrera, *op cit* p 9.

²⁰ Cedomil Goic, "Del romanticismo al modernismo" en *Historia de la literatura hispanoamericana*, p 270

²¹ Cedomil Goic propone la separación del romanticismo hispanoamericano en tres etapas: la primera sería a partir de 1837, la segunda de 1852 y la tercera de 1857. Cedomil Goic, *op cit*, p 147

²² Hay quienes afirman incluso que, debido a esta tardía fecha de publicación, su novela es totalmente predecible, dejando de lado su importancia política y quedando en pie tan sólo su valor histórico. Antonio Benítez-Rojo, "Cirilo Villaverde: fundador" en *Revista iberoamericana*, núm

Si las primeras versiones de *Cecilia* eran fundamentalmente anécdotas amorosas “ambientadas” en forma costumbrista, la versión definitiva es una gran novela antiesclavista. Pero es mucho más que esto: al introducir al lector en la sociedad de mulatos, Villaverde confirió a su novela la dimensión de una obra fundadora de lo nacional.

Ya había utilizado en sus novelitas el tipo de mulata hermosa y sensual, pero la *Cecilia* de 1882 aventaja a todas las anteriores. El personaje le permite centrar su historia en el mundo de los mulatos libres de La Habana, por el decenio 1830-40, es decir en el periodo que precedió a la famosa Conspiración de la Escalera. Al mundo de los mulatos, Villaverde contraponen el de los blancos ricos a través de la familia Gamboa. En la versión definitiva, realiza un corte vertical en la sociedad cubana de la época para presentar todas las capas que la componían, incluyendo la más inferior, es decir la de los esclavos, tanto los de la ciudad como los del campo.²³

Si bien es comprensible que en el largo periodo de escritura de la novela, Cirilo Villaverde haya madurado y adoptado una visión literaria de mayores rasgos sociales, tampoco se podría decir que en el momento cuando escribe la primera parte, no sea consciente de los contrastes raciales de la isla. Con mayor certeza se podría suponer que aquello que le impide abordar el asunto significativo de la novela, es la censura del gobierno colonial español. Recordemos que la segunda parte de la novela la escribe y concluye en el exilio político. Este hecho es capital y determina la perspectiva social y la preocupación *realista* de la obra. El objeto de interés de esta parte del trabajo, es, precisamente, el de estos posibles aspectos realistas del discurso literario, derivados de esa perspectiva social y de la concepción común de los “héroes” de la novela.

Por otra parte, resulta importante, para conocer la intención estética de Villaverde, analizar las ideas del propio Cirilo Villaverde acerca de su obra. Lo que escribió acerca de su libro no es mucho; en realidad, sus ideas sustanciales sobre el tema están comprendidas en unas cuantas páginas del prólogo a la impresión de 1882.²⁴ En dicho trabajo hace un recuento de cuáles fueron las circunstancias diversas que lo llevaron a la persecución política y al exilio. En la presentación de esta “segunda parte de su vida”, así lo escribe, refiere que después de que fue aprehendido y encarcelado como conspirador contra la Corona de España, logró evadirse en 1849, y cómo a partir de entonces busca mostrar abiertamente las condiciones de vida social del país abandonado.

152-153 p 769

²³ Jean Lamore *op cit* p 17.

²⁴ Cirilo Villaverde “Prólogo” a *Cecilia Valdés* Editorial de Arte y Literatura p 49

Fuera de Cuba, reformé mi género de vida: troqué mis gustos literarios por más altos pensamientos; pasé del mundo de las ilusiones, al mundo de las realidades; abandoné, en fin, las frívolas ocupaciones de esclavo en tierra esclava, para tomar parte en las empresas del hombre libre en tierra libre. Quedáronse allá mis manuscritos y libros, que si bien recibí algún tiempo después, ya no me fue dado hacer nada con ellos; puesto que el primero como redactor de *La verdad*, periódico separatista cubano, luego como secretario militar del general Narciso López, llevé vida muy activa y agitada, ajena por demás a los estudios y trabajos sedentarios.²⁵

Estas ideas sobre su cambio de vida (sin duda vistas con cierta nostalgia), observadas a la luz de 1879,²⁶ comprenden ya las bases de lo que es su concepción literaria definitiva y, como veremos más adelante, se concretarán en la perspectiva ideológica de la novela.

No deja de ser digno de reflexión el hecho de que este prólogo al libro sea, en principio, una exposición de la vida política del autor. No quisiera hacer valoraciones inexactas, pero no veo desvinculado, en este caso, lo literario de lo biográfico-político.

Tras la nueva agitación de 1865 a 1868 vino la revolución del último año nombrado y la guerra sangrienta por una década en Cuba, acompañada de las escenas tumultuosas de los emigrados cubanos en todos los países circunvecinos a ella, especialmente en Nueva York. Como antes y como siempre troqué las ocupaciones literarias por la política militante, siendo así que acá desplegaban la pluma y la palabra con al menos la misma vehemencia que allá el rifle y el machete.

Durante la mayor parte de esa época de delirio y de sueños patrióticos, dormí, por supuesto, el manuscrito de la novela. ¿Qué digo? No progresó más allá de una media docena de capítulos, trazados a ratos perdidos, cuando el recuerdo de la patria empapada en la sangre de sus mejores hijos, se ofrecía en todo su horror y toda su belleza y parecía que demandaba de aquellos que bien y mucho la amaban, la fiel pintura de su existencia bajo el triple punto de vista físico, moral y social, antes que su muerte o su exaltación a la vida de los pueblos libres, cambiaran enteramente los rasgos característicos de su anterior fisonomía.²⁷

En su discurso literario, la pluma es un arma y la escritura una forma de combate. Lo literario tiene vida como acción política que quiere recordar y describir a un país en lucha. No veremos en la novela la misma altura del compromiso político de su reflexión. En su caso, como en el de muchos otros novelistas, la correspondencia entre sus ideas sobre la novela y la novela misma, no es automática. Son dos discursos paralelos que dialogan sin ser uno la teoría y el otro la concreción de ella. Sus ideas forman parte de un discurso social vigente en las esferas del exilio, que el discurso

²⁵ *Ibid* p. 50

²⁶ Al final del citado prólogo, Cirilo Villaverde ha anotado el año de 1879, lo cual quiere decir que la novela esperó todavía tres años más antes de ser publicada.

²⁷ Cirilo Villaverde *op cit* p. 51.

literario aborda, sin desplazar completamente ciertos tópicos literarios, del romanticismo, sobre todo.

A pesar de ello, Cirilo Villaverde se ve a sí mismo como un escritor realista. Así lo dice en la edición de 1882. Aunque este realismo que describe el novelista, parece estar más cerca de un afán naturalista que del mismo realismo europeo.²⁸

El otro es, que después de todo, me ha salido el cuadro tan sombrío y de carácter tan trágico, que, cubano como soy hasta la médula de los huesos y hombre de moralidad, siento una especie de temor o vergüenza presentarlo al público sin una palabra explicativa de disculpa. Harto se me alcanza que los extraños, dígame, las personas que no conozcan de cerca las costumbres ni la época de la historia de Cuba que he querido pintar, tal vez crean que escogí los colores más oscuros y sobrecargué de sombras el cuadro por el mero placer de causar efecto a la Rembrandt, o a la Gustavo Doré. Nada más distante de mi mente. Me precio de ser, antes que otra cosa escritor realista, tomando esta palabra en el sentido artístico que se le da modernamente.²⁹

Ese sentido realista que se atribuye, es sustancialmente el del testimonio social. La oscuridad o las sombras a las que alude, son el panorama de una realidad que está comprometido a retratar. No quisiera disminuir el valor y honestidad de su pensamiento, pero creo necesario decir que este discurso crítico es un pensamiento común en la época, y que no hay que desdeñar la idea de que se trata, finalmente, de la expresión de un discurso tradicional.

Villaverde entiende su realismo como un compromiso de veracidad literaria y social. Se trata de ser fiel a la realidad social e histórica porque esta misma fidelidad acrecentará el valor estético de la novela. De ahí la insistencia, desde el inicio de la obra, en la veracidad de lo narrado.

Habrá comprendido ya el discreto lector, que la *Virgencita de bronce* de las anteriores páginas, no era otra que Cecilia Valdés, la misma jovencuela andariega que procuramos darle a conocer al principio de esta verídica historia.³⁰

Las de esta verídica historia, cuya fisonomía trazamos ahora a grandes pinceladas, no eran, en general, de la clase media siquiera.³¹

En tal situación y cuando hubo fallado el recurso de una supuesta preñez, Bermúdez solicitó y obtuvo como gracia especial que se la hiciera morir en garrote. Recordará el lector que siete u ocho años después de aquél a que nos contraemos ahora, se abolió el suplicio de la horca en Cuba.³²

²⁸ Recordemos la connotación social que tiene el naturalismo desde su origen, tanto como exhibición y cuestionamiento de la sociedad, como propuesta de un análisis científico de la misma.

²⁹ Cirilo Villaverde *op cit* p 52

³⁰ Cirilo Villaverde. *Cecilia Valdés* p 24

³¹ *Ibid* p 28

³² *Ibid* p 41

Así, la veracidad del tema es parte principal de su reflexión y es un dato básico de su realismo.

Lejos de inventar o de fingir caracteres y escenas fantásticas e inverosímiles, he llevado el realismo, según lo entiendo, hasta el punto de presentar los principales personajes de la novela con todos sus pelos y señales, como vulgarmente se dice, vestidos con el traje que llevaron en vida, la mayor parte bajo su nombre y apellido verdaderos, hablando el mismo lenguaje que usaron en las escenas históricas en que figuraron, copiando en lo que cabía, *d'après nature*, su fisonomía física y moral, a fin de que aquellos que los conocieron de vista o por tradición, los reconozcan sin dificultad y digan cuando menos: el parecido es innegable.³³

Salta a la vista, por una parte, la naturaleza social de su intención literaria y, por otra, que la fidelidad y *veracidad* han devenido prioritarias en el discurso literario de la época. El fundamento teórico de su *realismo*, por tanto, radica en la veracidad expresa de un referente común en la conciencia histórica de su preocupación social

Por otro lado, la relación entre literatura y vida aparece, dadas las condiciones biográficas y de la época, como obligatoria, y como un desdén a la literatura sin responsabilidad social. Se trata de un tema que no podría quedar fuera del escrito de presentación de una novela largamente postergada por "razones políticas". Probablemente la novela no tenga una fidelidad documental extrema, pero es evidente que hay un acercamiento realista en la segunda impresión de la obra, no sólo en el asunto de la esclavitud sino también en el tratamiento de algunos personajes.

Por último, en cuanto a la preocupación moral, que es otro punto abordado en el prólogo de Villaverde, el espíritu de su moralismo es el mismo que hemos encontrado en Alberto Blest Gana y en Ignacio M. Altamirano y que encontraremos en otros autores. La resistencia a mostrar la realidad *d'après nature*, retoma la costumbre ideológica y discursiva, no sólo de la época sino de una tradición que se remonta más allá del siglo y que representa la depuración del mensaje literario por la moralidad. El carácter instructivo y aleccionador de la literatura hispanoamericana, eco de las ideas *ilustradas* del arte, se vuelve una formalidad obligada, cuya declaración de principios no sólo refiere la postura responsable del literato didáctico sino también recuerda a la censura vigente durante trescientos años. Villaverde ha dicho:

³³ Cirilo Villaverde, Prologo a *Cecilia Valdés*. Editorial de Arte y Literatura p. 53

Tampoco ha de achacarse a falta del autor si el cuadro no ilustra, no escarmienta, no enseña deleitando. Lo más que me ha sido dado hacer, es abstenerme de toda pintura impúdica o grosera, falta en que era fácil incurrir, habida consideración a las condiciones, al carácter y a las pasiones de la mayoría de los actores de la novela; porque nunca he creído que el escritor público, en el afán de parecer fiel y exacto pintor de las costumbres, haya de olvidar que le merecen respeto la virtud y la modestia del lector. Por lo demás, si la obra que ahora sale a luz completa, no contiene todos los defectos de lenguaje y estilo que sacó el primer tomo impreso en La Habana, si hay mayor corrección y verdad en la pintura de los caracteres, si resultan eliminadas ciertas escenas y frases de escasa o dudosa moralidad, si el tono general de la composición es más uniforme y animado, débese en mucha parte a los consejos de mi esposa, con quien he podido consultar capítulo tras capítulo, a medida que los iba concluyendo.³⁴

Como lo hemos observado, el realismo en la novela hispanoamericana no representa un rompimiento frente a otras corrientes literarias, tampoco significa una innovación radical, ni evidente, de otras formas novelísticas. Se desarrolla como una expresión extrema del costumbrismo, pero ni el discurso literario, ni la teoría literaria de sus autores pretenden ir más allá de los cauces conocidos y posibles de una cultura local en construcción. La actitud moralista integrada al discurso literario deja en claro que el novelista quiere moverse, en su valoración crítica de la realidad social, por caminos donde los discursos sociales dominantes se encaucen tanto en la teoría literaria como en la ideología de la obra. Esta moralidad es finalmente reformista y pretende señalar y enmendar, más que remplazar.

En cuanto al realismo del compromiso social de la obra, éste forma una amalgama con el romanticismo manifiesto en la novela. La combinación misma constituye una de las virtudes de *Cecilia Valdés*. Ambos, romanticismo y realismo, son los rostros de un solo fenómeno: el de la construcción de la novela hispanoamericana como una expresión y temática propias, a través de una forma literaria híbrida. Su crisis y transformación, mas no su extinción, sobrevendrán en el siglo XX, al hacerse presentes las expresiones de las literaturas vanguardistas, las cuales sí cuestionarán a esta literatura y a su correspondencia y deuda con la realidad que está más allá del texto.³⁵

³⁴ *Ibid.* p. 54

³⁵ Distintas expresiones tendrá el realismo en el siglo XX. Este asunto será tratado en el último capítulo de este trabajo por lo pronto sólo quisiera nombrar manifestaciones variadas como la del *realismo social* o el *regionalismo* entre otras.

Otros estudios han reparado en el realismo de la novela. Tal es el caso de Imeldo Álvarez García,³⁶ quien con una vehemencia no ajena a una visión ideologizada, ha dicho:

En la refundición definitiva (de la novela) se *afinan* los tonos costumbristas y románticos: pero se *afirma* y *expande* la posesión vigorosa de lo real, los ingredientes realistas. Las viejas tintas landaluceanas devienen pintura crítica, conmovida. No hay aspecto de la sociedad esclavista, de la vida cubana de aquel periodo, que no se trace o sugiera o esboce con los colores precisos, según el caso o el relieve. El devaneo folletinesco es sustituido, vencido por la fidelidad. Y la dimensión dramática prevalece, sirviéndole de marco y pivote al acento trágico.³⁷

Otros teóricos han observado el realismo de los datos históricos. Pedro Deschamps Chapeaux ha mostrado en su estudio³⁸ la veracidad histórica de personajes negros y mulatos (Tondá, Claudio Brindis de Salas, Ulpiano Estrada, Tomás Buelta y Flores), y de artesanos y poetas (Francisco Uribe y Plácido Manzano) que en realidad existieron, e incluso el mismo Leonardo Gamboa parece haber sido un personaje verdadero³⁹. De igual modo son reales el jefe de policía Cantalapiedra, y Vives, uno de los capitanes generales más represivos de la Colonia⁴⁰. Asimismo, la veracidad en los sitios y haciendas confirmaría la intención de Villaverde por darle un valor sociológico a su novela.

Para otros autores, el realismo del autor cubano no es sino una versión actualizada del costumbrismo que se ha venido expresando en el romanticismo, pero que distaría mucho de los propósitos literarios del realismo europeo.

El hincapié en el aspecto costumbrista de *Cecilia Valdés* sugiere a algunos lectores que es "realista"; descripción que sirve muy bien en tanto que no se la lleve a significar realismo flaubertiano, sino que se la entienda más apropiadamente dentro de un alcance mimético. El término costumbrismo puede entenderse mejor si se le asocia con los escritos de tres autores españoles que pertenecen al periodo romántico: Mariano José de Larra, Ramón Mesonero Romanos y Serafín Estébanez Calderón. Estos escritores contemplan las costumbres de un determinado lugar con mayor cuidado y de un modo crítico que lo habitual. Escribieron cuadros generalmente humorísticos y frecuentemente satíricos, en los cuales las debilidades humanas se manifiestan con exageración. Estas piezas cortas no pretenden ser un estudio sistemático como *Madame Bovary* pero sí sostienen que tratan de la realidad. Por extensión, muchas

³⁶ Imeldo Álvarez García. "Estudio Introductorio" a Cirilo Villaverde, *Cecilia Valdés*, Editorial de Arte y Literatura.

³⁷ *Ibid.*, p. 37.

³⁸ Pedro Deschamps Chapeaux. "Autenticidad de algunos negros y mulatos de *Cecilia Valdés*". en *La gaceta de Cuba*. La Habana núm. 81 febrero-marzo 1970.

³⁹ Cfr. Yolanda Aguirre. "Leonardo Aguirre y la juventud cubana de su tiempo". en *Universidad de La Habana*, La Habana, octubre-diciembre 1968.

⁴⁰ Véase Jacqueline Kaye. "La esclavitud en América: *Cecilia Valdés* y *La cabaña del tío Tom*". *Casa de las Américas* núm. 129 La Habana 1981 p. 76.

novelas son llamadas costumbristas, aunque se asemejan a los cuadros de Larra *et al.* sólo en su atención en el color local⁴¹

En cambio, para otros críticos, este costumbrismo más inclinado a lo *mimético*, se convierte en la obra en un verdadero panorama no sólo de los aspectos ambientales y sociales, sino incluso psicológicos. Lo que define a Villaverde es la voluntad no sólo por contar una historia, sino por construir el discurso literario a partir de la pintura de una realidad física y social habitual, vuelta sensible y criticable. Este retrato comprendería tanto lo externo como ciertos rasgos de interioridad de los personajes. La amplia pintura de la composición de la vida colonial, sería también el dibujo del mismo autor.

En su más famosa novela, perfila Villaverde su autorretrato de narrador. Como tal, le interesa, en primer término la serie numerosa y diversa de cuadros sociales, de escenas de la vida doméstica, el ir y venir, los intereses, prejuicios y preocupaciones de las gentes en las calles y en el curso de los negocios de la vida diaria, en el campo o en la ciudad. Cómo instintivamente, parece atraído por el empeño de construir una gran *Comedia Humana* dentro de los límites de lo colonial cubano. Del fondo de aquellas relaciones, brota lo psicológico, que pausadamente perfila el ser de los personajes, materia en la que Villaverde se atiene con cuidado a la jerarquía artística de cada tipo. Recapitulando estos caracteres estilísticos, no hay duda al reconocer al autor minucioso, a veces prolijo, entre cuidadoso y despreocupado, de una realidad compleja que captaba sus propias vivencias. Más allá de eso, la crítica no puede prescindir de observaciones rectificadoras del mecanismo de los sucesos, de muchas reacciones secundarias de los personajes, y sobre todo, de los cambios necesarios en el diálogo de conformidad con la condición de los personajes y la índole de las situaciones.⁴²

Más adelante veremos la profundidad psicológica de ciertos personajes y la adaptación literaria de la que habla Lazo; por lo pronto, y en cuanto al retrato social que realiza, no es aventurado afirmar que en ese afán realista que anuncia en su prólogo, no están ausentes las experiencias dolorosas del exilio político. Para expresarlo de algún modo, el discurso literario que recoge las ideas de un discurso romántico-costumbrista de la primera impresión, se transforma en el discurso social-realista de la segunda. No obstante, la variación del discurso no altera la visión dicotómica de los comportamientos sociales y la idealización de algunos de éstos. Por tanto, el sentido romántico está presente en la segunda impresión de la novela, y es parte sustancial de la concepción de la misma, lo mismo que la visión realista.

⁴¹ John S. Brushwood *La barbarie elegante*, p. 17

⁴² Raimundo Lazo "Estudio crítico" en Cirilo Villaverde *Cecilia Valdés* Editorial Porrúa p. XIII

El personaje de Isabel, y la vida en la hacienda *La luz*, propiedad de su familia, representan una visión humanitaria del tema esclavista. Su polo contrario es la hacienda *La tinaja* y sus propietarios, la familia Gamboa, quienes constituyen el sector de los malos, cultivadores del pecado y de la infamia. Esta ambivalencia, ya percibida habitualmente en el costumbrismo, marca una diferencia radical respecto al realismo europeo, pues si bien en el realismo inicial (Balzac y Stendhal) aún se puede encontrar la tensión entre el bien y el mal, en el realismo posterior (Flaubert), la moralidad se ha vuelto un valor dudoso, donde los personajes ya no son poseedores de una sola inclinación ética.

No sucede así en el realismo hispanoamericano, cuya valoración moral forma parte, también, de la crítica social. Así, la mayor parte de los personajes de comportamientos inmorales son quienes ocupan rangos de poder y una posición si no alta, sí de dominio ⁴³

Algunos análisis sobre la novela, han demostrado que Cirilo Villaverde no tiene una postura política radical, sino que es un escritor a favor de una mejora social con críticas y destinatarios concretos, sin que ellas constituyan una propuesta de cambios profundos sobre el asunto. Sáinz de Medrano lo explica de este modo:

Villaverde no es ni mucho menos un escritor revolucionario sino un filántropo reformista. De la novela no se deduce ningún ataque a las estructuras sociales, descontando su actitud abolicionista en lo referente a la esclavitud y, por supuesto, su deseo de romper lazos con España. Lo que denuncia es sobre todo comportamientos viles: los reprobables medios de enriquecimiento de la burguesía representada por don Cándido en la trata y uso de negros, su inmoderado afán de auparse hasta la nobleza por la fuerza del dinero, la corrupción de funcionarios. En cuanto a la crítica política, los sentimientos del autor se traducen en consideraciones acerca del sistema colonial personificado en el general Vives, cuya actividad "se basaba en el principio maquiavélico de corromper para dominar".⁴⁴

El discurso social (el *cotexto* ⁴⁵) latente en la obra, tendría tanto la dirección de las ideas independentistas de la época como las morales de un pensamiento conservador que propugna por un cambio social sin violentar los órdenes sociales vigentes.

El punto clave, como ya se ha insistido, es el tema de la esclavitud. Este asunto, secundario en la primera parte de la novela, se vuelve después verdaderamente significativo y es la causa de que la

⁴³ Un personaje de *Cecilia Valdés*. D. Liborio, el mayoral de *La tinaja*, apenas está un poco más arriba que los esclavos, pero la distancia es enorme al poseer los medios y la autoridad de sojuzgamiento.

⁴⁴ Luis Sáinz de Medrano, "Cirilo Villaverde" en *Historia de la literatura hispanoamericana*, p. 147.

⁴⁵ Régine Robin, "Para una sociopoética del imaginario social" en *Historia y literatura*, p. 269.

obra sea valorada por muchos como un importante ejemplo de representación de una realidad social opresiva. A diferencia de otras obras que tocan el tema (*Sab* de Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Francisco* de Anselmo Suárez Romero, *Romualdo: uno de tantos* de Francisco Calagno), el esclavismo es abordado desde una perspectiva vívida e indudablemente documentada y, además, con la pretensión de dar a conocer y sensibilizar al lector frente al maltrato y humillación que padecía la población negra de entonces.

Los capítulos donde se toca de manera directa el tema del esclavismo, son el V, VI y VII de la tercera parte. Aunque desde capítulos anteriores se había venido tratando el tema, como en el XII de la primera parte, el V y el VI de la segunda. En los citados de la tercera, el asunto tiene su momento climático.

En ellos se relata cómo la familia de Leonardo Gamboa ha invitado a la prometida de éste, Isabel Iliancheta, a conocer la finca azucarera de su propiedad. En capítulos anteriores se ha descrito la vida en la hacienda cafetalera de la familia Iliancheta, *La luz*, como un modelo de trato a los esclavos, a diferencia de lo que presenciaremos en los capítulos siguientes donde se muestra la vida miserable de éstos en la finca de los Gamboa.

Aunque es evidente la intención de Villaverde por hacer una denuncia sensible de las relaciones inhumanas de explotación, dentro de la línea argumental el interés anecdótico básico, en esta parte, comprende el dejar ver la condición moral de Isabel Iliancheta; contraria a la actitud desalmada de la familia Gamboa. No obstante, como bien lo dice Sáinz de Medrano, la parte anecdótica dará pie a la muestra más verídica que se había hecho hasta entonces del trato a los esclavos.

Este contraste (entre una finca y otra), aunque pretenda subrayar las cualidades morales del mencionado personaje femenino (Isabel Iliancheta) y sirva asimismo para producir un determinado efecto expresivo, es una prueba más del realismo fundamental de la novela, ya que es bien sabido que los esclavos que trabajaban en los cafetales llevaban una existencia algo menos dura que la de los empleados en las refinerías de azúcar.⁴⁶

⁴⁶ Luis Sáinz de Medrano *op cit*, p 148

La parte sustancial de estos capítulos, la constituye el trato a los esclavos en contraste con la vida común de la burguesía rural. Para ver en detalle los aspectos realistas de la novela de Villaverde, me ha parecido conveniente detenerme en el capítulo VI de la segunda parte.

En éste, llega a *La tinaja* el grupo de los dueños de la finca y sus invitados, y se encuentran con la situación alterada que ha provocado la fuga de algunos esclavos. Sobre éstos no se tiene noticia y el mayoral D. Liborio está a la expectativa de los evadidos. Al inicio del capítulo, este personaje terrible se ha levantado más temprano que de costumbre, para mostrar su celo a los amos que están de regreso en la finca.

Quisiera apuntar, antes de entrar de lleno en el capítulo VI, que estos capítulos conforman un aparte en el conjunto de la novela. Es verdad que están estrechamente relacionados con la temática general del libro, pero, al mismo tiempo, tienen una relativa autonomía frente a los otros capítulos, de tal suerte que podrían ser leídos como pasajes independientes (con algunas modificaciones menores) del resto de la novela. En ese sentido, la temática definiría un tratamiento específico.

El aspecto central del capítulo VI lo constituye la comparación de la vida de los esclavos y la de los propietarios de las fincas. Villaverde lo ha venido haciendo a lo largo de la novela, en distintos planos de la sociedad. Su intención expositiva ha sido la de poner a la luz la variada composición social de la Cuba del primer tercio del siglo XIX y sus contrastes. En la segunda impresión de la obra, este contraste se vuelve extremo. El escritor no sólo pretende mostrar un panorama social sino exhibir las diferencias, desigualdades e injusticias que padecen unos respecto a otros.

Al inicio del capítulo, como decía, el mayoral, prototipo de malignidad, encargado de mandar y someter a los esclavos, descubre que han regresado algunos de los que se habían fugado y comienza a castigarlos. Se trata de la madrugada del día de pascua navideña. Villaverde ha señalado el hecho como si no tuviera mayor relevancia, pero dado el carácter espiritual y religioso del acontecimiento, no deja de sorprender el que se haya referido a este día celebratorio, puesto que para los esclavos no es más que otro día común de trabajo forzado. Como este pormenor, otros más precisos enriquecen el retrato social de esta condición de vida.

Con el último solemne tañido de la campana, después de tomar sendas tazas de café, de encender un tabaco y de armarse, descolgó la llave, llamó a sus perros y se encaminó a pie al barracón para abrir la cerradura, quiso hacerla girar en la guarda y no pudo: -¿Qué *demongo*, -dijo para sí -Aquí han *andao*. Me parece que voy a dar más *cuero*... que Dios toca a juicio.
Alumbró con el tabaco el ojo de la llave, dio media vuelta en sentido de cerrar y oyó distintamente correr el pestillo y entrar en el cerradero del cerrojo.⁴⁷

La imagen común y cotidiana -sobre la que Villaverde hace énfasis- de un hombre que se dispone a su trabajo tempranamente, no deja de ser brutal en este caso, pues las armas y los perros que lo acompañan, son instrumentos de caza, pero no de animales, sino de hombres. Igualmente, referirse tanto a la llave como al cerrojo de la puerta, alude en pocas palabras a la condición prisionera habitual de los esclavos. Este personaje de Liborio es de una sola pieza. Ha sido concebido sin contradicciones; es el encargado de mandar, de castigar y punto. En su caso todo está a la luz, la envidia o el rencor son expresiones que se manifiestan de manera inmediata y directa.

Mucho se ha criticado la excesiva descripción en la novela,⁴⁸ y no deja de haber cierta razón en ello, aunque de igual modo hay que decir que en el caso de los capítulos dedicados a la situación de los esclavos, la narración y la respectiva descripción, se convierten en medios puntuales de la representación vívida del ambiente social.⁴⁹

La preocupación política que va unificando los trabajos de la novela hispanoamericana a través de la segunda mitad del XIX, y que en algunos autores podría aparecer de manera sesgada o indirecta, en Cirilo Villaverde se ha vuelto una intención definida; el propósito es enfatizar el enfrentamiento social. Antes de que el grupo de las señoritas Ilianchueta, Isabel, su hermana y otros acompañantes, llegue a *La tinaja*, el narrador da señales del pequeño infierno que les espera. Refiere en el capítulo III de esta tercera parte:

¿Pero qué pasaba por allá abajo? ¿Sería aquella la morada de la paz? ¿Habría dicha para el blanco, reposo y contentamiento alguna vez en su vida para el negro, en un país insalubre y donde el trabajo recio e incesante, se imponía como un castigo y no como un deber del hombre en sociedad? ¿A qué aspiraba ni qué podía esperar tanto ser afanoso cuando pasado el día y venida de la noche se entregaba

⁴⁷ Cirilo Villaverde *Cecilia Valdés* p 210

⁴⁸ John Brushwood, *op cit* p 16

⁴⁹ Sin embargo hay autores como Jacqueline Kaye que consideran incluso que *Cecilia Valdés* le presenta al lector una superficial complejidad estructural de modo que a ratos Villaverde parece haber escondido intencionalmente su argumento tras una masa de detalles irrelevantes. Véase Jacqueline Kaye. *op cit* p 76

al sueño que Dios, en su santa merced, concede a la más miserable de sus criaturas? ¿Ganaba alguno, entre tanto trabajar, el pan libre y honradamente para sostener una familia virtuosa y cristiana? ¿Aquellas fincas colosales, que representaban la mayor riqueza del país, eran los signos del contento y de los puros placeres de sus dueños? ¿Habría dicha, tranquilidad de espíritu para quienes a sabiendas cristalizaban el jugo de la caña-miel con la sangre de millares de esclavos? ⁵⁰

En un estilo indirecto libre, el narrador afirma su condición participante y reflexiva. Actitud necesaria para establecer el distanciamiento con los protagonistas de una historia “común” desde la omnisciencia narrativa. Las interrogantes tienen una respuesta y ésta es no. La reflexión, que está hecha en sentido estricto por el autor,⁵¹ busca mostrar un panorama abierto de la condición social de los esclavos. Para acentuar y evidenciar esta condición, en adelante el novelista detallará aquellas escenas donde se castiga a los fugados para escarmiento del resto de los trabajadores de la finca. Situación que, como es de esperarse, es de una sentida violencia. En el pasaje inicial se entabla una lucha desigual de fuerzas; el mayoral Liborio, con la superioridad de su cargo, está armado frente a la negra Tomasa, quien sólo puede oponerle su dignidad y resistencia a ser castigada. Para lograr someterla, el mayoral pide la ayuda de los mismos negros fugados. Unos obedecen y otros no. Entre los que permanecen inmóviles se encuentra Julián Arará, quien se niega a intervenir y también es sometido

Acompañó, además, las palabras con tan fuerte garrotazo con el mango del látigo en la cabeza del esclavo, que le hizo titubear y caer de rodillas a los pies de Tomasa. Aún allí abatido y todo, no dio muestras Julián de que iba a obedecer, antes temiendo el Mayoral que se recobrara del golpe y se pusiera de nuevo de pie, agregó:

-Sujeta por la pata a esa grandísima p... o ¡vive Dios! Que te muelo a palos

Y por vía de apremio le asestó un segundo garrotazo, que no por más fuerte que el primero, sino porque quizá acertó a darle lugar donde el cabello lanudo no protegía completamente el cráneo, le dividió la piel como un cuchillo y brotó un chorro de sangre de la herida. Julián a tientas apoyó la mano abierta en la garganta del pie de su compañera, y empezó el bocabajo ⁵²

La narración se precipita en la exposición de un ataque súbito y desequilibrado; ese estilo es el mismo indirecto que ha usado Villaverde a lo largo de la novela y que coloca al lector cercano a la visión del narrador y a la violenta escena. La expresión de la realidad dramática revela la intención

⁵⁰ Cirilo Villaverde, *Cecilia Valdés*, p. 188.

⁵¹ Oscar Iacca, *Las voces de la novela*, p. 34

⁵² *Ibid.*, p. 211

social de la conciencia histórica del autor; intención *mimética* con que Villaverde quiere representar las relaciones sociales injustas.⁵³ Representación que no prescinde de los elementos sentimentales.

Tanto la resistencia como la dignidad de Tomasa y Julián tienen una explicación.

Varias circunstancias, además concurrían en el caso del negro y de la negra, que servían para explicar la conducta de ambos en estos momentos de prueba. Y es de creerse que porque estaba al cabo de ellas D Liborio, mostraba tanta saña con la pareja. Julián y Tomasa eran poco más o menos de la misma edad: joven robusta, agraciada ella, atlético y gallardo él; procedían del mismo país en África; se tenían por paisanos o carabelas según dicen. ¿Qué extraño sería que se amasen?

Tomasa, por su juventud, alegre humor y buena presencia, era la favorita de sus camaradas y los empleados blancos de la finca. La esclavitud no pesaba tanto para ella, ni tenía motivo para quejarse de su suerte, comparativamente hablando. ¿Por qué se había fugado? Parecía claro: por seguir a Julián, que, arrastrado por Pedro, su padrino de bautismo, el cabecilla del motín, adoptó esa malhadada resolución.⁵⁴

El carácter idealizado de estos personajes demuestra la ya comentada vigencia del discurso romántico en la concepción literaria de Villaverde. La pareja de esclavos son una suerte de personajes pares, contrapuestos a la pareja de Leonardo y Cecilia; estos últimos personajes *comunes* frente al comportamiento *extraordinario* de los esclavos. Cecilia y Leonardo poseen libertad pero no la calidad moral del *ser libre* que es capaz de llevar su amor a la muerte. La novela expone cómo lo sentimental y lo histórico,⁵⁵ lo romántico y lo realista, no tendrían por qué ser excluyentes, apenas las dos caras de una sola moneda.

Dentro de este propósito de interpretar lo real y de representarlo, la tarea descriptiva ofrece el beneficio de volver vivida y sensible la realidad material. Villaverde utiliza este recurso constantemente. El tiempo narrativo que resulta de este empleo, es el dilatado y expandido, y también fijo, de una pintura abierta y explicativa.

Paisaje y personajes adquieren la vida de una representación colorida y estable. La narración detiene el fluir temporal y le da una dimensión minuciosa. Situaciones, ambientes y personajes se imponen a través de un discurso que los reconoce y los valora haciéndolos verosímiles. Lo mismo sucede con los espacios físicos a lo largo de la novela.

⁵³ Erich Auerbach, *op cit* p 522

⁵⁴ *Ibid* p 212

⁵⁵ Cuando me refiero a lo histórico lo hago no en el sentido de reconstrucción del pasado, sino de la conciencia temporal de formar parte de una circunstancia histórica

Pedro Barreda Tomás enfoca la función del espacio en la novela, proponiendo que Villaverde utiliza el espacio para crear una atmósfera, para situar las clases sociales, y principalmente, para “transformarla en correlatos objetivos de prácticas y teorías políticas muy específicas” Al concluir, el crítico define el espacio como “ubicación y expresión física de la guerra interna que escinde a la sociedad”⁵⁶

De acuerdo con esta idea, la abundante descripción en *Cecilia Valdés* no es innecesaria, la intencionalidad radica en establecer un diálogo con lo verdadero (lo reconocible) y en ello, y junto con, desarrollar la historia amorosa. El fin es estético y político. Al lograr una *mimesis* de la realidad, la muestra de lo social adquiere una capacidad aleccionante.

Así tuvo un desfogue momentáneo la ira del Mayoral, mas el estoicismo de la muchacha le privó en mucha parte del placer que se prometía al azotarla. El dolor, sensación fatal en todo ser animado, no la redujo, como él esperaba, al extremo de pedir perdón a su verdugo. Por eso, y porque deseaba concluir antes del sol, encomendó a los dos contramayorales el castigo de Julián y de sus compañeros, contentándose él con observarlos de cerca para hacerles “apretar la mano” cada vez que por compasión o por otro motivo cualquiera suponía que no daban bastante recio. Tan pronto como se despachaba uno, le hacía lavar la llaga con orines en que se habían echado de antemano unas puntas de tabaco, a fin de evitar el *pasmo* o *tétano*, ordenando que los herreros les pusieran grillos que para eso se hicieron venir de la mayordomía de la finca. Por lo que respecta a Julián, que se había desmayado dos o tres veces, o por el rigor del castigo, o por la pérdida de la sangre, juzgó prudente fuese trasladado a la enfermería para que le curasen la herida de la cabeza. A los demás penados, impedidos por el peso de los grillos y el dolor de los crueles azotes, los obligó a trabajar, junto con los restantes negros, en el *chapeo* de las guardarrayas alrededor del caserío del ingenio, que fue la *fagina* que desde el principio se propuso sacar D. Liborio.⁵⁷

En el fragmento anterior, el novelista logra una representación verosímil de una situación que bien podría identificarse como verídica. Los elementos en juego van desde la postura del narrador, quien conoce y expresa todo, a través de su omnisciencia que todo lo domina, e incluso permite la presencia de la voz del autor (“sensación fatal en todo ser animado”), hasta la expresión de una realidad sensible, donde la imaginación o el sentimiento son desplazados por el afán de transmitir los datos ciertos de la ejecución del castigo.

Lo que Villaverde exhibe, en síntesis, es la dureza e injusticia del trato a un grupo sometido. La ubicación geográfica, social e histórica, tiene nombres y fechas, y es probable que el lector de su tiempo las pudiera reconocer, pero no bastaría. La Historia, puesta en escena, debe recorrer un camino literario y, por lo tanto, *vivo* para el lector. Esta intención literaria, confundida con la social, sensibiliza al lector con el propósito de compartir con él una conciencia histórica.

⁵⁶ Flora M. González. *op. cit.* p. 545

⁵⁷ *Idem*

Clareaba el horizonte por el Este con la purísimas luces del alba Descargado el primer latigazo con el aplomo y tino de quien posee el brazo experimentado y de hierro, pudo convencerse el mayor que la *pajuela* o punta de cáñamo torcida y nudosa, con chasquido peculiar, había trazado un surco ceniciento en las carnes de la muchacha En seguida descargó otros y otros en más rápida sucesión hasta hacer soltar pedazos de la piel y fluir la sangre; sin que a todas éstas la víctima exhalase una queja, ni hiciese otro movimiento que contraer los músculos y morderse los labios ⁵⁸

Los personajes *ilustran* el acto brutal Lo que tiene verdadera profundidad es *la Historia*. La dimensión social adquiere sentido y verosimilitud, vida, a través de esa muestra de un acto “común” en una finca azucarera. En la vida sin heroicidad, el protagonista le ha dejado su lugar a los grupos sociales, y en éstos se ha reducido lo extraordinario-individual por las fuerzas que impulsan lo colectivo.

Amanece. D Liborio quiere acabar pronto su “trabajo” Ha madrugado, y los golpes del látigo, en medio de la calma de la naturaleza que no parece respetar el castigo, despiertan a los dueños de la finca.

Éstos tienen que abandonar el sueño, sorprendidos por la “música de los latigazos” La manera de hacer explícito el propósito literario contrastante, no deja de tener cierta dosis de inocencia literaria. Del ambiente de brutalidad y sangre pasa al de la intimidad y suavidad de una recámara de ricos para confrontarlos. Los amos reposan en su comodidad habitual, mientras afuera el mundo de la violencia vive su propia historia. Pero no se trata de otra realidad Son apenas dos caras de la misma realidad. De igual modo, frente a la personalidad definida y de un solo trazo de Isabel Ilianqueta (bondad, sentimiento y valores morales inalterables), doña Rosa, madre de Leonardo, representa a un personaje doble con una actitud “externa” y otra “interior”. Doña Rosa es el claro personaje común, contradictorio y sin heroísmo, un personaje ordinario destinado a la tragedia Es esposa rencorosa, calculadora enemiga y, también, madre solidaria, dueña respetada y “generosa” de *La tinaja* Está dentro del grupo de *los malos*, los explotadores de los esclavos, pero, a diferencia del mayoral Liborio, su comportamiento tiene una mayor complejidad. La diferencia de clases y el comportamiento injusto de la clase hegemónica, junto con su exposición literaria, exigen mayor profundidad que el trazo dicotómico que el romanticismo había hecho hasta entonces. No bastan los detalles extensamente referidos, ni la veracidad de sitios y personajes. Para volver eficaz, literariamente, a la novela (sólo si se cumple su función literaria podría cumplir su función social), Villaverde le ha dado mayor profundidad a este personaje central. Aunque es cierto que se trata de

⁵⁸ *Idem*

uno solo frente al conjunto prototípico de personajes que atienden a los modelos tradicionales de la novela romántica; esta profundidad consigue darle mayor verosimilitud a la historia y al conjunto de los personajes. María Regla, en cambio, sería un ejemplo de la tradición romántica. Ella es la nodriza de Cecilia Valdés y con su actitud honesta y bondadosa inalterable, contrasta con la actitud de la maternidad que representa doña Rosa.

En esta parte del capítulo VI, doña Rosa confiesa que no apoya el matrimonio de su hijo con Isabel, lo cual da pie a una revelación inquietante. Doña Rosa afirma que no hay mujer suficientemente buena en la tierra para su hijo, y que jamás dejaría que se fuera a vivir con otra mujer, a otra casa que la propia. En el mundo de la novela de fascinaciones sanguíneas, lo dicho por doña Rosa, cae en el juego de complicidades y atracciones que la novela romántica tanto abordó y que Villaverde retoma, aunque ahora con el interés de llevarlo al plano social.

Un ejemplo más de la lograda verosimilitud de la novela, es la referencia a aspectos comunes, ordinarios y conocidos por cualquiera y, nuevamente, vistos a la luz de los antagonismos sociales.

Conversan los padres de Leonardo, en el capítulo VI:

-Me da no sé qué tu santa calma. Te están matando a los negros y no corres. ¡Como si no costaran dinero!
-Ahora sí que has hablado como un Salomón –dijo D. Cándido saliendo al pórtico.⁵⁹

Este diálogo, mantenido en la intimidad, es el preámbulo y el enlace para el momento final y culminante del capítulo. En él observamos la dudosa muestra de “generosidad” de doña Rosa. Actitud que adquiere un sentido distinto a raíz del conocimiento del diálogo anterior.

Mucho de la idea acerca de lo que la clase social poderosa significa para Villaverde está en este pasaje. Todos, familia e invitados, han salido al pórtico. Es un sitio alto, sombreado y dominante. Frente a ellos “se hallaba tendida la dotación de esclavos de la finca, en su traje ordinario, sucio y harapiento”⁶⁰. El centro del grupo lo constituye doña Rosa, “quien sentada con mucha gravedad en el sillón más conspicuo, cual reina en su trono, y rodeada de sus hijas y amigas contestó (a D. Liborio) con un murmullo inaudible”⁶¹. Tal como lo presenta Villaverde, se trata de una verdadera

⁵⁹ *Ibid* p 215

⁶⁰ *Ibid* p

⁶¹ *Ibid* p

corte real. Y no me parece desproporcionado el que haya una referencia indirecta a la condición de sometimiento colonial que vive la isla

Desde este sitio, y frente a un acto de generosidad anterior de D. Cándido Gamboa, Villaverde afina, aún más, el trazo de la personalidad de doña Rosa.

Buena dosis de soberbia había en el carácter de doña Rosa, no siendo de aquellas mujeres a quienes es fácil desviar de sus propósitos con subterfugios ni sutilezas dialécticas. La mera suposición de que D. Cándido, con achaque de proteger el prestigio de la autoridad investida en el Mayoral, tendía a rebajar sus derechos de ama, delante de personas extrañas, bastó a poner espuelas a su deseo de afirmarlos, y de un modo señalado. En tal virtud, no bien se retiraron los contramayorales cargados con las esquivaciones para ellos y sus compañeros, siempre por medio del Mayoral hizo comparecer en su presencia al negro que denominaban Chilala. Acercóse despacio y con bastante trabajo, clamando, como le estaba ordenando:

-Aquí va Chilala, cimarrón.

Así que depositó la masa de hierro en el piso del pórtico, se arrodilló delante de doña Rosa, cruzó los brazos sobre el pecho, y con gran humildad en su peculiar lenguaje, dijo:

-*La bendició, mi suama sumecé*

-Dios te haga un santo, Isidoro -contestó doña Rosa amablemente-. Levántate

-*Así ta mijó mi suama sumecé*⁶²

Queda en claro que las acciones de doña Rosa tienen una motivación reservada. El narrador no sólo deja ver que ésta tiene pensamientos aparte de sus expresiones públicas, sino que actúa en correspondencia con tales pensamientos. La vitalidad ya estudiada de este personaje,⁶³ proviene de la verosimilitud de alguien que no dice todo, sino que posee un discurso paralelo al de sus expresiones externas. Es, sin duda, un personaje trazado con intención realista.

Ella, en un acto de generosidad conveniente, libera de sus cadenas a Chilala, y le da algunos regalos. Otra sería la imagen de la misma si ignoráramos que todo aquello lo hace

para seguir teniendo el reconocimiento obligado y la deuda moral de los esclavos. Pero el narrador ya nos ha hecho conocer la actitud premeditada del ama de la finca. Frente a un personaje con tales profundidades y refugios, desempeña un papel diferente Isabel. Los personajes *malos* deben ser verosímiles en el aspecto social de la obra, pero los *buenos*, en cambio, responden a los prototipos convencionales del romanticismo. Y en ello queda a la luz la vigencia del discurso romántico, en una literatura que opina y valora sobre los comportamientos políticos desde una posición reformista. Resulta transparente que Villaverde ha dotado a los personajes negativos de una mayor profundidad literaria, porque al mostrarlos de manera verosímil los ha hecho objeto de valoración y

⁶² *Ibid.* p. 216.

⁶³ José Miguel Oviedo *op. cit.* p. 84

enjuiciamiento. Esta determinación moral de tanta vigencia durante el siglo XIX, persiste desde una larga tradición aleccionadora.

Decía antes que, frente a la actitud oscura y en relieve de doña Rosa, se ha establecido la prototípica y plana de Isabel.

En todo son extremadas las mujeres de la índole de Isabel: o aman, o aborrecen; las medias tintas de sus pasiones se quedan para casos raros. En las pocas horas de su estada en el ingenio, había podido observar cosas que, aunque oídas antes, no las creyó nunca reales y verdaderas. Vio, con sus ojos, que allí reinaba un estado permanente de guerra, guerra sangrienta, cruel, implacable, del negro contra el blanco, del amo contra el esclavo. Vio que el látigo estaba siempre suspendido sobre la cabeza de éste como el solo argumento y el solo estímulo para hacerle trabajar y someterle a los horrores de la esclavitud. Vio que se aplicaban castigos injustos y atroces por toda cosa y a todas horas, que jamás la averiguación del tanto de la culpa precedía a la aplicación de la pena; y que a menudo se aplicaban dos y tres penas diferentes por una misma falta o delito; que el tanto era inicuo, sin motivo que le aplacara ni freno que le moderase; que apelaba el esclavo a la fuga o al suicidio en horca como el único medio para liberarse de un mal que no tenía cura ni intermitencia. He aquí la síntesis de la vida en el ingenio, según se ofreció a los ojos del alma de Isabel, en toda su desnudez.⁶⁴

Se trata de un personaje diferente, honesto y sensible frente a la injusticia. Representa al *tipo* romántico de los seres notables. Lo que sobresale en el personaje de Isabel es su capacidad testimonial, por ello se reitera, en el fragmento anterior, su actitud observante: *vio*, repite insistentemente el narrador, subrayando una disposición frente a los hechos contados, que, al parecer, incluirían una propia advertencia del autor a los lectores. Mientras el personaje de doña Rosa es para ser visto, valorado y enjuiciado, el de Isabel encarna al juez, al valorante y al determinante, y aquello que le produce mayor malestar es, precisamente, la falta de capacidad valorativa de los otros, su apatía. Resulta clara, por tanto, la actitud que Villaverde esperaba del lector frente a los hechos presentados. La reiteración verbal y sintáctica (*anafórica*) no sólo comprende los acentos que abren la exposición de los hechos descubiertos, sino también la propuesta de un sentido crítico inseparable de lo relatado, a través de lo enfático. Los hechos reales, *la vida*, es profunda, compleja, desconocida, pero los ideales, la solución y la conducta necesaria, son claros, luminosos y obligados. El contraste erige un sentido y el discurso novelístico se define por la composición que interpreta a la realidad como su objetivo principal. Tanto el idealismo como la representación verosímil de la motivación social, conviven bajo esta intención interpretativa y valorativa. Esta última es la explicación del moralismo constituyente del discurso novelístico y de su justificación. Es moral

⁶⁴ Cirilo Villaverde. *op. cit.* p. 216

porque valora y propone. Sus parámetros tienen que ser éticos puesto que la base de la descalificación social sigue siendo la de lo bueno y lo malo, lo equivocado y lo encomiable.

En la *mimesis* de la realidad hispanoamericana, estaría presente más que el afán filosófico de representar para desentrañar del realismo europeo decimonónico, el interés de reproducir para proponer. Al tiempo que se representa, se construye una imagen literaria de la posible vida social. De ahí que sea tan difícil separar el interés representativo de lo real, de lo edificante.

La narración presenta el conflicto de conciencia de Isabel como una reiteración de preguntas. Esta forma discursiva *metabólica*, afecta a la lógica del discurso. La *dubitación* no constituye verdaderas interrogantes sino acercamientos que involucran al lector a través de las respuestas implícitas. El discurso del narrador *penetra* en la conciencia del personaje y se asimila en ella. Las preguntas formuladas parecerían una exposición de la idea necesaria, inevitable, dada la situación de la vida en la finca.

¿Cuál podría ser la causa original de un estado de cosas tan opuesto a todo sentimiento de justicia y moralidad? ¿Tendría el hábito o la educación fuerza bastante para sofocar el corazón, sobre todo de la mujer, el sentimiento de piedad? La costumbre de presenciar actos crueles ¿sería capaz de encallecer la sensibilidad natural del hombre y de la mujer ilustrada y cristiana? ¿Tenía algo que ver en el asunto la antipatía instintiva de raza? ¿No estaba en el interés del amo la conservación o la prolongación de la vida del esclavo, capital viviente? Sí lo estaba, a no quedar género de duda; pero eso tenía de perversa la esclavitud, que poco a poco e insensiblemente infiltraba su veneno en el alma de los amos, trastornaba todas sus ideas de lo justo y de lo injusto, convertía al hombre en un ser todo iracundia y soberbia, destruyendo de rechazo la parte más bella de la segunda naturaleza de la mujer: la caridad.⁶⁵

Isabel representa la conducta moral de donde nace la piedad, la compasión que, apunta Villaverde, ni la educación ni la costumbre podrían impedir. Se pregunta el autor, de una manera retórica, si la costumbre puede ser más poderosa que el conocimiento y la formación religiosa. La respuesta está implícita. Y, como pocas veces en el libro, el discurso literario alude a una antipatía instintiva que despierta la raza negra, esgrimiendo un argumento frecuente del racismo. Los hombres no somos iguales y hay razas inferiores y repudiables. El razonamiento culmina, precisamente, en el punto del diálogo sostenido entre don Cándido y doña Rosa, acerca del cuidado del esclavo atendiendo a su valor económico por encima de sus principios morales.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 217

El novelista hace contrastar las ideas definidas de Isabel con las de doña Rosa. La moralidad firme de una frente a la doble y ambivalente (realista) de la otra. Este rasgo presenta a doña Rosa como un ser tanto maligno como contradictorio. Sus decisiones, a diferencia de Isabel, no responden a principios sino a impulsos

En este punto del soliloquio de Isabel, empezaba doña Rosa a mostrar el lado bello de su carácter, que aquella ni muchas otras personas aún habían visto. Como va dicho, a su voz cayeron las prisiones del más infeliz, por humilde, de sus esclavos. Y una vez empeñada en estas líneas de conducta, la prosiguió hasta el fin. Era que la impelía la especie de fiebre que produce el deseo de las buenas o malas acciones, y procedía a ciegas la obra del bien. Aún tenía de bruceas a sus pies a Isidoro, cuando ordenó se quitaran los grillos a los seis compañeros del mismo, y no contenta con esta trascendental medida, hizo comparecer a su presencia a Tomasa y a los tres castigados por la madrugada; oyó con paciencia sus quejas, les dio algunos consejos, los consoló cuanto pudo en aquellas circunstancias y acabó por decir en tono airado: Contra mi voluntad y expreso mandado los han azotado a Vds. Hoy ¡Ea, D. Liborio!, quítenle los grillos a estos negros ⁶⁶

La presencia valorativa del narrador resulta definitiva para la orientación crítica de la novela. La conducta de doña Rosa, si bien intensa, no es espontánea; sabemos, los lectores, que aquello que la impulsa son los motivos secretos del poder y el beneficio económico. Pero no sucede lo mismo con el resto de los personajes. Ellos creen en la sincera generosidad de aquellos actos que los han impresionado. A los ojos de la misma Isabel, se ha transfigurado la personalidad de doña Rosa, “pasando de golpe, allá en su noble corazón, de las profundidades del desprecio a la más alta cima de la admiración” ⁶⁷. No sólo la ve noble sino hermosa. El montaje de aquella escena meditada surtió su efecto. Pero no por mucho tiempo, para el lector, pues Adela Gamboa, hija de doña Rosa, aprovecha aquel entusiasmo de perdones para solicitarle la libertad de su nodriza, la negra que crió también a Cecilia Valdés. La escena es la siguiente.

Adela, en su entusiasmo, rodeó el cuello de su madre con los brazos, imprimió una porción de besos amorosos en sus mejillas y la dijo:

-Pues que es hoy día de perdones, ¿llamo a...?

No dio el nombre en voz alta

-¿Quién?- preguntó doña Rosa torciendo el ceño

Con mayor timidez que antes repitió al oído de su madre el nombre reprobado.

Cambió doña Rosa de repente el semblante y de actitud, pasando del fervor piadoso a la seriedad y la ira

-No, no. Ella no merece perdón.

⁶⁶ *Idem*

⁶⁷ *Idem*

-Tampoco se ha dignado a pedírtelo Sólo aguarda mi aviso

-No, no, hija. Que no se me presente. Me haría arrepentir de lo que he estado haciendo. No, que no se me presente ⁶⁸

Las dos madres, los dos símbolos, poco tienen en común. El contraste reiterado en tan variados niveles de la novela, tiene en éste uno de los más sutiles y dramáticos, al tiempo que aleccionador. La madre biológica nada representa frente a la sustituta, la verdadera, la generosa sin planes Villaverde las hace coincidir para mostrar lo desproporcionado de la diferencia social, racial, política y moral de los dos mundos. Pero no exclusivamente, también para exhibir que en este antagonismo hay unos que gozan de los altos privilegios frente a otros que no son dueños, literalmente, ni de sus propias vidas.

La violencia brutal del castigo a los esclavos, vuelve compleja y contradictoria la situación de apariencia simple y otorga verosimilitud a lo narrado, al presentar a doña Rosa como un ser de motivaciones desconocidas y dueña de un doble discurso moral. El final del capítulo VI culmina con la negación de la libertad de María Regla, su verdadera rival moral, y en ello queda cierto al lector que la realidad, que el novelista ha querido representar, ya no se

muestra simplemente como un juego de contrastes, sino como una realidad en perspectiva. Los personajes, algunos, no son lo que dicen tan sólo, sino también lo que piensan. Así, historia y sociedad se encarnan en un conflicto amoroso y éste explica y define, a su vez, a la sociedad donde acontece. Gran parte de ello se debe a la comentada relación entre el romanticismo y la búsqueda de la representación de la realidad social

Por esto, siendo románticos (Villaverde y Suárez y Romero), introducen una rectificación dentro del romanticismo, si puedo expresarme así. Ellos viven la primera etapa nacionalista de nuestra historia, etapa que coincidió con el movimiento romántico en la cultura europea y americana. El romanticismo produjo en ellos un fenómeno singular y creó un problema diferente. Mientras el ideal romántico fomentaba una concepción idealista e imaginaria de la vida, los cubanos hacían frente al duro y realista deber de luchar por la entidad de la nación. Por todas partes sentían el apremio de un realismo moral y económico. El individualismo desatado y la interpretación del destino humano llena de patetismo y soledad el gusto por lo raro y los placeres de la melancolía, reñían hasta cierto punto con el afán de adelantamiento social y la lucha por crear una nación, abolir la trata de esclavos y finalmente la esclavitud misma. El artista literario se encontraba escindido entre el gusto romántico y la responsabilidad práctica, entre la iniciativa individual y las necesidades comunes. La herencia romántica se encontraba en conflicto con el realismo social y político. Este conflicto dotó al período y, en parte, a todo el siglo de singulares matices ⁶⁹

⁶⁸ *Ibid.* p. 218

⁶⁹ Anton Arrufat, "El nacimiento de la novela en Cuba", en *Revista Iberoamericana*, p. 752

La *mimesis* de la realidad social cubana la ha edificado Villaverde a través de un discurso literario donde dominan, por una parte, la naturaleza común de personajes, hechos y ambientes y, por otra, una posición política acompañada de un aliento sentimental e idealista.

La riqueza de *Cecilia Valdés*, así como de su discurso literario, estriban en la composición y concurrencia de variados discursos en ella. La complejidad cultural e ideológica que se ha venido configurando en gran parte del siglo XIX, realidad discursiva también, se expresa con amplitud en la novela. El posible realismo, la *mimesis* buscada por Villaverde, construye un discurso que no puede prescindir de lo ideológico ni de lo sentimental. El imaginario literario que pretende edificar es el de una realidad literaria donde viva con igual eficacia una atractiva historia amorosa y su preocupación política. La indudable fusión de ambas comprendería su más alta virtud literaria.

Sin pretender homologar de manera directa la situación de los indios y los negros hispanoamericanos en el siglo XIX, establecería un paralelismo básico en cuanto a su presencia en la novela hispanoamericana. Unos y otros constituyen una aparición inevitable cuando se trata de representar a la realidad social de la época en un país donde su presencia era significativa. Lo que resulta notable es que el tratamiento literario de estos sectores marginados, ya no se realiza a través de la sátira o la ironía. Tanto la novela abolicionista como la indianista abordarán la vida de estos grupos raciales en un tono serio y comprometido. Es cierto que son observados desde el exterior, pero el discurso y la visión de su condición de vida les dan un lugar relevante en la representación literaria de la época. La crítica social que realiza la novela hispanoamericana encuentra en la realidad de los grupos sometidos y explotados un tema fundamental que irá cobrando mayor importancia cada vez.

La inclusión literaria de los grupos indígenas no resulta nueva en la novela del XIX. Debido a su calidad nativa, no sorprende el que aparezcan en obras literarias desde la Colonia. Algunas novelas,

ya en el siglo XIX, en cuyas páginas aparecen como protagonistas los indios, son: *Netzula* (1832) de José María Lafragua, *Matanzas y Yurumi* (1837) de Ramón Palma y Romay, *La palma del cacique* (1852) de Alejandro Tapia y Rivera, *Caramuru* (1848) de Alejandro Magariños, *Cumandá* (1871) de Juan León Mera, entre otras.

El tratamiento que se les había dado a estos personajes en la novela hispanoamericana, era el de una franca idealización. *Aves sin nido*, la novela de la peruana Clorinda Matto de Turner, aborda, por primera vez, el tema indígena desde una nueva interpretación. No poco se debe al hecho de que la autora haya vivido en el pueblo de Tinta, en la provincia de Canchis, y de haber tenido contacto con estos grupos sociales desde que era niña.

La novela cuenta la historia de un matrimonio, Fernando y Lucía, forasteros en el pueblo de Killac. Este poblado es gobernado por un cerrado grupo de “respetables” ciudadanos, compuesto por el cura Pascual, el gobernador Sebastián Pancorbo y el juez Estéfano Benites, los cuales, por su ascendiente social, gobiernan el pueblo para su provecho, en complicidad con las familias de “notables”. A todos ellos, se opone la pareja de Lucía y Fernando Marín, ambos honestos y solidarios. Para protegerlos de los abusos de las autoridades, auxilian a una pareja de indígenas pobres, Juan Yupanqui y su mujer Marcela. Una especie de pareja doble de ellos mismos.

Debido a esta solidaridad, los gobernantes se indignan y ordenan (furtivamente) un ataque a la casa de los forasteros, pero en la refriega, y entre otros, asesinan a Juan y Marcela. Fernando y Lucía se salvan. La pareja de indígenas deja desamparadas a dos hijas, dos “aves sin nido”, quienes son tomadas bajo el cuidado de la pareja sobreviviente.

El hijastro del gobernador Sebastián, Manuel, un joven recientemente llegado de regreso a Killac proveniente del exterior donde ha hecho sus estudios, es un joven noble y honrado, a diferencia de su padrastro. Una de las hijas del matrimonio sacrificado, Margarita, joven hermosa, y él, formarán, a la postre, la pareja de la historia amorosa, obligada en casi toda novela decimonónica. Marcado por el tono oscuro y fatalista de la novela, este amor entre los jóvenes resulta irrealizable puesto que son hermanos.

En la novela se hace explícito el hecho conocido y “tolerado” de las relaciones sexuales entre los sacerdotes y las mujeres devotas y, en particular, con las indígenas que iban a servir a sus casas. Margarita y Manuel son hijos de Marcela, una india pobre, y de doña Petronila, la esposa del gobernador, respectivamente, y del obispo Miranda y Claros, quien fue cura del pueblo antes de tener este nombramiento.

Lucía, Fernando Marín y sus hijas adoptadas, al final de la novela se van del pueblo, en busca de un ambiente “civilizado”, dejando al pueblo de Killac replegado en sí mismo, con sus injusticias y sus violencias constantes.

La novela no tiene grandes virtudes literarias, ni los alcances ni los propósitos literarios de la novela de Cirilo Villaverde, pero representa una narrativa diferente, con una clara voluntad de interpretar y representar una realidad cierta de manera verosímil.

El modelo del que nace la novela sigue siendo el de la novela romántica. Por un lado, cuenta la obligada historia amorosa con su fondo de secretos y de fascinaciones prohibidas y, por otro, mantiene la habitual división entre personajes *buenos* y *malos*, trazados de una sola pieza sin mayor profundidad. Pero este punto de partida romántico es apenas eso, un punto de partida, puesto que otros aspectos pone en juego la novela.

El hecho fundamental, en el que se ha reparado siempre, es la inclusión de los indígenas como actores principales de la acción novelística, tratados como personajes distantes de toda excepcionalidad romántica. Obviamente, su inclusión en la historia no es feliz. La novela muestra el abuso y la violencia contra ellos, en tanto que éstos no oponen más que su pasividad resignada. A diferencia de *Cecilia Valdés*, donde el interés social y político está tan próximo, tanto que forma uno solo con el literario, en *Aves sin nido* llega a hacerse evidente que la intención de Matto de Turner, si bien literaria, no logra mantener el equilibrio justo, dejando ver las intenciones de denuncia y de opinión política contra el abuso hacia los indios, por encima de los literarios. Sobre este problema José Miguel Oviedo opina lo siguiente:

La dos ideas principales de su tesis –la importancia de la educación para rescatar a los indios de su estado y la más atrevida contra el celibato sacerdotal- tienen una raíz científicista “moderna” y están

asociadas con el laicismo generado por la filosofía positivista: el buen orden social no se rige con los criterios de la fe, sino con los de la razón aplicada al mejoramiento de la colectividad. En eso sí se parece a González Prada, pero la autora le impone a todo ese discurso regenerador un claro acento moralizante, que es su signo personal reconocible como novelista y su mayor limitación artística e ideológica. Y así como su planteamiento es elemental, su lenguaje narrativo es recargado y grandilocuente: ambos, por razones distintas, defectuosos.⁷⁰

Esta voluntad de hacer una novela donde apareciese reflejada con claridad la vida sometida de los indígenas es clara en el Proemio que escribe a su novela.

PROEMIO A *AVES SIN NIDO*

Si la historia es el espejo donde las generaciones por venir han de contemplar la imagen de las generaciones que fueron, la novela tiene que ser la fotografía que estereotipe los vicios y las virtudes de un pueblo, con la consiguiente moraleja correctiva para aquéllos y el homenaje de admiración para éstas.

Es tal, por esto, la importancia de la novela de costumbres, que, en sus hojas contiene muchas veces el secreto de la reforma de algunos tipos, cuando no su extinción.

En los países en que, como en el nuestro, la LITERATURA se halla en su cuna, tiene la novela que ejercer mayor influjo en la morigeración de las costumbres, y, por lo tanto, cuando se presenta una obra con tendencias levantadas a regiones superiores a aquellas en que nace y vive la novela cuya trama es puramente amorosa o recreativa, bien puede implorar la atención de su público para que extendiéndole la mano la entregue al pueblo.

¿Quién sabe si después de doblar la última página de este libro se conocerá la importancia de observar atentamente el personal de las autoridades, así eclesiásticas como civiles, que vayan a regir los destinos de los que viven en las apartadas poblaciones del interior del Perú?

¿Quién sabe si se reconocerá la necesidad del matrimonio de los curas como una exigencia social?

Para manifestar esta esperanza me inspiro en la exactitud con que he tomado los cuadros, del natural, presentando al lector la copia para que él juzgue y falle.

Amo con amor de ternura a la raza indígena, por lo mismo que he observado de cerca sus costumbres, encantadoras por su sencillez, y la abyección a que someten a esa raza aquellos mandones de villorrio, que, si varían de nombre, no degeneran siquiera del epíteto de tiranos. No otra cosa son, en general, los curas, gobernadores, caciques y alcaldes.

Llevada por este cariño, he observado durante quince años multitud de episodios que, a realizarse en Suiza, la Provenza o la Saboya, tendrían a su cantor, su novelista o su historiador que los inmortalizase con la lira o la pluma, pero que, en lo apartado de mi patria, apenas alcanzan el descolorido lápiz de una hermana.

Repito que al someter mi obra al fallo del lector, hágolo con la esperanza de que ese fallo sea la idea de mejorar la condición de los pueblos chicos del Perú, y aun cuando no fuesen otra cosa que la simple conmiseración, la autora de estas páginas habrá conseguido su propósito, recordando que en el país existen hermanos que sufren, explotados en la noche de la ignorancia, martirizados en esas tinieblas que piden luz; señalando puntos de no escasa importancia para los progresos nacionales y haciendo a la vez, literatura peruana.⁷¹

⁷⁰ José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana 2. Del romanticismo al modernismo*, p. 196.

⁷¹ Clorinda Matto de Turner, 'Proemio' de *Aves sin nido*, p. 51.

El interés, claramente expuesto, es que la literatura cumpla una función social. La preocupación *realista*, en cuanto a la representación de lo social, me parece evidente. Para cuando Matto de Turner escribe su novela (1889), el realismo es un concepto literario consolidado,⁷² aunque la manera de interpretar tal realismo puede ser diferente en cada caso.

El objeto principal de este “retrato del natural” de *Aves sin nido*, consiste en la representación de las condiciones de vida de los indígenas. La autora, además de haber vivido, al principio de su matrimonio, en contacto cercano con estos grupos, en los años próximos anteriores a la escritura de su novela colabora con Andrés A. Cáceres, quien es decidido defensor de los indios⁷³ y quien, a la postre, devendría presidente del país (1886)⁷³ El amor por lo nativo está presente a lo largo de su obra, desde los versos y Tradiciones (al estilo de Ricardo Palma) que escribe a partir de 1871 Sin embargo, *Aves sin nido* introduce al indio en la historia, de una manera que no se había hecho hasta entonces en la literatura hispanoamericana, como un personaje común y sometido, por ello la novela adquiere una forma de denuncia, de protesta social.

La novelista, sitúa su obra dentro de los márgenes del costumbrismo. Así lo expresa Cornejo Polar:

Lo expuesto hasta aquí permite comprender la posibilidad de que *Aves sin nido*, *Índole* y *Herencia* se inscriban también, en el nivel de la representación de su sistema narrativo, dentro del canon forjado por el costumbrismo; posibilidad que se afirma como certeza en la medida en que se comprueba que la prosa costumbrista, al igual que las novelas de Clorinda Matto de Turner, funciona con el mismo esquema de mostración y juicio. La crítica acerca del costumbrismo ya ha aclarado lo suficiente el esquema básico de su arte de la narración, aunque no otras de sus dimensiones, enfatizando en todos los casos, unánimemente, su apego a la realidad del entorno más cercano y su obsesión enjuiciadora, de suerte que a la mostración de la “costumbre” le sigue inevitablemente su casi siempre negativa valoración y apelación educativa y moralizante, que es exactamente, aunque claro que dentro de las consideraciones del género novelesco, lo que sucede en las tres novelas de la Matto.⁷⁴

De esta suerte, el costumbrismo vendría a ser el vínculo entre la persistente visión romántica y la exigida y *real* del tema social. El concepto de costumbrismo, hacia este fin de siglo, constituye ya

⁷² En el capítulo VIII, de este trabajo, veremos cómo esta preocupación sobre la orientación realista de la novela, es compartida por una compatriota suya, cuyas ideas hacen causa común con lo escrito en el Proemio, dicha autora es Mercedes Cabello de Carbonera

⁷³ La novela no sólo tuvo un éxito inicial de lectores (relativo en su época), también fue valorada por los círculos políticos. Es conocida la carta que le escribió Andrés Avelino Cáceres siendo ya presidente de la república a Matto de Turner para decirle las ideas y propósitos que le había despertado la lectura de la obra

⁷⁴ Antonio Cornejo Polar. *Clorinda Matto de Turner, novelista*. p. 16

una expresión tradicional, que no significa más que el acercamiento, en general, a los hechos de una realidad local próxima.

Lo que resulta más evidente, en este caso, es la perspectiva diferente de valorar al indio en una cotidianidad y “naturalidad” poco tratada; sobre todo en el marco de las relaciones sociales oprobiosas. La novela ha cobrado importancia con los años, por haber inaugurado la socorrida veta de la novela realista del indio explotado, que tendrá abundantes ejemplos en el siglo XX. Aunque también en su momento tuvo una repercusión social inusitada, sobre todo en contra.

Lo interesante para esta investigación consiste, primero, en esa intención literaria de aproximarse a los hechos de una realidad verídica y ordinaria, que, como hemos visto, le resultan inminentes por haberlos vivido de cerca y por representar un hecho social que la autora tiene la obligación y el deseo de contar. En segundo lugar, estaría la manera en que ha interpretado y representado esa realidad conocida.

En *Matto* de Turner, en sentido estricto, no hay una gran preocupación literaria. No existe una renovación del discurso literario romántico, en cuanto a la visión o, incluso, a la forma; aunque sí lo habría temáticamente. La manera en que la autora se plantea la representación de la situación social de los indígenas (que es la finalidad que trasciende), a través del discurso de la ficción literaria, la consigue retomando las expresiones de la novela de su tiempo. Primero, vuelve a los planteamientos costumbristas de *pintar* “cuadros del natural” y, segundo, liga su crítica social a la voluntad moralista. Como lo hemos visto con anterioridad, tanto la expresión de lo local cercano como la determinación ética, constituyen valores aceptados y reproducidos como la norma obligada del discurso literario

El nivel de la representación supone entonces la valoración de una axiología que puede interpretar en términos de valoración lo que ese mismo nivel va mostrando al lector en obediencia a la norma de la fidelidad realista. Casi podría decirse que cada relato es una secuencia en la que se alternan, mezclan y confunden una cadena de juicios de existencia (“la realidad es así”) y otra de juicios de valor (“está bien/ está mal que así sea”). En este sentido el narrador no es sólo omnisciente en relación al universo de su relato; lo es, también, en su función de maestro que monologa frente al lector. Al lector le cumple aceptar, dentro del modelo de comunicación que imponen las novelas de *la Matto*, ese doble requerimiento que implica reconocer que el texto “copia y no inventa”, por una parte, y reconocer también, por otra, que está siendo enriquecido a través de una lección moral.⁷⁵

El planteamiento representativo de *Matto* de Turner consiste en polarizar a la sociedad en buenos y malos, no resulta ajena esta tensión a la dicotomía: campo (barbarie) y ciudad (Lima-civilización).⁷⁶

⁷⁵ *Idem*, p. 13

⁷⁶ La culminación de la novela, su final, sucede en Lima: las puertas del cielo con el encuentro feliz de los enamorados-hermanos (abandonando

Los valores están establecidos de antemano y separados en bloques. Presentarlos de esta manera, le permite a la autora exponer con mayor eficacia sus ideas correctivas sobre la administración y gobierno de los ámbitos serranos. Aunque no sea esto enteramente favorable para el desarrollo literario, puesto que hace a los personajes faltos de profundidad literaria. Sus conductas son previsibles y se desplazan sin variantes. Lo mismo sucede con la narración en general, no logra cohesionar una tensión narrativa que le dé unidad a la obra, y ésta abunda en episodios prescindibles que poca relación tienen en rigor con el desarrollo de la trama. La autora, sin duda, conocedora de la realidad social de las serranías peruanas, se aproxima a ella desde su condición criolla. Tal comprende su postura cultural. Por ello serán reconocibles los valores culturales tanto de una época como los de su clase social en el discurso literario. Esta visión dirigirá, además, la perspectiva representativa de esa realidad que le preocupa “reproducir” y juzgar. Porque a Matto de Turner le interesa no sólo representar a la realidad, sino también valorarla.

La representación realista en la obra de Clorinda Matto no es nunca, sin embargo, una representación objetiva, neutral; al contrario, el nivel de la mostración aparece siempre acompañado de una suerte de segunda voz que permanentemente emite juicios o propone explicaciones. Por consiguiente, si el relato global aparece escindido en un plano de representación y otro de tesis, aquél –el de la representación– a su vez se divide y separa a efecto de cumplir una función de mostración de la realidad y otra que en algunos casos es sólo valorativa y a veces también explicativa.⁷⁷

En su presentación de la novela lo expresa con claridad, quiere “tomar del natural”, lo cual significa el reconocimiento y difusión de otra forma de vida, sometida a la injusticia. Por tanto, esa interpretación de la realidad, si bien honesta y noble, es unívoca e intencionada; poco penetra la fuerte y compleja cultura indígena en el propio discurso literario de la autora; en cambio, los valores positivistas y políticos se imponen conduciendo la historia por caminos previstos. Hay que decir que en ello radica la virtud social de la novela: en la decidida denuncia político-moralista contra las autoridades explotadoras de las serranías.⁷⁸

En cambio, en la representación de la realidad a través de la ficción, es donde se percibe una visión limitada, sujeta a la voluntad ilustradora del problema, más que a la creación de una realidad

un amor por otro) y el establecimiento de la familia Marín, dejando atrás su experiencia dolorosa en el mundo serrano

⁷⁷ Antonio Cornejo Polar, *op. cit.* p. 11

⁷⁸ Matto de Turner sufrió persecución política y eclesiástica, fue excomulgada por la Iglesia y su casa fue quemada a raíz de la publicación de esta obra

literaria verosímil. Por ello la trama carece, en ocasiones, de fluidez y coherencia, por el evidente interés de ilustrar una postura política, al tiempo que narrar una historia atractiva. La voluntad de orden de la autora estaría definida por su preocupación por el desorden social imperante. El discurso literario se encuentra dominado por la dirección del propio discurso social. No obstante, en el esfuerzo por representar la realidad cierta, aparecen resultados literarios apreciables, aunque sean fragmentarios. Uno de ellos es el de la historia de Isidro Champi. Tanto la historia de éste y su familia, en la segunda parte, como la de Juan Yupanqui y la suya, en la primera, constituyen la vida de los personajes indígenas sobre los que la autora ha querido realizar la “fotografía” aleccionadora de las vidas y destinos de los pueblos indios.

De acuerdo con la trama, el plan de las autoridades del pueblo para eliminar a los esposos Marín, se basaba en azuzar al pueblo en su contra, diciendo que en la casa de ellos se habían refugiado unos bandidos a quienes había que atacar. La confusión misma provocaría que no se distinguiese de quien se trataba. Como resultado de ello, fueron asesinados los esposos Yupanqui. La convocatoria se daría con el llamado de las campanas de la iglesia, sistema acostumbrado para reunir al pueblo. Más tarde, después del atentado fallido, y en presencia del coronel don Bruno Paredes, encargado oficial de castigar a los culpables de los crímenes, el juez Estéfano Benites acusa al campanero de haber tomado la iniciativa por su cuenta y haber convocado a la población para el linchamiento. Los culpables verdaderos lo secundan y encuentran en quien descargar la acusación.

Isidro Champi es el nombre del campanero. Este personaje aparece en la novela como un indio que se distingue de los demás por tener algunas piezas de ganado. Lo cual lo convierte en objeto de la ambición de los ricos del pueblo. Quieren más, lo de él. Por tanto, constituye alguien a quien culpar y, al mismo tiempo, de quien se puede obtener un provecho. Su historia se relata en los capítulos VI, X, XVII, XVIII, XXI y XXVIII, principalmente. Como un intento por romper la linealidad narrativa de la primera parte, la novelista fragmenta la secuencia narrativa de la segunda; interrumpe así el hilo anecdótico y fragmenta la narración retomándola después en distintos

capítulos. La historia de Isidro Champi es un ejemplo de estas retracciones del proceso argumental.⁷⁹

Refiere Matto de Turner en el capítulo VI de la segunda parte:

Isidro Champi, conocido con el sobrenombre de Tapara, era un hombre alto, fornido y ágil, con cuarenta años de edad, una mujer y siete hijos, de los que cinco eran varones y dos mujeres. Aquella tarde vestía su único terno de ropa, formado de pantalón negro con campachos colorados, chaleco y camiseta grana, y chaqueta verde claro. Su larga y espesa cabellera caía sobre la espalda sujeta en una trenza cuyo remate estaba hecho de cintilla tejida de hilo de vicuña, y su cabeza cubierta por la graciosa monterilla andaluza traída por los conquistadores y conservada en uso por la afición que existía entre los indios a los vestidos de fantasía y de colores vivos.⁸⁰

La descripción que hace Matto de Turner del personaje común y ordinario, con los tradicionales ingredientes costumbristas del entorno y la tipicidad de la vestimenta, muestran una motivación diferente a la de la presentación de otros de los personajes indígenas, incluidos Juan y Marcela Yupanqui, su mujer e hijas, quienes no son descritos con la misma fidelidad que este personaje. En ello, se descubriría la voluntad, expuesta por la autora, de “tomar del natural”. Es, por otra parte, la única historia que acontece con relativa independencia de la principal, de Fernando e Isabel Marín. Está construida, además, en función de un abuso, de una injusticia deliberada; tema central y, finalmente, de mayor vigor que la historia de los Marín y la amorosa, de Manuel y Margarita. El trabajo de *mimesis* de Matto de Turner, intencional y de mayores frutos en esta anécdota, logra, incluso, asimilar las características de magia y fatalidad recurrentes en la literatura romántica, en una cierta forma de pensamiento indígena.

La aparición de Estéfano y su séquito en la casa de Isidro alarmó grandemente a toda la familia, porque habituados estaban a ver aquella clase de visitas como el presagio de fatalidades puestas en ejecución inmediata. ()

Las mujeres se arrodillaron a los pies de Estéfano, empalmando las manos en ademán suplicante, anegadas en llanto; los hijos se abalanzaban a su padre, y en medio de semejante confusión apenas pudo decir Isidro:

-¡Ninoy wiracocha, y qué...!

-En vano son estos alborotos, marcha no más, y no tengas miedo –interrumpió Estéfano, y dirigiéndose a su mujer, le dijo:- Y tú también, que empiezas con estos gritos, no es nada; vamos a aclarar eso de las campanadas, y basta.

Al oír esto la conciencia limpia de Isidro le infundió confianza, y dijo a su mujer:

-Tranquilízate, pues, y más tarde llévame los ponchos.

⁷⁹ Esto que planteado de tal manera podría tomarse como una virtud literaria, no es tan afortunado puesto que la fragmentariedad narrativa en lugar de crear suspenso “dispersa” la anécdota creando pasajes prescindibles. (Por ejemplo el descarrilamiento del tren, que si bien tiene paridad con el ataque a la casa de los Marín en la primera parte, bien podría no ser necesario para la historia cap XXVII, p 171)

⁸⁰ Clorinda Matto de Turner. *Aves sin nido* p 140

Y se adelantó con resolución al lugar donde le condujeron los alguaciles
El corazón de la mujer, de madre y esposa amante, que todo lo teme cuando se trata de los seres que son suyos, y llamando a su hijo mayor, habló así:

-Miguel, ¿no te dije cuando rebalsó la olla y se cortó la leche que alguna desgracia iba a sucedernos?

-Mama, también yo he visto pasar el cernícalo como cinco veces por el techo de la troje –repuso el indiecito.

-¿De veras? –preguntó la india, cuyo rostro apareció velado por la palidez del terror.⁸¹

La mujer de Isidro en su desesperación por liberar al esposo, cae en una trampa tendida. Acude a pedir ayuda de su compadre Escobedo, confabulado con el juez Benites, y termina entregándole cuatro vacas que, por supuesto, no significarán la libertad del prisionero.

Uno de los aspectos, ciertamente no desarrollado en la novela, de la preocupación representativa de la realidad de los grupos étnicos, es la del lenguaje. Dado el caso, el lenguaje sería no sólo la representación, sino también el conocimiento e interpretación del grupo social *desde dentro*. Matto de Turner parece soslayarlo, aunque no del todo; en algunos momentos del cap. XVII, los diálogos entre Martina e Isidro Champi, dejan ver la atención de la novelística de Matto de Turner sobre este aspecto.

-¡Isidrocha! ¡tú te enojas! ¡tú te estás poniendo amargo como la corteza del molle! –repuso la india con timidez

-¡Vamos, Martina! Tú has venido a martirizarme como el gusano que roe el corazón de las ovejas. Habla, o si no, vete y déjame solo. Yo no sé por qué no quieres decir. ¿qué le pagaste?

-Buen, Isidro. Yo le he dado a nuestro compadre lo que ha pedido, porque tú eres el encarcelado porque yo soy tu paloma compañera, porque debo salvarte, aunque sea a costa de mi vida. No te enojas, tata, le he dado las dos castañitas, la negra y la afrijolada –enumeró Martina acercándose más hacia su marido

-¡Las cuatro vaquillonas! –dijo el indio empalmando las manos al cielo y lanzando un suspiro tan hondo, que no sabemos si le quitaba un peso horrible del corazón o le dejaba uno en cambio del otro

-Sí, él quería que se le diese vacas, y apenas como quien arranca la raíz de las gramas, le he arrancado el sí por las vaquillas, porque una es para el gobernador, una para el subprefecto, otra para el juez y la afrijolada para nuestro compadre.⁸²

En este fragmento la autora plasma una idea fundamental, no exclusiva del caso de la familia Champi, sino también de la Yupanqui, en la primera parte. Tal idea insiste en la indefensión e incapacidad de los indígenas para obtener la libertad por sí mismos. El poder político y racial (sin excluir a los mestizos e indios colaboradores como el compadre Escobedo), es tal que resulta

⁸¹ *Idem*

⁸² *Ibid.*, p. 171

imposible liberarse de él. Será necesaria la participación de los criollos solidarios y nobles para que los indios alcancen si no la justicia, al menos librarse de los abusos del poder instituido.

En tal planteamiento se vislumbra la postura literaria de Matto de Turner. Es evidente su voluntad de escribir una novela con propósitos ideológicos: denunciar vicios sociales, para que sean enmendados. La construcción de la representación de la realidad atiende, por ello, a un discurso literario compuesto bien por el habitual idealismo de personajes y sucesos, como por el afán de veracidad y denuncia. Lo que privará, no obstante, será la visión fundamentalmente romántica de su crítica.

El análisis de estas obras (las novelas de la Matto) nos muestra que cuando un romántico juzga los vicios o fracasos de una realidad social, no lo hace buscando las causas o tratando de objetivar el origen del desequilibrio, sino que sólo los enjuicia por apartarse de un tipo ejemplar de belleza; por el contrario, el realista, carente de todo tipo de belleza ideal, dirige su flecha y empeño al rastreo y la dicotomía causa-efecto, es decir se preocupa en señalar, demostrar y desenmascarar las culpabilidades.

Planteado así el problema y aplicándolo a *Aves sin nido*, podemos decir que sí es la primera novela en que el indio deja de ser un accidente estético para transformarse en una entidad social, mostrando la situación del indígena dominado y explotado por el poder político y clerical.⁸³

Sin embargo, la tensión literaria no se halla entre ese idealismo y el posible *realismo* de su intención social, sino en el interior del discurso literario, entre la simplificación de la realidad, conveniente para su mensaje ideológico, y la evidente complejidad de la realidad social, donde subyacen, sin el orden de la ficción, otros motivos y el claro interés literario por simplificarlos.

La representación impone una moralidad liberal traducida a una valoración maniquea que encauza imágenes de la etnia, dándoles lugar a partir de las ideas de la autora más que a partir de sí mismas.

A diferencia de *Cecilia Valdés*, en esta novela no se da una plena fusión de realismo y romanticismo como unidad literaria funcional. El discurso social no logra *desplazarse* al discurso literario con naturalidad. La historia amorosa es poco sólida y resulta débil aunque actúa como el tema principal. Debido a esta falta de unidad tampoco la historia del indio es convincente, puesto que se plantea en los términos del tradicional conflicto entre civilización y barbarie. Afirma Brushwood al respecto:

Es también importante recordar la declaración de la autora de que la novela debería ser más que una historia de amor destinada a entretener. A pesar de esta declaración, *Aves sin nido* trata con mucha atención la línea de la historia que concierne a Margarita y a Manuel, lo cual sugiere que la historia de amor persistía en la mente de la autora como el ingrediente básico de la novela. Parece probable que la

⁸³ Luis Mario Schneider. Prólogo a *Aves sin nido*, p. 22.

historia de Margarita y Manuel floreciera mientras que las historias de Marcela y Martina se marchitaban porque la imaginación narrativa de Matto era bastante limitada. Consecuentemente, realzó lo conocido, el lugar común de la historia de amor, mientras que falló en desarrollar historias étnico-populares más originales y exigentes sobre las dos mujeres indias.

La existencia lastimosa del indio no es la historia completa de *Aves sin nido*, por supuesto, o aun la base de la historia. Es el catalizador, pero contrariamente a las nociones tradicionalmente aceptadas, el conflicto de la novela ocurre entre la ilustración urbana y el oscurantismo pueblerino. En la historia de la literatura hispanoamericana encaja más cómodamente con el tema de la civilización contra la barbarie que con el tema del indigenismo.⁸⁴

Resulta reconocible y apreciable, a pesar de todo, cómo la novelista logra relacionar el mundo de la ficción con el mundo real, de manera que el lector tenga presente y cercana la injusticia que padece el indio y aquello que la motiva. Esta representación, si bien precursora, es limitada por la visión *exterior* que tiene Matto de Turner del tema. Pero, sin duda, se trata de una obra de transición donde la interpretación de la realidad es una preocupación literaria con logrados frutos.

Como hemos podido observar la representación realista de la vida común, ha encontrado en los grupos raciales marginados no sólo una fuente temática sino un verdadero punto de reflexión y enjuiciamiento del fundamento de la organización de la sociedad. Aspecto sentido y un verdadero espejo para el novelista, tan perturbador e inminente como aleccionador.

⁸⁴ John Brushwood. *op cit* p 160

CAPÍTULO VI. *UN REALISMO SIMBÓLICO*

La inestabilidad política que vive Hispanoamérica durante todo el siglo XIX, se manifiesta con extremada frecuencia a través de la lucha armada. En casi todos los países latinoamericanos, la manera de dirimir las diferencias ideológicas y las luchas por el poder ocurre a través del enfrentamiento directo.

Las ideas libertarias que animaron el proceso de independencia, formaron parte de la emancipación y construcción del sueño que significaba fundar las nuevas naciones americanas. Este aliento perduró a lo largo del siglo XIX y se materializó en numerosas novelas cuya temática, generalmente amorosa, se desarrollaba en periodos históricos precisos y en relación con sucesos realmente acontecidos. El carácter de estas novelas que buscaban representar, en parte, una realidad cierta, era esperanzador e ilusionado, pues si bien el amor o el destino de los héroes no era siempre feliz, todo el impulso y la pasión con la que enfrentaban los sucesos dejaba ver la creencia en la historia y en el futuro, como el empeño que traería los mejores beneficios sociales para los habitantes de esas regiones. Sin embargo, la lucha armada, por muy alto que fuera el propósito que la animase, fue siempre un enfrentamiento cruento y, en el caso de las luchas militares durante el siglo XIX hispanoamericano, tuvo una de las modalidades más infames: la de la guerra civil. Confrontación fraterna cuyos ideales se desvanecían frente a la brutalidad de los hechos.

El idealismo político perduró, no obstante. Todavía hacia fines del siglo XIX se creía que el enfrentamiento armado era el camino necesario para la implantación del progreso y la civilización y, aunque los costos habían sido enormes hasta entonces, se pensaba que esta vía era indispensable. En la novela hispanoamericana, en cambio, como una sombra sobre territorio soleado, un escepticismo social comienza a cubrir el panorama. La representación de la realidad, al tiempo que la narración de una historia sentimental con personajes ordinarios, siguen siendo las características de la novela de la segunda mitad del siglo XIX, aunque, hacia fines de éste, una actitud desalentada comienza a hacer su aparición en las obras.

Se trata de una suerte de reacción del individuo frente a esas dos fuerzas mayúsculas de reciente *descubrimiento*: la Historia y la Sociedad.¹ La novela hispanoamericana de la última mitad del XIX pretendió ocupar un lugar en la primera y poner en cuestión a la segunda. Pero tanto una como otra se mostraron firmes y fueron más difíciles de examinar y transformar que lo deseado.

A partir de los años ochenta decimonónicos, la novela hispanoamericana interpreta la realidad social como si ésta fuera un ente poderoso y amargo, y la Historia una fuente de infortunios. Tal es el caso de la novela del escritor venezolano Gonzalo Picón Febres, *El sargento Felipe* (1899).²

La historia que cuenta la novela ocurre en 1872, y se refiere a la época de la rebelión de Matías Salazar contra el dictador Antonio Guzmán Blanco.³ Un dictador *progresista*. Su estilo de gobierno podría sintetizarse en un control férreo de lo político, hábil en lo económico, y una manera peculiar de gobernar, donde combinaba el gusto por lo popular con un refinamiento de clase acomodada, que era el sector social de su extracción. También, como fue el caso de otros dictadores latinoamericanos, sus ojos estaban puestos en Europa, particularmente en Francia, y de manera especial en la figura de Napoleón.

Su estilo de gobierno fue espectacular, una versión venezolana del Segundo Imperio francés. Es sorprendente que la historiografía haya descuidado casi por completo la influencia del bonapartismo en América Latina, aun en presencia de ejemplos tan claros como éste. Sus sucesores en Venezuela lo imitaron ocasionalmente, pero con menos pompa y derroche; ni Crespo, ni Castro ni Gómez rivalizaban con él en su lujoso estilo francocaraqueño.⁴

La fascinación por Europa, no resultó ajena al intenso desarrollo económico de la segunda mitad del siglo XIX. Fue la época del incremento de la economía bajo el signo del capitalismo industrial europeo. Este impulso económico aumentó la demanda de materias primas por parte de los países donde el capitalismo expansionista estaba en auge, debido al fuerte desarrollo de la industria. América Latina, entonces, se convirtió en un exportador de materias primas y alimentos, apoyado

¹ Obviamente estos conceptos son conocidos y empleados con anterioridad, pero no es sino hasta el siglo XVIII cuando la noción de Historia, y de Sociedad en el siglo XIX, adquieren el sentido y la importancia que tienen hasta la fecha. Véase R. G. Collingwood, *Idea de la historia*, p. 87.

² Fue su tercer novela, antes publicó *Fidelia* (1893) y *¡Ya es hora!* (1895).

³ Guzmán Blanco fue presidente de su país de 1870 a 1888, el levantamiento armado de Matías Salazar corresponde a sus primeros años, cuando es posible encontrar adversarios políticos e ideológicos fuertes; más tarde a causa de su mano dura, los opositores serán mucho más escasos.

⁴ Malcolm Deas 'Venezuela, c. 1880-1930', en Leslie Bethell (ed.), *Historia de América Latina*, p. 316.

por la facilidad del transporte internacional, recién inaugurado. La modernización requirió de un desarrollo técnico notable y de un esfuerzo social incrementado, el cual, en los países dependientes, como fue el caso de los hispanoamericanos, no constituyó una situación social benéfica. Aquí, el capitalismo no tuvo las bondades que en Europa y permitió, por una parte, la explotación brutal de los trabajadores y, por otra, el enriquecimiento ilimitado de los gobernantes.

Ningún gobierno venezolano anterior se había inspirado en tan conscientes nociones de modernización, y fueron estas nociones de progreso material las que Guzmán y sus seguidores ofrecieron como justificación del régimen (. . .) Procuró organizar una economía más dinámica en su propio interés, para mantener la fortaleza y estabilidad de su gobierno y aumentar su fortuna privada, pues con frecuencia montaba y controlaba monopolios y era accionista universal de empresas locales. Construyó trescientos kilómetros de vías férreas, y su partida final coincidió con la conexión de Venezuela a las comunicaciones internacionales por cable submarino. Percibió las posibilidades de acelerar el desarrollo del país atrayendo el capital extranjero a gran escala. Tuvo de hecho algún éxito en este propósito, aunque sus más grandiosos proyectos, como el conglomerado en sociedad que propuso a los intereses de Péreire en Francia, no se materializaron.⁵

La modernización de la sociedad requería de la mano fuerte que impusiera la paz, apoyada en el pensamiento positivista y en el darwinismo social,⁶ mismos que justificaban como inminente la *modernización* de las sociedades iberoamericanas. Esta solución a la anarquía social que se vivía, provocó la aparición de las dictaduras progresistas. Su poder discrecional no fue ajeno a las estructuras políticas sobrevivientes de la Colonia,⁷ el cual combinaba un pensamiento *positivo* con las amenazas, sobornos, coerciones, o bien con la represión directa.

Uno de los movimientos políticos que tuvo que enfrentar Guzmán Blanco fue el de Matías Salazar en 1872.⁸ Guzmán Blanco no tenía mucho tiempo en el poder cuando se vio obligado a combatir esta insurrección armada. Su respuesta fue total. Acabó con la rebelión vencéndola en combate y aprehendiendo a Matías Salazar. Luego lo fusiló sin miramientos. Para constituir una fuerza capaz de enfrentar al ejército salazariano, tuvo que recurrir a la temida leva. Muchos campesinos apenas se enteraban de que se aproximaba el ejército regular haciendo este reclutamiento forzoso, huían.

⁵ *Ibid.*, p. 315

⁶ Los estudios de Charles Darwin estimularían gran número de obras literarias a partir de sus conceptos evolucionistas. Sus ideas positivistas y progresistas fueron aplicadas por analogía al conflicto social, nacional y racial sobre la base de la selección natural.

⁷ Cfr. Stanley J. y Barbara H. Stein, *La herencia colonial de América Latina*, p. 156.

⁸ Picón Febres no tiene mayor reticencia en mostrar simpatía por este personaje histórico, en la página 106 de la novela le llama "heroico Salazar".

No todos tenían esta oportunidad y eran llevados por la fuerza. Como fue el caso de Felipe Bobadilla. Es esta la historia de *El sargento Felipe*.

Felipe Bobadilla llevaba una vida feliz. Vivía con su familia en el campo, donde era el pequeño propietario de un terreno en el que sembraba café. Además, tenía dos vacas, un toro y algunas gallinas. La familia estaba compuesta por él mismo, su esposa Gertrudis y su hija Encarnación. La relación de Felipe con el entorno era armónica y productiva, tenía todo lo que necesitaba, resultado de su propio esfuerzo.

Su casa estaba cerca de Maraure,⁹ un pequeño poblado de la serranía. En éste, como es habitual en las pequeñas poblaciones rurales, ocupaba un lugar importante la pulpería con su ambiente ruidoso y frecuentado. El rico propietario del establecimiento, Jacinto Sandoval, terrateniente del lugar, tenía fama de conquistador y “gozaba de grandes simpatías entre las chicas del lugar porque era desprendido, enamorado y zalameo”.¹⁰ Encarnación, la hija de Felipe, se había enamorado de él, aunque para Jacinto no representara más que la siguiente de su lista.

Felipe, celoso protector de ella, la vigilaba y procuraba tenerla a resguardo de este hombre de quien, con razón, recelaba. En cambio, consciente de que su hija era atractiva y de que un día tendría que casarse, no le incomodaba la idea de que lo hiciese con Matías, su sobrino, campesino como él, y querido por su esposa y por él mismo.

Matías adoraba a Encarnación. Quizá lo hacía tan devotamente porque ella no le correspondía. El joven había insistido, requiriéndola, pero ella siempre le había contestado negativamente. Amaba a Jacinto Sandoval.

La apacible vida de trabajo de Felipe se rompe al ser llevado por el ejército como recluta. Su esposa e hija quedan solas. El ganado, el maíz, el café y todo aquello de valor que tenían en el *conuco*,¹¹ se pierde o es robado por los distintos ejércitos que pasan más tarde por la zona.

⁹ Maraure no aparece en los libros como un pueblo real. Sin duda, sustituye a otro poblado que estaría ubicado en el estado de Carabobo.

¹⁰ Gonzalo Picón Febres, *El sargento Felipe*, p. 42.

¹¹ ‘*Conuco*’: en Venezuela, plantío pequeño de frutos. Francisco J. Santamaría, *Diccionario general de americanismos*, p. 392. También, ‘parcela pequeña de tierra cultivada por un campesino pobre’. *Diccionario Enciclopédico Espasa*, Vol. VII, p. 374.

Jacinto Sandoval se aprovecha de esta situación para intensificar su cortejo a Encarnación, pues hasta ese momento, no habían tenido más que encuentros apresurados y miradas cómplices en los lugares públicos.

Matías estaba al tanto de todo y se lo hace saber a Encarnación, pidiéndole una vez más correspondencia a su interés amoroso. Ella se vuelve a negar. La noche en que Encarnación y Jacinto tienen su primera relación, Matías prende fuego a la casa. Gertrudis, a pesar de estar dormida en otro cuarto, logra escapar y lo mismo hacen Encarnación y Jacinto. Este último regresa más tarde con un grupo de hombres de Maraure, quienes intentan apagar el fuego. La casa queda completamente destruida y don Jacinto les ofrece la suya a la madre y a la hija, quienes, por no tener otra opción, aceptan irse a vivir con él.

Mientras esto ocurría, Felipe había participado en las acciones del ejército del gobierno contra los insurrectos. Él mismo estuvo en la batalla de Apure, combate en el que se exterminó al movimiento guerrillero de Matías Salazar. Picón Febres relata esta batalla final de la siguiente manera:

El combate decisivo de aquella insurrección, fue rápido, rabioso, encarnizado. El soldado venezolano, el de intrepidez serena, el de coraje irresistible, el que ha ilustrado nuestra historia con acciones memorables, probó allí una vez más la estupenda bizarría de su raza ¹²

Felipe fue uno de los soldados valerosos que cargaron a machete contra el enemigo. En el enfrentamiento “Felipe cayó herido mortalmente, hendida la cabeza de un sablazo y revolcándose en la sangre que le manaba en abundante chorro”.¹³ Sin embargo, auxiliado por un sacerdote de un pueblo cercano de donde había tenido lugar la lucha, Felipe logra recuperarse de las heridas, después de un penoso y largo padecimiento.

Un día, el sacerdote, quien a la sazón se había convertido en un estrecho amigo suyo, le llama para leerle una carta que le había enviado el sacerdote de Maraure, sin saber que Felipe vivía en aquel poblado y que era cercano al colega suyo. En la carta le cuenta todo lo que había acontecido en su ausencia en el pueblo y con su familia, con la esperanza de que pudiera llegar a Felipe. El recuento

¹² Gonzalo Picón Febres. *op cit* p 168

¹³ *Ibid.* p 174

no podía ser más amargo. Los ejércitos de uno y otro bando saquearon el pueblo. Se habían llevado todo lo de valor y lo mismo habían hecho en su propiedad. Robaron las vacas, el toro, los becerillos y hasta las gallinas. Gertrudis, su mujer, a raíz de estos hechos, decayó física y mentalmente. Después, la carta cuenta lo difícil que había sido para su esposa e hija la sobrevivencia diaria, y la terrible experiencia del incendio.

La misiva relata, además, cómo Jacinto Sandoval las había “ayudado”, llevándolas a vivir consigo.¹⁴

Por último, termina con la noticia de la muerte de Gertrudis, su mujer.

Felipe, abatido, toma la resolución de volver a su tierra y lo hace con un salvoconducto militar que le es proporcionado por su heroica conducta durante la batalla. Atraviesa el paisaje desolado de los pueblos saqueados y destruidos, y vaga por los caminos sin detenerse, alcoholizado, hasta llegar a Maraure. Una vez ahí, lo primero que hace es ir a su

conuco. Lo que encuentra es la destrucción completa. Al anochecer, armado de su carabina del ejército, acecha a Jacinto Sandoval y lo mata. Después sube a lo más alto de un monte cercano y se arroja al vacío. Así termina la historia.

Como se puede ver, la novela es el relato de una transformación: el paso de un estado a otro. De la felicidad a la tragedia y de la vida armónica a la muerte. El personaje de Felipe sólo aparece al comienzo y al fin de la narración, pero lo que acontece entre estos dos momentos es su propia historia.¹⁵

Expuesta de tal manera, la anécdota podría parecer esquemática. No lo es porque un profundo aliento literario, manifiesto en un estilo depurado, hace a la anécdota vívida. Como en otras novelas comentadas, la representación de la realidad ha sido construida a partir de referentes reales, pero animados por la emoción de un relato que busca ser conmovedor y convincente. Felipe Bobadilla es un personaje común, sujeto a las fuerzas de la Historia. La intención del novelista es la de hacer una denuncia objetiva de un problema social. Felipe Bobadilla no constituye un caso único, comprende un ejemplo de lo que sucedió con los campesinos obligados a participar en la guerra.

¹⁴ La carta pormenoriza no sólo los acontecimientos sino las murmuraciones y especulaciones del pueblo, entre las cuales se encuentra la especie de que don Jacinto y Encarnación tenían relaciones amorosas, y que ésta había sido la causa del incendio. Por tanto, Felipe, para quien la idea no le resulta desconocida, no necesita saber más para dar por hecho lo que se rumora.

¹⁵ Aparece el personaje en 10 de los 19 capítulos. En los siete primeros y en los tres últimos.

El tránsito que hace despertar a Felipe Bobadilla es un desplazamiento físico al tiempo que emocional, político e incluso, al final, algo tiene de religioso.¹⁶ Desde el primer capítulo, Picón Febres ha hecho hincapié en la vida armónica, al tiempo que esforzada y placentera que este hombre vive en su *conuco*. La manera que el escritor venezolano emplea para señalar la riqueza y la abundancia del entorno, se lleva a cabo a través de una descripción minuciosa y sentida. En ella hace uso de una adjetivación profusa, de la reiteración y enumeración constantes. Sobre todo, a través de la adjetivación, resalta la variedad y la abundancia del entorno material. Así describe la relación de Felipe con su ganado:

Luego tomaba por el sendero abierto entre matas de guinea lustrosas como seda, y salía hasta el tranquero, cuyos palos, alisados por el frecuente manoseo y humedecidos por el sereno de la friolenta madrugada, recorría poco a poco. Arrojando raudales de vapores por las narices húmedas, lleno el pelaje de cadillos y lustrosas garrapatas, brillantes los ojazos del cariño maternal, con la cabeza soberbiamente erguida, mirando a todos lados con el ansia de descubrir los becerrillos y henchida de leche la sonrosada ubre, las tres vacas entraban allí mismo al pasitrote. Detrás de ellas regresaba Felipe, y al mirarlas tan gallardas, tan bonitas, tan redondas de gordura, el corazón se le ensanchaba de satisfacción dulcisima, las palabras cariñosas se le escapaban de la boca, y charlotteando sonreído con las espléndidas matronas, las amarraba de las patas traseras contra un palo, las palmeaba en las ancas con estrépito, y soltaba *incontinenti* uno a uno a los nerviosos becerrillos, que se pegaban de las ubres con tal fuerza y decisión, que en breve los chorros de leche se les salían provocativos por los lados del hocico.¹⁷

Las extensas oraciones compuestas por oposiciones frecuentes, el empleo de verbos de continuidad y movimiento, los adjetivos calificativos y el abundante uso adverbial, tienen como objetivo la presentación de una rica panorámica de la realidad próxima. Los elementos que la componen guardan una estrecha relación entre sí y encajan armónicamente, haciendo un todo continuo. La descripción de Picón Febres es dinámica y no sólo expositiva, la vida que anima cada una de las partes descritas corresponde a un esfuerzo consciente y feliz de la vida por existir y desarrollarse. El trabajo, en este orden, no constituye una carga, sino la sustancia de una vida que tiene un sentido profundo e incuestionable.

Para entonces ya salía por la chimenea ennegrecida la columna de humo indicadora del fuego del hogar. El cual ardía, devorando con sus lenguas de oro la chamiza retostada por el sol y cantando con su chisporroteo el himno del trabajo, al tiempo que Gertrudis molía sobre la piedra las arepas, que la múcura silbaba sobre las tapias del fogón que el gato dormía arrellanado en el blando cojín de la céniza, y que Encarnación iba y venía de la cocina al corredor, lavando escrupulosamente y acomodando los platos.

¹⁶ Gonzalo Picón Febres *op cit.* p. 180

¹⁷ *Ibid* p. 34

de junco las jicaras redondas para servir el desayuno. Mientras estaba listo éste, Felipe se iba al cobertizo donde dormía el pollino moro, y le echaba una brazada de guinea; daba una vuelta por la ancha corraliza donde gruñían los marranos, y les picaba el malangá; se acercaba al frondosísimo naranjo donde rumiaba el toro negro, y le daba su ración de ricos vástagos de plátano. Volvía entonces al corredor de la casita, y se sentaba muy contento en el banco de madera, con los pies empapados del rocío, dulcísimo de genio, salpicada la frente de sudor. Un sol espléndido inflamaba las cumbres de los montes; un aire puro y oloroso de pimpollos nuevecitos garruleaba entre los árboles; una alegría vibrante y expansiva inundaba los espacios, una égloga sonora resonaba en lo profundo de las selvas, en la música del valle, en el arpa de cuerdas cristalinas del cequión. Aquello era la fiesta del follaje, el entusiasmo de la gran naturaleza, el espontáneo júbilo del pájaro y la fronda, del céfiro y el agua, del color y de la luz.¹⁸

El acento en el color local, tan empleado en el costumbrismo, y del cual la novela es expresión aún, se transforma en una manifestación bucólica con una gran amplitud verbal y juego de las formas literarias.¹⁹ En esta primera parte, el tiempo del gerundio y del copretérito, marcan el ritmo pausado y reincidente de una vida ordinaria, cuyas acciones se despliegan como parte de una armonía superior. Veamos, en cambio, lo que Felipe encuentra al volver de la guerra, en el capítulo XIX.

Media hora después se detenía ante el tranquero del conuco, sin fuerzas para entrar, apretado el corazón, llena el alma de amargura. ¡Oh gran desolación! Lo que imperaba allí, pero con formidable imperio, era silencio, la soledad, el abandono. Ni el trajín de las faenas, ni la presencia de su hija y su mujer, ni tan siquiera aquella casa levantada a tanta costa, aquel abrigo de su alma, aquel caliente nido de su amor: nada, nada. Al fin entró. Un tremendo escalofrío le circuló por todo el cuerpo, y los recuerdos le punzaron como espinas. Lo único que hablaba allí era el cequión, pero tan sólo para evocar los dulcísimos recuerdos de la felicidad perdida, que en la hora del infortunio hacían más cruel y abrumador el sufrimiento de Felipe. Las lagartijas corrían asombradas, el monte crecía con lujuria repugnante, el café se había caído y se pudría que daba lástima en el suelo, las culebras se rebullían con pereza bajo los agrios matorrales, el bochorno contribuía con su vahos ardorosos a entristecer el alma, de cada fronda parecía que se escapaba la nota de un lamento, y en medio de aquella pavorosa soledad, de aquel silencio interrumpido cuando más por el ruido continuado del cequión, resaltaba el gran desastre, la inmensa mancha negra del incendio.²⁰

Picón Febres vuelve a emplear la enumeración pero, a diferencia de la adjetivación brillante e insistente del inicio, en este caso lo que se repite es la conjunción copulativa *ni*, y el pronombre indefinido *nada*, para remarcar el abandono. No obstante, esta desolación no comprende el vacío. La soledad y el silencio del lugar están ocupados por las ruinas *presentes* de la antigua casa. Sólo

¹⁸ *Ibid* p 35

¹⁹ Como veremos más adelante, el color local de la novela del mismo modo que es una expresión costumbrista comprende, también, una visión modernista. Al respecto dice Brushwood: "La tendencia criollista es fuerte en *El sargento Felipe* —esto es, la inclinación a poner de relieve costumbres regionales típicas, que distinguen así a la cultura hispanoamericana de la sociedad europeizada, cosmopolita. La experiencia de la novela, sin embargo, llega a ser más complicada que la apreciación del color local. El factor rural adquiere cualidad bucólica similar a cierta poesía modernista." John S. Brushwood *La barbarie elegante* p 178

²⁰ Gonzalo Picón Febres *op cit*, p 201

que los restos del *conuco* y la vegetación “repugnante” que ha crecido en el lugar, enuncian ahora el desorden y, sobre todo, la sustitución de una realidad por otra: la de la felicidad por el dolor. Se trata de un realismo que raya en lo simbólico; la realidad referida es cierta pero, al mismo tiempo, es la representación ejemplar y literaria de una situación feliz vuelta desgraciada.

Por otra parte, es clara la intención literaria de representar a la realidad a través de un trabajo artístico consciente de su misión estética y de su estrecha vinculación con la realidad.

Más allá de la pintura objetiva de las cosas, se logró –desde el modernismo– mayor atmósfera poética; un párrafo más corto, conciso, impresionista al reemplazar a la prosa un tanto oratoria del siglo XIX; al simple testimonio o denuncia de una realidad social, se agregó [...] el símbolo que trasciende el retrato físico o del inventario y enumeración, tan gratos a nuestros primeros realistas.²¹

El discurso literario de la novela no pretende *ilustrar* una realidad ideológica sino *representar* una realidad cierta, rica y abundante desde el inicio hasta el final, transformada por un hecho histórico real y destructivo. La riqueza de su estilo literario se debe a esta intención de construir un discurso estético que interprete de la manera más próxima y verosímil a la realidad social del campesino obligado a la guerra, a través de un trabajo literario depurado y preciosista incluso. De este modo, la realidad representada es, al tiempo que cierta, resultado evidente de una construcción literaria. En esta representación estética, y a través de una marcada expresión poética, se ha querido ver la combinación de una visión realista y modernista unidas.

El sargento Felipe es una combinación de dos tendencias aparentemente antagónicas, el modernismo y el realismo. La combinación embellece al criollismo y lo transforma de un realismo genuino en una versión estilizada de las costumbres rurales –una versión que es improbable pero reconocible. Felipe es el protagonista-coroario de esta representación.²²

No es difícil observar en Picón Febres un concepto de realidad unitario. La transformación de la realidad, a lo largo de la novela, corresponde a la construcción inevitable que las acciones humanas provocan en la realidad social. Por una parte, vemos la riqueza de la naturaleza, incluso en la destrucción, y, por otra, lo que de ella, y de sí mismos, pueden hacer los hombres. La *mimesis* literaria pretendida no es ajena a la intención aleccionadora que ve en la lucha armada la peor de las situaciones sociales. La representación de la realidad idealiza la vida en el campo, para confrontarla

²¹ Mariano Picón Salas. Estudio, en Gonzalo Picón Febres, *op. cit.* p. 27

²² John S. Brushwood *op. cit.* p. 192

más tarde de manera violenta con la vida social. Al final, triunfa la tragedia, la descompuesta vida social e histórica de la guerra y los cacicazgos. De este modo, la interpretación de la realidad cumple una finalidad literaria al tiempo que política: mostrar los cambios sustanciales que produce la guerra, en este caso particular, a través de la suerte desventurada de todos los personajes de la novela.

Por otra parte, la concepción representativa de la realidad que describe el novelista, se relaciona con una forma particular de percibir y expresar el tiempo. El tiempo del discurso narrativo es acumulativo. Está definido por la sucesión progresiva de acciones. Al inicio, esas acciones son benévolas y naturales

Gertrudis salía hasta la puerta de la cocina y llamaba a su esposo al desayuno. El laborioso campesino se acomodaba en un rincón sobre una troje, y su mujer le ponía por delante la gran jícara de café arrellanada en su rodete, el plato azul donde blanqueaba el requesón, una cazuela colmadita de sabroso revoltillo, y una redonda arepa que se dejaba comer sola por lo gustosa y blanda. Felipe devoraba el desayuno con apetito extraordinario, y salía muy orondo a recorrer las sementeras del conuco.²³

Después, y una vez rota la armonía –la separación del hombre de su entorno natural- el tiempo es una sucesión de calamidades.²⁴ No es un tiempo intenso ni súbito, no hay acciones narrativas paralelas sino secuenciales, una sigue a la otra, enlazadas progresivamente. Para mostrar que Felipe lleva una vida feliz, se subraya, a través de tal secuencia, la vida minuciosa y ordenada de sus hábitos. Las costumbres de Felipe y su familia, parecen estar fijas y determinadas de tal manera que su constancia, por el sólo hecho de existir, provee y procura la felicidad.

En Maraure oían misa, visitaban a algunos conocidos, compraban en las pulperías lo que necesitaban durante la semana, y con la tarde, cuando ya el sol se ponía, regresaban al conuco, (.) Gertrudis depositaba desde luego el estupendo pañuelo de madrás, en cuyas puntas venían amarrados los dineros de la venta. Gertrudis lo cogía con los ojos ávidos, no sin dar gracias a Dios desde lo íntimo del alma, y en seguida lo guardaba en lo más hondo del arcón...²⁵

En cambio, la vida fuera de este ámbito comprende desorden, descomposición. Su representación más infame y caótica la constituye la política. Atrás han quedado los ideales que veían en el heroísmo y en la participación activa de la lucha ideológica, la justificación del enfrentamiento social. La política es lo contrario a la vida natural y honesta.

²³ Gonzalo Picón Febres *op cit*, p 36

²⁴ Al concebir la realidad como una suma, se derivan de ello dos proposiciones: una la vida constituye ante todo una riqueza material y dos, la destrucción es carencia cuya pérdida total es, sin duda, la muerte

²⁵ Gonzalo Picón Febres *op cit*, p 39

...y por lo que hace a la política de la localidad, la odiaba cordialmente, porque no veía en ella sino una lucha encarnizada de aspiraciones sórdidas, una exhibición perenne de adulaciones vergonzosas y un desfogue horripilante de las pasiones más rastreras ²⁶

Picón Febres confronta la vida armónica de la naturaleza, básicamente solitaria, a la colectiva de la comunidad. En el poblado reina el comercio, no se *cultiva* nada, hay habladurías y sobre todo reside el riesgo de la seducción sexual de Jacinto Sandoval.

El movimiento y la inestabilidad comienzan a partir del capítulo IV, en la boda de la hija de uno de los vecinos de Felipe. La fiesta termina en trifulca y es el momento del arribo del ejército que viene a reclutar a campesinos para llevarlos a la campaña militar contra Matías Salazar. A partir de entonces, resulta notoria la intención del autor por mostrar la bondad de lo estable frente a lo desventurado de los cambios.

Picón Febres se ocupa por dejar claramente asentada la veracidad de los hechos que narra.²⁷ La temporalidad y geografía de los acontecimientos resulta aproximadamente cierta.²⁸ Mas la representación de la realidad que refiere, no busca tanto la veracidad como la construcción de una realidad literaria que se muestre *objetiva*. El énfasis retórico, por tanto, no se limita a la descripción o a la narración sino que emplea un amplio espectro de formas literarias que hacen a la realidad verosímil y sensible. La interpretación de ésta se realiza a través de un ejercicio retórico depurado. La abundante adjetivación y la variedad verbal definen su estilo;²⁹ aunque es necesario comentar que todo ello opera en función de una recreación y *composición* literaria de la realidad desagradable,

²⁶ Este es el pensamiento de Jacinto Sandoval, pero de igual manera puede darnos la noción de la época acerca del pensamiento generalizado sobre la política. Gonzalo Picón Febres *op cit* p. 45

²⁷ En el inicio del capítulo V, el autor reflexiona con respecto a la veracidad de los personajes históricos. Dice Picón Febres: "Matías Salazar, que resalta en nuestra historia con cierto relieve como de personaje legendario, no ya sólo por su arrogancia, su viveza y su notable intrepidez, sino también por el triste fin que tuvo como insurrecto peligroso, había invadido a Venezuela y alzándose en Cojedes, proclamando la integridad de los principios liberales, el respeto profundo a las instituciones, el orden administrativo y económico, la pulcritud más absoluta en el manejo de los caudales públicos. Traía la fama de su valor heroico, de su audacia temeraria, de sus ruidosas empresas militares, y Guzmán Blanco se aprestó a combatirle hasta vencerle. El partido liberal se agrupó con verdadera decisión en derredor del dictador venezolano, y se desbordó por todas partes como la ola arrolladora para luchar con el temible guerrillero. La República entera se puso en movimiento; de nuevo comenzó la organización de tropas, y las patrullas se derramaron por los campos en busca de reclutas." Gonzalo Picón Febres, *op cit* p. 83

²⁸ Picón Febres cita los nombres de poblaciones conocidas como Nueva Granada, Alto Apure, Zamora, Portuguesa. Así como los estados de Yaracuy y Apure. Del mismo modo, los acontecimientos principales de la novela tienen lugar en el estado de Carabobo, y en su capital Valencia. Sin embargo, el poblado de Maraure, no aparece en las geografías correspondientes. Es probable que se trate de un nombre ficticio que sustituya un poblado cierto. Cfr. Julio Chiossone, *Diccionario Toponímico de Venezuela*

²⁹ Brushwood, en su estudio citado, y con referencia al trabajo de Tzvetan Todorov *The poetics of prose* define esta variedad verbal. John Brushwood *Una barbarie elegante*, p. 187

cercanas al plano de la estética modernista.³⁰ Por ejemplo, en el tiempo de la guerra, toda la información y los rumores que se tienen sobre ella son recibidos con avidez. Se desconocen los acontecimientos y son esperados por todos con entusiasmo. Para darle vida a las noticias, Picón Febres las describe así:

Las noticias se multiplicaban de una manera incalculable, y corrían por todas partes agrandándose con asombrosa rapidez, tomando formas diferentes, rebotando de las casas a las calles, de las calles a las plazas, de las plazas a los suburbios solitarios, de los suburbios a los campos. Nadie daba en la flor de analizarlas para sacar en limpio si eran ciertas: todo el mundo las tragaba con mayor facilidad y candidez, aunque fueran despropósitos de esos que no tienen explicación posible. Bastaba que viniese calentita, provocativa, apetitosa, para que todos tomaran la noticia con deleite, la paladearan buena pieza, le agregaran algún nuevo perendengue para hacerla más sensible al deseo de los curiosos, y la soltaran como riquísimo bombón en el grupito de la primera esquina. La que salía por la mañana a corretear por las aceras, por la noche era imposible conocerla en ninguno de los rasgos de su fisonomía. Los fabricantes de bolas menudeaban, pero de bolas estupendas: hoy era el asalto de un castillo inexpugnable, mañana la toma a sombrerozcos de un cuartel, pasado mañana la desigual contienda de doscientos contra mil, en que éstos, admirablemente armados y con un jefe *adelante*, habían puesto los pies en polvorosa.³¹

La adjetivación y, sobre todo, el empleo de verbos contrastantes, dotan a la información descrita de una verdadera naturaleza cambiante. Las noticias son algo sólido y después ligero, y luego algo que se fabrica y se come y se transforma hasta volverse desconocido.

Como lo he dicho antes, la realidad descrita se convierte en una representación simbólica literaria, porque su afán *mimético* no es representar a la realidad “tal cual”, sino de modo que resulte una lección crítica contra la guerra.

A diferencia de otras novelas (como *A la costa* de Luis Alfredo Martínez), donde los hechos amargos afectan incluso al mismo estilo del novelista, volviéndolo oscuro y lacónico, en *El sargento Felipe* las peores situaciones y los estados más tristes no niegan la riqueza de la realidad. Incluso, en uno de los momentos menos retóricos de la novela, se puede percibir en la enumeración y adjetivación, el interés por hacer vívida una situación desgraciada

Felipe recorrió la larguísima distancia que había hasta su pueblo, en sólo ocho días. Ni los ardientes soles, ni las noches henchidas de peligros, ni el anómalo estado del país, armado todavía de todas las armas, fueron parte a detenerle en la forzada ligereza con que iba. Para abreviar el tiempo, ganaba muchas veces por senderos excusados que se lo economizaban, aunque el terreno resultase por ellos más

³⁰ No está de más recordar que Picón Febres escribió poesía bucólica modalidad abordada por el modernismo hacia el fin del siglo XIX

³¹ Gonzalo Picón Febres, *op. cit.* p. 107

pendiente, más quebrado y más difícil de andarlo por lo mismo. Cuestas pedregosas, angostísimas veredas por entre recios matorrales, quebradas acrecidas por la lluvia, exuberantes plantaciones, vastos potreros henchidos de guinea, todo iba pasando ante su vista como un sueño. Caminó de día y de noche, sin entrar a las posadas sino para comprar un pan, un pedazo de queso y un frasco de aguardiente. Cuando tenía hambre, se sentaba en una piedra a la orilla del camino, se comía lo que llevaba en el morral, y luego bebía un trago; cuando le daba mucho sueño, se metía al corredor de alguna casa, acostábase en el suelo y descansaba un rato, para seguir luego la marcha con más brío.³²

La descripción es rápida y cortada y corresponde a la prisa del personaje por volver a su tierra. Ha dejado de ser un hombre contemplativo como al inicio, para volverse un ser desesperado que quiere regresar a su propio lugar. Es verdad que la descripción ha perdido la riqueza de la primera parte. No hay la abundancia anterior de adjetivos, ahora las oraciones son cortas y determinantes. Sin embargo, sigue siendo definitiva la secuencia y el encadenamiento de las acciones a través de verbos que implican movimiento, en una variedad de momentos sucesivos inminentes. A diferencia del movimiento profundo y natural de la primera parte, en éste, los actos responden a una inercia existencial, al transcurrir acostumbrado y obligado de la sola sobrevivencia. Destaco tal ordenamiento secuencial porque es éste el que define a la novela como un tránsito, el desplazamiento de un estado a otro.

La novela, debido a que relata acontecimientos de casi 30 años atrás de su escritura, podría considerarse como llevada por una preocupación histórica. Sin embargo, al contar la historia de Felipe, no ha relatado un hecho del pasado, sino que ha reconstruido el pasado a través de una visión particular, individualizada del mismo. La idea de la novela histórica como reconstrucción de un hecho remoto, memorable y excepcional, digno de ser conocido por los lectores del presente del escritor, se transforma en la visión de la realidad de un individuo que pasa a la dimensión interior de la Historia misma.

El novelista expone y descifra a la Historia a partir de la individualidad común y, por lo tanto, deja de ser ese ámbito heroico y ejemplar donde las acciones humanas destacan por sí mismas. En *El sargento Felipe*, la Historia es un peso y un destino que ha de sufrir el protagonista como víctima, por ello, al representarla como un padecimiento social, Picón Febres, realiza la crítica de su constitución interna. La novela es una crítica a los que *hacen* la Historia, la individualidad del

³² *Ibid.* p. 199

hombre común no la sufre en abstracto, sino a causa de otros hombres como él, víctimas y victimarios en este engranaje temporal.

-¡Infeliz hombre!- exclamó el cura cuando le vio salir- Le han deshonrado a la hija, se le ha muerto la mujer de pesadumbre y todo lo ha perdido en un momento Y en resumidas cuentas, ¿por qué, vamos a ver? Por la patriotería soez, escandalosa y sin conciencia de este ilógico país; por principios que no valen dos pepinos, porque para que jamás se cumplan, mejor fuera que no los proclamaran con cierta avilantez que mueve a risa Libertad, democracia, instituciones, garantías. ¡sí, hombre, mientras están abajo; Pero si agarran el poder veinticuatro horas, son capaces de reírse hasta de Dios. Quieren Patria, y fomentan el desorden; quieren libertad, y dan pábulo medroso a la tiranía del sable; quieren progreso, pero todo lo destruyen; quieren para la propiedad respeto, pero asaltan lo ajeno y se lo roban con el mayor cinismo; quieren derechos, y no hacen otra cosa que alimentar día por día el predominio de la fuerza brutal y descarada, que es la de los guapos. No hay que darle vueltas: personalismo, personalismo y nada más que personalismo, porque lo que es aquí, las ideas no tienen relación alguna con estas infames zalagardas de dos meses –monstruosas por lo híbridas- que hemos dado en la flor de llamar revoluciones. Oh ambición desordenada de los pérfidos, oh crimen horrible de los desocupados, oh guerra civil eternamente lamentada y execrada por los hombres de corazón cristiano y de buena voluntad! ¡Maldita seas! ¡Maldita seas, sí, porque tú vives de odios que horrorizan, y todo lo profanas con la asquerosa baba de tus rencores implacables!³³

El parlamento anterior lo dice el cura que ha cuidado de Felipe, el mismo que le ha leído la carta. Se trata de un hombre honrado y generoso. Su meditación no es sólo la de un hombre religioso, es, también, la de quien reprueba la política desde la impotencia del que ha visto de cerca la atrocidades de la guerra. Sus expresiones, aun cuando se encuentre solo, son las de alguien que parece dirigirse a un interlocutor invisible. Las exclamaciones vocativas inicial y final del párrafo anterior, recuerdan a las acostumbradas en el sermón litúrgico.³⁴ La voz del sacerdote manifiesta lo que Felipe Bobadilla guarda en su interior. Cabe decir que este personaje nunca se queja de su suerte, nunca expresa su desgracia y abatimiento de una manera abierta. Sufre en silencio, arrastrado impotentemente por los hechos. Cuando parece haber encontrado un cierto alivio en la convalecencia, se entera de lo que le ha sucedido a su familia y a su propiedad en su ausencia. La calamidad de la guerra lo hunde aún más en la tragedia. El sacerdote Vasconcelos se convierte, entonces, en la voz del dolor de Felipe. Su calidad verbal, del ser que escucha y sobre todo que orienta, aparece ahora como el pensamiento común, que acusa a la Historia, a la sociedad y a los hombres, lamentándose en voz alta de lo que otros han causado con su ceguera y pretendido patriotismo.

Picón Febres hace realizar al personaje del cura una síntesis de la tragedia de Felipe Bobadilla en

³³ *Ibid.* p. 193

³⁴ Mariano Picón Salas hace referencia al estilo oratorio con que está escrita la novela. Véase Mariano Picón Salas. *Literatura venezolana*, p. 156

este párrafo de lamentos. Emplea, dentro de los términos de la dolorosa perorata pública, la exclamación y la interrogación retórica; adjetiva abundantemente, enumera con insistencia, no sólo para dar una panorámica de la historia reciente de Felipe, sino para remarcar la insistencia del falso discurso ideológico. Las oraciones breves, separadas por el punto y coma, le dan ritmo a la obstinada e intencionada reiteración crítica contra el discurso político, pero, a su vez, y de una manera que busca esclarecer las contradicciones, exhibe el antagonismo entre las palabras y los hechos de los líderes ideológicos. El mismo uso frecuente de los puntos suspensivos, da la pausa necesaria de quien expresa sus ideas alentado por una emoción que le hace enlazar ideas, dejando en suspenso otras. Termina el discurso con las oraciones exclamativas de dolor y de condena, en una suerte de resumen del pensamiento que alienta a la novela.

El sufrimiento de Felipe y su aceptación fatal, incluso la de su misma calidad de ejecutor, pertenecen a un ahondamiento en la interioridad del personaje, pero en este caso no a través del discurso literario y subjetivo expuesto, sino del silencio. Su silencio forma parte de la dimensión subjetiva, personal, de la representación de los acontecimientos.

El personaje de Felipe muestra con mayor profundidad que el resto de los personajes su calidad de víctima, de objeto de *las fuerzas de la Historia*; hace que resulte un personaje próximo, digno de compasión. Ha perdido todo y frente a ello no puede más que ejecutar la acción necesaria: matar a Jacinto Sandoval. No obstante, esta acción no le restituye lo arrebatado y lo lleva a la pérdida y conclusión final, la del suicidio. Su caída existencial es paulatina y patética, pues ni siquiera ha tenido la oportunidad de luchar contra su suerte.³⁵

Resulta significativo el hecho de que su historia sea *contada* también en capítulos donde no figura. La historia del “engaño” a Encarnación por parte de Jacinto Sandoval es, principalmente, la de su desgracia. Lo cual se explica porque la novela es, sobre todo, la historia de una ausencia. La guerra es la acción inclemente que arranca a los hombres de sus lugares, obligándolos a ausentarse. Detrás

³⁵ Sería imposible ignorar un determinismo de la naturaleza y de lo social. Un determinismo análogo a las leyes que rigen la vida natural. Lo cual mostraría la influencia de las ideas positivistas de la época en la novela.

de todo ello, yace el pensamiento conservador y regionalista de verificar en el entorno físico y social los valores del reconocimiento y la identidad de lo propio.

La tensión literaria que ha creado el novelista es, por una parte, la representación de una realidad exterior sensible y, por otra, la configuración paradigmática de un personaje *vivo* al momento de hacerlo una víctima común del peso de la Historia social específica. En este sentido, la realidad que muestra el novelista no es otra que la de todos los que padecen las acciones de los hombres y, en particular, las del dictador Guzmán Blanco, otra ausencia “presente” en el libro. Presencia y ausencia, abundancia y vacío, exposición y silencio, fatalidad y ejecución son los extremos que toca la novela

En su discurso literario, la novela expone con claridad cada uno de los movimientos de Felipe y muestra, al final, la inminencia de su pérdida.

A poco aparecía allá sobre la cresta de un medroso precipicio cuya altura desvanece, en cuyos bordes erizados no se encuentra ni la huella que imprime la pezuña de las cabras montaraces, y en cuya contemplación el alma siente el escalofrío del pasmo. La falda abrupta y pedregosa cae a plomo en el abismo; de ella se desprenden con frecuencia, arrastradas por las lluvias torrenciales, enormes rocas que retumban en el fondo con el estrépito del trueno; abajo corre el río, desheredado de la luz, rompiendo sus cristales contra los peñascos revestidos de verde terciopelo; arriba, sobre la calva cima erizada de zarzales infecundos, desenrosca la serpiente sus anillos, la iguana ostenta sus bellísimos colores y se arrastra la venenosa escolopendra

La luna ardía serena a mitad del estrellado firmamento, y al favor de sus destellos, Felipe llegó arriba jadeante y sudoroso. Miró hacia abajo, y allá, en todo el centro del conuco, le pareció observar la mancha negra, negra como las penas de su alma. Entonces levantó la vista al cielo, arrimóse al precipicio con la faz desencajada, se santiguó tres veces, hizo una mueca horriblemente dolorosa, abrió los brazos con desesperación y se lanzó a lo profundo del abismo.

La cabeza golpeó contra las rocas, y se volvió pedazos ³⁶

El final climático adquiere grandiosidad y nobleza al tener lugar en medio de la naturaleza. Un ámbito natural cuyo valor no es sólo real sino simbólico. La naturaleza, en este caso, posee armonía; en cambio, la acción *histórica* interesada y egoísta, así sea en el nombre de altos valores patrióticos, es la ruina del hombre común y honorable. Hacia el final del libro, Felipe se reintegra físicamente a la naturaleza, al espacio del que había sido distanciado. Regresa a su armonía, a su movimiento. En la descripción final abundan la adjetivación, las hipérbolos y las metáforas. La constante adjetivación que embellece el escenario final, une el drama con una manera estilizada de

³⁶Gonzalo Picón Febres *op cit* p 204

representarlo. En el libro se reúnen las dos expresiones del realismo y el modernismo. A través del contraste aleccionador; antagonismo que le da sentido simbólico a lo representado al tensionarlo entre dos nociones: la social y la estética, que representan, al mismo tiempo, los polos del criollismo-bucolismo o regionalismo-cosmopolitismo, extendidos en la época

El modo realista en *El sargento Felipe* abarca desde un sumario sin adornos, directo, a escenas en las cuales las peculiaridades del habla rural son representadas fonéticamente. Su efecto, en general, es describir costumbres rurales –manera y valores- desde el punto de vista de un forastero compasivo. Los toques ocasionales de humor nunca se acercan a la caricatura. Este modo criollista-realista produce un efecto muy poco usual cuando funciona en contraste con el modo bucólico-modernista. Ambos modos tratan con la situación rural –supuestamente la misma situación en ambos casos, aunque pudiera parecer diferente de cuerdo con el modo narrativo prevaleciente en un pasaje dado. El modo bucólico es cosmopolita en el sentido de que su significación es generalmente la misma a lo largo de la cultura occidental. El modo criollista es regionalista. La diferencia, por lo tanto, es similar al contraste ciudad frente a campo que aparece frecuentemente en la ficción hispanoamericana(...)³⁷

Precisamente, en la reunión de estos contrastes radica la fuerza literaria de la obra

La descripción final de la novela, inicia en la cima, el sitio insólito donde nada hay. Se trata de una altura imponente que causa el pasmo de lo desconocido y lo ajeno a todos y a todo. Después, recorre la narración el camino precipitado que atravesará Felipe en su caída, “cae a plomo en el abismo”. Luz y sonido prefiguran el impacto de Felipe contra las rocas. Termina este último párrafo volviendo a la cima de la que se lanzará el personaje, describiendo a los animales que habitan en ella. Iguanas, serpientes y escolopendras. Seres de peligro que acompañan con su belleza el ritual del suicidio. Son los únicos seres presentes, igual de ajenos e indiferentes que el resto del monte con su expresión magnífica, con su simbología de violencia y peligrosidad. Felipe, en este ámbito, consume su tragedia y se entrega a la verdad intemporal de la naturaleza.

La novela concluye y cierra el círculo de la ausencia y el regreso. En medio queda la vida dolorosa del hombre común, del campesino pobre frente al poder político con nombre y apellido en su tiempo, pero sin duda, generalizable a aquellos que, en nombre de la patria y los ideales, fueron los verdugos de los otros.

³⁷ John S. Brushwood. *op cit* p 191

Otro ejemplo de la representación de la realidad ordinaria a través de una forma de expresión poco empleada³⁸ lo constituyeron las cuatro novelas principales de Emilio Rabasa. La obra novelística significativa de este autor se publicó tan sólo en dos años: 1887 y 1888. La comprenden cuatro novelas *La bola*, *La gran ciencia*, *El cuarto poder* y *Moneda falsa*. Antes había escrito y publicado poesía y también crítica literaria,³⁹ aunque no particularmente sobresaliente. Más tarde, publicará otra novela, *La guerra de tres años*, en 1891. En suma, se podría decir que su carrera como literato fue corta, y que de su producción literaria lo más importante fueron sus cuatro primeras novelas. La proximidad entre unas y otras no es gratuita, pues se cuenta, a través de ellas, una sola historia: la de Juan Quiñones, protagonista principal de las mismas. Aparentemente, la anécdota principal refiere el amor de este personaje por Remedios, la heroína y amor imposible de Juan. La primera novela da fe del nacimiento de esta relación de amor y la última, de su consecución amorosa. En este orden, la novela, como era obligado en el siglo XIX, narra una historia sentimental, romántica; sin embargo, la misma resulta débil frente al amplio e intenso panorama social que se exhibe a lo largo de las cuatro novelas, que bien podrían leerse como una sola novela dividida en cuatro partes. La primera de ellas, intitulada *La bola*, cuenta la vida del personaje principal en el pueblo de San Martín de la Piedra, su enamoramiento de Remedios, y el inicio de la confrontación, que continuará a lo largo de las cuatro novelas, con don Mateo Cabezudo, comandante militar de la zona y tío de Remedios. El título *La bola* hace referencia a los movimientos revolucionarios, confusos y constantes que fueron habituales durante el siglo XIX.

Juan Quiñones, buscando hacer carrera y estar próximo a don Mateo Cabezudo, se incorpora a “la bola”. Participa en hechos militares y resulta herido. No obstante, en su misma convalecencia ayuda al triunfo de las fuerzas militares que dirige Mateo Cabezudo. Éste no reconoce su ayuda y, al contrario, se proclama héroe de estas acciones y empieza a desarrollar un profundo odio contra Juan Quiñones, quien, a su vez, ha iniciado un largo y obstaculizado romance con Remedios. La

³⁸ Más adelante me referiré a la visión *interiorizada* que tienen estas novelas de Rabasa, así como a la narración en primera persona que produce una perspectiva diferente de la representación realista.

³⁹ Antonio Acevedo Escobedo. Prólogo a Emilio Rabasa. *La bola y La gran ciencia*. p. xi.

novela subraya la ambición y corrupción de la clase militar representada por Cabezudo. Al final de la obra queda planteado con claridad el antagonismo feroz entre ambos.

En *La gran ciencia*, continua la anécdota amorosa, sólo que el objeto de la crítica radica ahora en la clase política. Juan Quiñones vive en la capital del estado y allí, y en contacto con el mundo de la política, aprende “la gran ciencia”, que no es otra que la astucia y la malicia para sobrevivir en el mundo social corrompido

En *El cuarto poder*, Juan Quiñones se ha trasladado a la ciudad de México. Vive pobre, compartiendo vivienda con el estudiante Pepe Rojo. Tanto éste como Juan, consiguen trabajo en el periódico gubernamental *La columna del Estado*. Aquí comienza la carrera periodística de Quiñones. De la prensa oficial pasa a la prensa de oposición y comienza a tener fama como escritor antagónico al gobierno. No sólo lo alientan sus ideas de honestidad, sino también la batalla contra Mateo Cabezudo quien, a la sazón, es diputado y vive con su sobrina Remedios en la capital.

En esta obra, la crítica social de Rabasa va encaminada al mundo del periodismo. Al parecer, el autor conoció de cerca este ámbito, en el que abundaban tanto las actitudes nobles y comprometidas, como las ruines y corruptas. Finalmente, en *Moneda falsa* el novelista continúa relatando la carrera de periodista de Quiñones. Sólo que el panorama se ha oscurecido; el mundo de la prensa muestra sus zonas sórdidas, de abyección y connivencia. El mismo Quiñones traiciona el amor puro que le tiene a Remedios por otros amores confusos y nada idealistas. Al final, Remedios está a punto de morir y Cabezudo, arruinado política y económicamente -al igual que Juan- se encuentra en su nivel más bajo, y todos por necesidad tienen que regresar reconciliados a San Martín, el lugar de donde salieron un día.

A través de las cuatro novelas se lee, principalmente, el proceso y la transformación existencial de Juan Quiñones, un personaje común, sin los atributos notables del héroe romántico. Constituye el relato de una vida que va hacia la desilusión y el abandono forzoso de las esperanzas juveniles. La novela comprende, además, la representación literaria de la descomposición social de la época. Del mismo modo que *El sargento Felipe* constituye una crítica a la guerra y a los caudillos políticos,

estas novelas cuestionan una sociedad corrompida en todos sus órdenes.⁴⁰

El joven Quiñones es ingenuo y noble al inicio de esta trayectoria. Al final, en cambio, si bien aún posee la pasión amorosa inicial, su sentimiento y percepción del mundo se han vuelto amargos. Juan Quiñones es el eje de este periplo narrativo, pero no es el único que lo vive: su personaje antagónico, Mateo Cabezudo, realiza también una trayectoria paralela, es una suerte de espejo vivo, simbiótico y doble del personaje principal; él también terminará arruinado, y se confirmará la estrecha cercanía, fuerte por el odio y el parentesco entre ambos.

La novela más conocida y estudiada de esta tetralogía es *La bola*, y la menos es *Moneda falsa*. No es difícil explicarlo. *La bola* tiene las características y virtudes de la novela de su tiempo, aquella que parte aún de una visión romántica,⁴¹ con abundantes descripciones costumbristas de ambientes y personajes, e incluye, también, la preocupación por mostrar la realidad cierta y conflictiva de un personaje y la sociedad de su época, pero a través de una representación de la vida rural y de los combates militares.⁴²

En cambio, *Moneda falsa*, por ser la conclusión de la historia, resulta una novela oscura, escrita en un estilo *elevado* y dramático, sin los aspectos llamativos de la exterioridad de ambientes y sucesos de la primera novela. Además, el personaje principal ha dejado de ser el ingenuo e idealista joven de *La bola*, y ahora se encuentra confuso y perseguido, acusado por sus escritos y por su enemigotenz. No obstante, es este aspecto diferente de novela *oscura*, volcada sobre sí misma, el que me ha parecido interesante de atender, para indagar en la intención *mimética* de la realidad, pretendida

⁴⁰ Al respecto afirma Brushwood: "Desarrolla en ellas [en sus cuatro novelas] dos principales corrientes de crítica social: el oportunismo y la corrupción en la política y la falta de honradez en la prensa. Presenta un alegato a favor del orden cuando describe la revuelta pequeña y estrictamente local desencadenada por un político sin escrúpulos, Cabezudo para encaramarse en el poder. El novelista subraya la frustración del idealismo en el rival de Cabezudo, Quiñones y ve en la falta de honradez periodística un síntoma pésimo de la sociedad y la política mexicanas". John Brushwood *Una especial elegancia* p. 22.

⁴¹ Varela Jácome expone las características románticas de la obra de Emilio Rabasa: "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 y Remedios se sirve de algunos clichés 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 mejicano tiene conciencia de la nueva concepción de las novelas amorosas". Benito Varela Jácome "Evolución de la novela hispanoamericana en el XIX" en *Historia de la literatura hispanoamericana*, p. 121.

⁴² En la trayectoria del personaje se ha querido ver tanto la influencia de la picaresca española, la picaresca de Lizardi como la exposición del mundo social a la manera de Benito Pérez Galdós. Cfr. Manuel Pedro González *Trayectoria de la novela en México*, p. 65.

por Emilio Rabasa. La obra destaca la naturaleza común y descompuesta de la sociedad, frente a cuyas fuerzas el individuo ordinario es un ser disminuido

Una característica de las cuatro obras, si bien no única en la época, radica en el empleo de la primera persona.⁴³ Lo habitual lo comprende la narración en tercera persona, con su visión omnisciente y distante.⁴⁴ En cambio, las cuatro novelas están escritas en primera persona, lo cual ha llevado, comprensiblemente, a que se las vea, en gran parte, como novelas autobiográficas.⁴⁵ Si bien tal característica tiene como resultado inicial la proximidad entre lo narrado y el personaje principal, a partir de la vivencia directa, en la última novela este tipo de narración deviene una visión personal que enfrenta a la realidad a través de la conciencia dolorosa del personaje.

Después de treinta días empleados en vivir con mis amarguras a solas, en pensar todo el día y la mitad de la noche en mis alegrías muertas y mis esperanzas defraudadas, después de treinta días de soñar venganzas, con un placer que envenenaba mi corazón, imaginando hacer daño a los demás, aún a los que en poco o nada me habían ofendido; después de sentirme despreciado por otros, aquella proposición de Albar tenía que parecerme buena, inmejorable, sin que me importara un comino que el antiguo periodista obrase en esto bien o mal. Y por si alguna vacilación cupiera en mi ánimo, Albar, saliendo de su modo habitual, añadió a lo de *andando el tiempo y mejorando las cosas* alguna frase de elogio de mi talento, y declarando que nadie sabía dar a un periódico el interés que yo, con sólo poner en cada número un parrafejo cualquiera.⁴⁶

El discurso interiorizado no niega la realidad exterior. No se trata de una expresión arbitraria e independiente de la realidad externa, la cual sigue siendo el objeto primordial del interés del discurso literario, pero no independiente del narrador; la representación de la realidad se realiza a través de alguien que la percibe y la enjuicia.⁴⁷

En el párrafo citado, resulta evidente que el hecho de percibir y expresar a la realidad no resulta

⁴³ Hay novelas que la han empleado antes, baste citar *La guerra de treinta años* de Fernando Orozco y Berra (1850)

⁴⁴ De hecho en su quinta novela *La guerra de tres años* una suerte de apéndice de las cuatro anteriores, la narración literaria está hecha en tercera persona

⁴⁵ Habría que señalar que la primera persona no es la única persona narrativa que emplea, hay otras perspectivas narrativas que usa: "Emilio Rabasa busca explorar la múltiple realidad mexicana () con el autobiografismo efectivo, en el que alternan el yo-protagonista, el observador de la historia y el procedimiento impersonalizado de omniscencia neutra. Con una estructuración cronológica, el agente-narrador Juan Quiñones relata su participación activa en tres espacios ejemplarizadores" Benito Pérez Jácome, "Evolución de la novela hispanoamericana en el XIX" *Historia de la literatura hispanoamericana*, p. 120

⁴⁶ Emilio Rabasa, *Moneda falsa*, p. 196

⁴⁷ "La manera de proceder de Rabasa como novelista comenzó con una idea clara de lo que había de malo en la sociedad. Y esta idea fue corroborada por la convicción de que el mejoramiento de la clase media constituía el futuro más promisorio para el país. La clase inferior realmente, no desempeña ningún papel en la obra de Rabasa. Luego se lanzó a denunciar los males que descubría. Pero este modo distó mucho de ser una esforzada recreación de la realidad visible. Antes bien, prefirió escoger los detalles y deformar la realidad visible para que resultase de ello un cuadro de la vida vista subjetivamente" John Brushwood, *México en su novela*, p. 243

ajeno a los conflictos morales y de conciencia. En el fragmento citado se repite el adverbio *después* para dar a la narración la obstinación de la conciencia, hundida en el malestar que transmiten muy bien las expresiones “esperanzas defraudadas”, “soñar venganzas”, “envenenaba mi corazón”. El tormento personal toca con frecuencia ciertas zonas de lirismo, muy en el tono de la subjetividad narrativa expuesta

Tomaré como ejemplo de la representación realista, el capítulo XVII de *Moneda falsa*, donde la situación de Juan Quiñones ha llegado al extremo. El protagonista narrador se ha independizado del diario *El cuarto poder*, en el que escribía, haciéndolo ahora en *El censor*, de postura más radical que el anterior. Él y Braulio Claveque, serán los redactores principales de esta publicación cuyos escritos se caracterizarán por “su mordacidad, su chispa y su atrevimiento”⁴⁸

Si bien al principio tuvieron éxito y reconocimiento por sus críticas severas de la corrupta clase política, en particular de la figura de Mateo Cabezudo, con el tiempo y debido a su posición extrema, *El censor* comienza a tener conflictos económicos. El capítulo XVII inicia con las consideraciones de Juan Quiñones acerca de las posibles vías de sobrevivencia del diario; la situación es verdaderamente crítica. Quiñones dialoga consigo mismo de la siguiente manera:

¿Es tanto lo del papel?, pues quiero suponer que sea el doble. ¿Es tanto lo que producen los anuncios?, pues que sean los dos tercios. Ahí está la gaveta de Claveque. Cosa de quince rollos de a veinticinco son trescientos setenta y cinco. Vamos; número redondo, trescientos. Cien mensuales. De suscripciones (que hay lo menos dos mil, pero que apunto en mil quinientos) son setecientos cincuenta pesos Eventuales... cuando menos. ¡No puedo bajar de mil! Pero, vaya, que sea la mitad; quinientos, que salen a peso mensual. Rebajo más: que sean cuatrocientos pesos. Total: mil doscientos cincuenta pesos. ¿Y qué puede costar? Cuando yo contraté nos ajustamos por... creo que por trescientos. Hoy cuesta algo más porque se agrandó. Serán cuatrocientos; y entonces Albar se gana ocho. Aún descontando mi sueldo y el de Claveque, Albar está haciendo un gran negocio.⁴⁹

Este fragmento de apariencia intrascendente significa mucho en la representación del ámbito real que Rabasa quiere transmitir. La naturaleza “baja” de las consideraciones económicas, ha ido cobrando mayor importancia en las novelas decimonónicas que les dan lugar y reconocimiento a asuntos comunes, cotidianos y sin el brillo de lo extraordinario. La manera en que se ha planteado

⁴⁸ Emilio Rabasa. *op. cit.* p. 196

⁴⁹ *Ibid.* p. 305

el párrafo, dentro de la misma narración en primera persona, es el de la exposición abierta de las cuentas monetarias, y reflexiones que hace el personaje sobre este asunto de gran importancia para él

Las frases cortas, las interrogaciones, los puntos suspensivos y las oraciones admirativas, hacen ver el interés del autor por darle verosimilitud al episodio, sin la necesidad de que éste sea claro en lo expuesto. De hecho, es difícil seguir la lógica de las sumas y restas que hace Quiñones. No es relevante, y por ello me parece ilustrativo el fragmento, tanto el entender sus operaciones aritméticas, como el ser testigo del acto ensimismado de este ejercicio personal. La representación resulta puntual y creíble, por lo mismo. La interpretación de la realidad valora el espacio subjetivo y personal como parte importante de la representación realista.

La contabilidad es interrumpida por la sirvienta de Felicia, ésta última es una amiga fraternal de Juan y enlace entre Remedios y él, a través de recados y mensajes. La sirvienta viene con un recado de la misma Felicia pidiéndole a Juan que no “rapte” a Jacinta, un personaje contrapuesto, en todo, a la figura romántica de Remedios, con la que tiene relaciones amorosas. En este aspecto Rabasa define muy bien el pensamiento de Juan; no es más el personaje romántico de convicciones profundas de las dos primeras novelas, sino el contradictorio y ordinario de acciones convenientes.

Cuando Felicia se presenta en mi imaginación con su carita sonriente y traviesa, o bien con lágrimas en los ojos, me daba un salto el corazón, y por eso mismo la ahuyentaba con enojo y llamaba en mi auxilio la cara redonda, mofletuda y sensual de Jacinta Remedios ¡quita allá!... Esta noche iré al Puente de Monzón, para concretar la fuga ¡Qué sociedad, ni qué escrúpulos de monja! ¡Sociedad de prostituidos y meretrices, que hace escándalo de lo que ve y no de lo que hace! Remedios ¡fuera! ¿Y la *Chalupita*? La verdad que es mejor que la hija de Barbadillo, pero ésta tiene no sé qué. Un arañón, un estrujón de mano de Jacinta, una injuria de su bocota abultada y roja, valen una docena de *chalupas*. Pero, sin embargo, no dejaré a la del Árbol. Mejor que una sola son las dos.⁵⁰

El discurso del personaje ha abandonado los idealismos, ahora enfrenta con cinismo las *exigencias* de su despertar ante la realidad. A esta situación conflictiva, económica y sentimental se le añade el nuevo ingrediente que aporta su compañero periodista Claveque. Él mismo llega golpeado a la redacción de *El censor*, la agresión ha sido por parte de Mateo Cabezudo, el enemigo de Juan. Sin embargo, no hay lógica en la agresión, ¿por qué ser agredido por algo que no hizo?

Claveque mentía, pero no tenía yo fundamento bastante para echárselo a la cara, y callé, sin poder explicarme en qué y por qué mentía mi compañero; pero desde aquel instante me puse intranquilo,

⁵⁰ *Ibid* p 307

temeroso de encontrarme en situación ridícula y vergonzosa sin saberlo; movíame de continuo, me sentía desazonado e impaciente, hasta que formé esta determinación:
-Esta noche buscaré a don Mateo, suceda lo que suceda.⁵¹

La resolución, además, da pie a que Juan Quiñones les revele a sus compañeros que se ha disgustado con quien financia *El censor*, Pablo Albar, y que a partir de ahora ellos mismos tendrán que procurar la manera de sostener el diario. Por ello, al inicio de este capítulo XVIII, Juan Quiñones hace cuentas para buscar la manera de que subsista el diario sin el financiamiento del poder establecido. La respuesta de Claveque es violenta y exhibe lo que hasta ese momento había sido sólo una sospecha. Que no era el periodista íntegro que Juan imaginó cuando lo conoció. La revelación de Claveque es brutal y constituye uno de los momentos cimáticos de la novela.

¡Qué números ni qué nada! Todo lo compone usted a su manera, sin reflexión ni juicio. Albar le paga a usted cien pesos, y cincuenta a mí, que recibo del Gobierno; usted es inspector de letreros y yo oficial en comisión del servicio. A Albar no le cuestan esos sueldos y a nosotros ha de costarnos siempre la comida. Él no gasta en papel, porque nos da del que recibe del Gobierno para *El cuarto poder*, y nosotros tendríamos que comprarlo. No se venden los ejemplares por miles, sino por cientos; no tiene el periódico suscriptores, sino son dos o tres Gobiernos de los Estados que toman algunos ejemplares a cambio de elogios de *El cuarto poder*. De suerte que si Albar gana con el periódico dos o trescientos pesos mensuales, nosotros no ganaríamos ni siquiera para pagar la impresión.⁵²

La revelación no podía ser más clara y sintetiza el conocimiento de Juan Quiñones de la realidad corrompida. El joven se da cuenta que toda su lucha contra el poder era una farsa, que quien financia al periódico de mayor oposición al gobierno es el gobierno mismo.

Ni el amor, ni la lucha política, ni la vocación de denuncia representan metas que alienten su vida, el personaje está en el fondo de una situación desventurada. La novela se vuelve directa; el discurso literario refleja la llaneza del estado del personaje. La retórica que animaba a la primera novela, *La bola*, ha desaparecido, del mismo modo, la riqueza de los ambientes exteriores; el mundo se ha estrechado a los espacios cerrados de los cuartos de redacción, a los ámbitos empobrecidos de las pensiones, a la recámara de la enferma Remedios. De igual modo, las acciones suceden con mayor frecuencia durante la oscuridad de la noche, y tienen una naturaleza degradada, la búsqueda de

⁵¹ *Ibid.*, p. 310

⁵² *Ibid.*, p. 312

amores “convenientes” como el de las “Chalupas”, mujeres vulgares y fáciles.

Redondo debía andar otra vez por la Plazuela del Árbol, pues tenía cita con la *Chalupa* grande. Tomé el camino, trémulo todavía y agitado por los estrujones y el contacto de la Barbadillo, cuyo cuerpo me parecía sentir aún recargado sobre mi pecho. La noche era oscura; pocos transeúntes interrumpían con el ruido de sus pasos el silencio que reinaba en las sucias calles del barrio, y uno que otro guardián del orden descansaba en el hueco de una puerta al lado de la linternilla de miserable luz. Para no ser indiscreto, me detuve a regular distancia de las ventanas de las *Chalupas*; pero no ví a nadie, y fui acercándome hasta llegar a la puerta de la casa de vecindad. No estaba enteramente cerrada, y sospechando que Redondo estaría dentro, volví sobre mis pasos y me detuve en la esquina inmediata.⁵³

La descomposición de la vida y de los sueños acerca de ella, ha sido claramente expuesta, tanto en *El sargento Felipe*, como en la serie de novelas de Rabasa que culminan con *Moneda falsa*. La representación de la realidad es aleccionadora, en cuanto al ingrato comportamiento de la sociedad y sus integrantes ordinarios, al tiempo que amarga y dolorosa.⁵⁴

La *mimesis* que ha pretendido Rabasa ha consistido en la exposición de una vida que estrechan los vicios y hábitos de una sociedad corrompida.⁵⁵ Al inicio, Juan Quiñones puede y tiene qué oponer a la sociedad degradada: su amor y sus ideas de honestidad y justicia; sin embargo, a lo largo de las cuatro novelas, y lógicamente en la última, vemos a un hombre arruinado, aún con su amor por Remedios, pero con sus ideales destruidos. Al final triunfa, relativamente, el amor, pues si bien se casan Remedios y Juan, dentro de la proyección simbólica de la novela, se nos anuncia que Remedios morirá, como si fuera necesario subrayar que la felicidad es imposible. Juan queda como un hombre resignado a lo que la vida tiene de atractivo, aunque ello sea tan sólo una parte de la complejidad de ésta.

El carácter simbólico, que pretende mostrar la negatividad social a través de los padecimientos del personaje principal, opera a través de la narración de sus experiencias. La forma expansiva inicial de oraciones extensas y mayor adjetivación, se reduce, en la última novela, a formas gramaticales de frases breves, oraciones coordinadas y distributivas pero no de larga extensión, y enumeraciones

⁵³ *Ibid.* p. 292

⁵⁴ Emilio Rabasa escribe durante el extenso régimen de Porfirio Díaz (1877-1910) pero su crítica a las condiciones de vida no son contra Díaz y su gobierno sino contra la situación social y política en general que no ha sabido cumplir aun las promesas sociales de la Reforma.

⁵⁵ Una de las virtudes de la novela es que el personaje de Juan Quiñones no sólo sufre la descomposición social sino que también la asimila y no pocas veces forma parte de ella.

de miembros cortos, que significan la dimensión de una realidad lacónica y empobrecida.

En la novela, la crítica social, que había iniciado mostrando las costumbres viciadas, se ha interiorizado. La forma de esa representación ya no es independiente de la subjetividad de los personajes. La crítica social, a través de una individualidad dañada por una sociedad descompuesta, tiene como resultado la exaltación de valores simbólicos, de ahí que los personajes sean, ante todo, *tipos* sociales. La virtud de la obra, y el interés para esta investigación, radica en que tal interpretación de los hechos no prescinde del mundo interior de los personajes, aun cuando éstos sean prototípicos ⁵⁶ Los males sociales no son sólo describibles, sino que ahora forman parte de una vivencia que requiere ser expuesta. Ello con el fin de que, una vez conocido lo negativo de la sociedad, pueda ser enmendado.

A partir de estas ideas no ajenas a una valoración *positivista*,⁵⁷ Rabasa reclama a la sociedad su orden enemigo, describe su composición para enfatizar sus amargos frutos, sus acciones dañinas. La intención en las dos novelas comentadas, no es la de la crítica política directa sino la de la representación de la descomposición de una vida armónica en una situación infeliz. En ambas, el contraste entre una situación idílica, romántica, inicial y la posterior, terrible y descompuesta, realista, sirve para dejar en claro la intención crítica indirecta y moralizante. En *El sargento Felipe*, el elemento que transtorna el orden es la guerra; en *Moneda falsa*, la sociedad por sí misma y la relación con ella. Tanto en una como en otra novela, el interés aleccionador sustenta un cuestionamiento profundo a través de la vida desgraciada de sus personajes.

Es la sociedad la que está errada, y es ella la que debe corregirse. El hombre, con su estrecho mundo y sus grandes anhelos, resulta una insignificancia que sueña y padece; peón final y carente de los bienes de la vida, los cuales le sustrae y regatea un orden oscuro y poderoso.

⁵⁶ Al respecto ha dicho Mariano Azuela: La debilidad de Rabasa consiste en construir tipos genéricos con sus personajes. Reconocemos al instante al tinterillo tramposo, al escribiente intrigante, al periodista difamador e irresponsable, al jefe político autoritario y rapaz; pero si como tipos tienen importancia, como criaturas humanas carecen de vitalidad y dinamismo. Se podría afirmar que si Rafael Delgado detuvo su visión en la epidermis de sus personajes, Rabasa sólo hizo reflejar su propia personalidad en ellos. Mariano Azuela, *Cien años de novela mexicana*, p. 175.

⁵⁷ Véase Joaquina Navarro, *La novela realista mexicana*, p. 43.

CAPÍTULO VII. *EL REALISMO NATURALISTA*

La tendencia literaria llamada naturalista ha sido vista como una expresión literaria diferente del realismo,¹ aunque en verdad constituye una de sus expresiones extremas. Hacia el fin del siglo XIX hispanoamericano, las diferentes corrientes literarias novelísticas se confunden y las fronteras entre ellas se estrechan hasta volverse inexistentes. Así, el realismo, el modernismo, el romanticismo incluso, la llamada novela de *fin de siècle*, y la que se ha nombrado naturalista, representan tendencias literarias que concurren sin distinción en las diferentes obras del periodo. Sin embargo, al mismo tiempo que mezcladas, ciertas características de estas manifestaciones literarias nos permiten vislumbrar algunos acentos y determinados énfasis en la manera de percibir y expresar una determinada visión de la realidad. El naturalismo constituye una manera específica de representar lo que, a su vez, concibe como lo real.²

El naturalismo es un realismo llevado a los límites del conocimiento social.³ El autor naturalista afirma que el arte, la novela en particular, tiene una deuda con la realidad. La fantasía debe morir, los hechos sin idealismos hacen a la literatura útil y más *estética* al mostrarlos “tal cual son”.

Lo cierto era que el naturalismo negaba toda forma de “espiritualismo” a la creación literaria y concentraba su atención en la experiencia cotidiana de la vida social; sólo esta realidad desmitificada podía ser clasificada y explicada objetivamente. Los naturalistas creyeron que el mundo social en el que vivían había perdido sus auténticos valores en una ciega persecución del poder y los bienes materiales, y que se había degradado trágicamente.⁴

El naturalismo se ve a sí mismo como un arte valiente y necesario. El fin consiste en llegar a los extremos últimos de la realidad, no importa lo dolorosos e incluso repugnantes que sean. Así como el médico penetra en la corporeidad enferma para distinguir el tumor que infecta, así debe la literatura encarar lo más terrible, pues sólo del conocimiento puede derivar la salvación.

En el caso de la novela hispanoamericana, el descubrimiento de las zonas enfermas de la realidad se liga estrechamente con la crítica social que se ha venido haciendo a lo largo del siglo XIX.

¹ María Guadalupe García Barragán *El naturalismo en México* p 27

² Habría que precisar el empleo del concepto de *roman de mœurs* por la crítica francesa del XIX, referido al naturalismo y a sus antecedentes (Balzac y Flaubert), diferenciado del término *roman de caractères* atribuido a la novelística de Stendhal. La novela de costumbres tendría una continuidad reconocible.

³ “Hay un momento en el que la observación y la documentación realista dan paso a la pretensión de haber encontrado —igual que la política y la economía— el respaldo del método experimental de la ciencia dándole así al producto literario un rigor y objetividad verificables” José Miguel Oviedo *Historia de la literatura hispanoamericana* 2, p. 143

⁴ *Ibid* p 144

Inicialmente, la novela con preocupaciones realistas buscó representar una realidad cierta sin prescindir de los moldes idealistas. No obstante, desde el inicio su posición fue partidaria; su objeto de representación obedeció a una intención crítica contra las clases sociales, las costumbres, los gobernantes, etc. El naturalismo devino una continuación de esta tendencia crítica que domina en la novela del XIX, y que se refiere de manera directa a una forma de ser de la sociedad.

Se ve que la nueva escuela asume una actitud de compromiso, que el novelista deja de ocuparse de sí mismo para entrar en la masa de la sociedad y denunciar sus males; que se proponía a sí mismo la no tolerancia y que sus fines no eran simplemente demoleedores y anárquicos: quería transformar, introducir en las caducas estructuras de una postiza jerarquización, un sentido nivelador de la justicia, ya que hasta entonces la novela había ofrecido un rostro exterior y conformista de la vida americana.⁵

Europa había continuado siendo el principal suministrador de las tendencias culturales que se cultivaban en Hispanoamérica. Una de las más importantes comprendió la búsqueda de representación fiel de la realidad social. Esto formó parte de un proceso social que vivió Europa durante el siglo XIX, y que tuvo importantes repercusiones en el ámbito cultural. En particular, el desarrollo de la ciencia y la tecnología influyeron marcadamente en la forma de concebir y expresar la realidad.

El mundo se reconoció como un proceso, un *progreso* cuyos motores comprendieron, precisamente, los avances científicos. Su movimiento *positivo* fue tan necesario como inminente y, se pensaba, llevaría de manera impostergable al crecimiento y mejoramiento social.

Contribuyeron y fundaron este perfil cultural del siglo XIX, pensadores tan disímbolos como Charles Darwin, Henri de Saint-Simon o Joseph Proudhon. Filósofos, científicos y teóricos sociales, como Auguste Comte, construyeron el gran edificio de la cultura decimonónica, la cual, a pesar de sus contradicciones era alentada por la fe en que la vida podía ser corregida con el empeño de la razón y de su manifestación incuestionable, la ciencia. De ahí, se difundió la certeza de que tanto la realidad científica como la social podían abarcar ámbitos de comprensión y estudio *objetivos*.

⁵ Guillermo Ara. *La novela naturalista hispanoamericana* p. 5

El arte no compartió del todo, ni todo él, este entusiasmo por el progreso. Y fue precisamente en él donde aparecen las primeras muestras de desengaño por los *avances* civilizatorios.⁶

Sin embargo, en la literatura apareció también tal creencia de que el arte era un medio valioso y contributivo para el progreso social. Un papel importante en la nueva visión de la realidad lo constituyó específicamente el género de la novela.

La novela, sobre todo, se convirtió en un género cuya pretensión era la de ser un agente del cambio social: así como la ciencia había contribuido a eliminar ciertas plagas y a mejorar la salubridad pública, la novela podía combatir y quizá eliminar los “vicios” de la sociedad. La ficción dejó de ser meramente un hecho artístico y se convirtió en “científica”; o mejor: era un arte que iba más allá de la ciencia. Probablemente el carácter reivindicador y utilitario que la literatura adquirió en manos de estos escritores, se debió a que se sentían portavoces de personas y sectores largamente silenciados: para ellos el mundo, aunque deprimente y oscuro, era perfectible y la creación era un directo agente del avance social.⁷

La novela, en concordancia con esta postura científica, asume una posición comprometida y responsable de su tarea social. Este afán, en particular, reunió dos fuertes tendencias culturales hacia el fin del siglo XIX; por una parte, la certeza de que es posible llevar el conocimiento científico al arte y, por otra, que el arte debe ser un escaparate de la composición social, de antemano concebida como injusta y enferma.

El autor que sintetiza y, a su vez, le da forma a esta proposición estética es Émile Zola.⁸ Él mismo emplea por primera vez el término que resumía esta postura: *Le naturalisme*, en el prefacio a la segunda edición de su novela *Thérèse Raquin* (1868).⁹ Posteriormente, ya con un carácter manifiesto, el concepto se vuelve el centro de su teoría en *Le roman expérimental* de 1880. La diferencia de este término con el del realismo lo explica así Levin:

Naturalisme siempre había formado parte del vocabulario de la filosofía francesa, y se designaba cualquier sistema de pensamiento que explica la condición humana sin recurrir a factores sobrenaturales y con el consiguiente énfasis en los materiales. Mientras que *réalisme*, tomado de las bellas artes, no implicaba necesariamente más que una visualización detallada; el término filosófico lleva consigo una implicación mayor y más limitada: el efecto condicionante del entorno de los hombres sobre sus vidas.¹⁰

⁶ No sólo en el arte pues pensadores como Arthur Schopenhauer desarrollan una forma de pensamiento donde el pesimismo ocupa un lugar importante

⁷ José Miguel Oviedo. *op. cit.*, p. 145

⁸ Para ser preciso no es Émile Zola el primero en escribir una obra *naturalista* las opiniones coinciden en que la primera obra de este tipo es *Germinie Lacerteux* (1864) de Edmundo de Goncourt

⁹ “En un mot je n’ai eu qu’un désir étant donné un homme puissant et une femme inassouvie chercher en eux la bête les jeter dans un drame violent et noter scrupuleusement les sensations et les actes de ces êtres. J’ai simplement fait sur deux corps vivants le travail analytique que les chirurgiens font sur des cadavres” Émile Zola “Preface” *Thérèse Raquin* p. 12

¹⁰ Harry Levin *El realismo francés* p. 375

La idea de Zola era la de, sin traicionar la intención literaria, hacer una literatura que equivaliera al examen científico de las ciencias naturales. Su objeto de estudio era la sociedad de su tiempo. De manera directa estaban presentes en el fundamento de su teoría, las ideas del médico Proper Lucas y, sobre todo, las del fisiólogo Claude Bernard ¹¹

El novelista escribió su serie de veinte novelas *Los Rougon Macquart (historia natural y social de una familia durante el Segundo Imperio)*, bajo la idea de hacer un panorama amplio de los estratos y comportamientos sociales durante el segundo imperio ¹². Esta obra la inició en 1871 y la concluyó en 1893. ¹³ En ella está, desde el principio, la pretensión científica de exhibir a la realidad social “sin idealismos” ¹⁴. El resultado es una muestra extrema, no pocas veces cruel, dolorosa y hasta brutal de los vicios sociales, los cuales se explican, en gran parte, por un determinismo físico y social.

Todo este sistema de pensamiento, que explica los fenómenos del universo y de lo humano, que reconoce una fe a ultranza en el poder benefactor de la ciencia, que renuncia explícitamente al conocimiento de las esencias y que reduce la esfera del saber al registro de las regularidades que se observan en la manifestación de los fenómenos, está en mayor o menor grado en el tratamiento ideológico de cada una de las novelas naturalistas ¹⁵

¹¹ Claude Bernard fue quien sentó las bases del método experimental, aplicado a la fisiología. La importancia de este sistema fue el de una rigurosa metodología probatoria, la cual estableció el fundamento de un determinismo biológico. Bernard desconfiaba de los resultados de las experiencias mientras éstos no fueran debidamente contrastados, ello con el ánimo de rectificar, en un momento dado, los juicios que fueran contradichos por los hechos.

¹² Al respecto, es interesante atender lo que opina Hausser acerca de Zola: “Las teorías literarias de Zola no están enteramente libres de charlatanería, pero a pesar de ello sus novelas tienen un cierto valor teórico, porque aunque no contienen ningún juicio científico nuevo son, sin embargo, como se ha afirmado con razón, creaciones de un sociólogo importante. Y son, además, lo cual es de la mayor importancia desde el punto de vista del desarrollo artístico, resultado de un método de trabajo sistemático y científico totalmente nuevo en el arte. La experiencia del artista sobre el mundo carece de plan y de sistema; reúne, por así decirlo, su material empírico, rasgos y datos de la vida, que lleva consigo y deja desarrollarse y madurar para sacar un día de este acopio un tesoro desconocido e inimaginable. El investigador elige el camino contrario. Parte de un problema, es decir de un hecho del que no se sabe nada o no se sabe precisamente lo que se querría saber. Para él comienza ahora, con el planteamiento del problema, la búsqueda y clasificación del material, es decir, el conocimiento más íntimo de aquel sector de la vida que ha de estudiar. No es la experiencia la que le conduce al problema, sino el problema a la experiencia.” Arnold Hausser, *Historia social de la literatura y el arte*, tomo III, p. 108.

¹³ Como se puede observar, *Le roman experimental* fue escrita y presentada cuando ya esta serie de novelas estaba a la mitad. De ello se puede derivar que gran parte de la formulación de su teoría estética es presentada cuando ya intuitivamente la había concebido en sus novelas y por lo tanto su teoría fue adaptada a lo que ya había expuesto en sus novelas.

¹⁴ “Toda la idea en que Zola basa su ciclo de novelas da la impresión de ser el plan de una empresa científica. Las obras por separado constituyen, de acuerdo con un programa, las partes de un gran sistema enciclopédico, una especie de *Summa* de la sociedad moderna () Y por sociedad entiende la Francia decadente y corrompida del Segundo Imperio. Ningún programa artístico puede parecer más completo, más objetivo ni más científico. Pero Zola no escapa al destino de su siglo; a pesar de su cientifismo es un romántico, y mucho más desenfrenadamente por cierto que los otros naturalistas de su tiempo, menos radicales que él. Ya su racionalización y su esquematización de la realidad, unilaterales y nada dialécticas, son romanticismo audaz y desconsiderado. Y los símbolos a que reduce la vida, abigarrada, varia y contradictoria —la ciudad, la máquina, el alcohol, la prostitución, la tienda, los mercados, la bolsa, el teatro, etc.—, son la más exacta visión de un sistematizador romántico que, en lugar de fenómenos individuales concretos, ve por todas partes alegorías. A la preferencia de Zola por lo alegórico se añade la fascinación que ejerce sobre él todo lo grande y desmesurado. Es un fanático de la masa, de los números, de la materialidad burda, compacta e inagotable. Se embriaga con la abundancia material, con el desbordamiento, con las grandes escenas de conjunto de la vida. No es un azar el que sea contemporáneo de la *grand opera* y del barón Haussmann.” Arnold Hausser *op cit* p. 109.

¹⁵ Aida Apter Cragolino, *El naturalismo en la novela argentina* p. 15.

Algunos autores han pormenorizado sus características de la siguiente manera:

Verismo en el diálogo y en las descripciones de tipos, lugares y situaciones; abundancia de detalles; afición por los temas, las escenas y el lenguaje crudos, atrevidos e incluso escabrosos; fuerte tendencia social, que se revela en la predilección por los ambientes y personajes populares, su vida y sus problemas, sus dolencias y sus taras, y en la crítica sistemática de los defectos de la burguesía; denuncia y abusos y lacras de la sociedad y de los gobiernos; exposición de los casos patológicos de vicio y degeneración: preponderancia del determinismo, o sea la acción ineluctable de la herencia y del medio como causantes de la conducta, que anulan la libertad humana; tono y términos científicos, o teorías y tendencias del mismo carácter; calidad documental de la narración naturalista, realizada por medio de estudios y observaciones sobre el ambiente, el medio y el asunto de una obra, y por el empleo de notas, tomadas generalmente de los sitios mismos donde se desarrolla la acción; tono pesimista; tendencia pedagógica a corregir y moralizar, mostrando los estragos del vicio ¹⁶

Guadalupe García Barragán reconoce en su estudio tales características naturalistas en obras como *El periquillo sarniento* de Lizardi, *El matadero* de Echeverría y *Cecilia Valdés* de Cirilo Villaverde.

Tal exposición de las características que definen a la novela naturalista, desde su punto de vista, mostraría que la novela de este tipo es la expresión de una tendencia realista literaria que se ha venido presentando a lo largo del siglo XIX hispanoamericano –y aún antes-, y que hacia su fin, y por la influencia de la novela francesa, se ha consolidado. Sin embargo, no se puede afirmar que el fenómeno de la novela naturalista se haya generalizado en toda Hispanoamérica.¹⁷

Hacia el fin de siglo, aquellas expresiones *naturalistas* precedentes y fragmentadas, se convierten en novelas completas, cuyo propósito fundamental consiste en la exposición de la sociedad como un sitio de fatalidades y desventuras, debido a la naturaleza *enferma* de sus componentes. Argentina¹⁸ es uno de los países donde estas expresiones naturalistas tienen sus mejores y abundantes ejemplos.

¹⁶ María Guadalupe García Barragán, *op. cit.* p. 10

¹⁷ Véase Klaus Mayer-Minnemann, *La novela hispanoamericana de fin de siglo*, p. 158

¹⁸ El naturalismo argentino está profundamente relacionado con el período histórico llamado *Los 80*, y que tiene las características siguientes: "El período de expansión capitalista y de progreso técnico e industrial que sobrevive hacia el 80 ha llegado a un gran desarrollo, y hace posible ahora un ambiente de estabilidad y ocio y riqueza para las clases superiores; las personas ilustradas, libres por el momento de sus preocupaciones políticas, meditan sobre el creciente poderío material de los Estados Unidos y la amenaza que representa para la América hispana, o dedican sus asuetos a cultivar aspectos estéticos de la vida". Peter G. Earle y Robert G. Mead Jr., *Historia del ensayo hispanoamericano*, p. 58. En el caso particular de Argentina ésta es la situación: "En la República de Argentina, el período 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 Amédés 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". Benito Varela Jácome, "Evolución de la novela hispanoamericana en el XIX", en *Historia de la literatura hispanoamericana*, p. 110

Hay una coincidencia entre el proceso de modernización que experimenta la Argentina durante esa época, el incremento en el número de novelas que entonces se publican y la gradual asunción del código naturalista. El afianzamiento de formas de producción capitalista, así como el crecimiento y consolidación de una importante clase media significan un reacomodo de la estructura de clases y en consecuencia una expansión de las posibilidades de acceso a la cultura de mayores sectores de la población.¹⁹

La primera novela de tal estética,²⁰ es *Pot-pourri* (1881) de Eugenio Cambaceres.²¹ Después aparecerán otras novelas de las mismas características como *En la sangre* (1887) del propio Cambaceres, *¿Inocentes o culpables?* (1884) de Antonio Algerich, *Suprema ley* (1896) de Federico Gamboa, *La charca* (1894) de Manuel Zeno Gandía. Pero la novela más importante de esta tendencia literaria en el periodo, es *Sin rumbo* (1885) del citado autor argentino.

Eugenio Cambaceres nació en la clase pudiente de Buenos Aires; fue abogado, político y estanciero rico. Por parte de su familia paterna recibió de manera directa el conocimiento y aprecio por la cultura francesa, posteriormente viajó a Francia y tuvo contacto estrecho con la novelística de Zola.

El padre de Cambaceres, Antonio Cambaceres, era provenzal; en su madurez emigró a Argentina y se convirtió en un estanciero próspero. Eugenio fue su segundo hijo, el cual estudió derecho y se dedicó a la profesión de abogado. Combinó su profesión con la interesante vida de "hombre de mundo", viajero y frecuentador de la vida social. También participó en política y, al igual que en su vida pública, en ésta provocó escándalos memorables.²² Tras esta experiencia malhadada se dedicó a la escritura de novelas. Así describe Carlos Alberto Leuman su primera novela, *Pot-pourri (silbidos de un vago)*:

Pot Pourri. Así tituló su obra inicial. Crítica de costumbres, vapuleo a personajes políticos, alusiones mordaces, Club del Progreso, trapitos golpeados. Todo en rápidos y nerviosos cuadros de Buenos Aires. Especie de novela sin conjunto. Principal y más interesante protagonista, el mismo autor, anónimo (Por algún tiempo nadie supo quién era este atroz e insólito crítico de costumbres).

¹⁹ Aida Apter Cragolino. *El naturalismo en la novela argentina*, p. 269.

²⁰ Marina Gálvez. *La novela hispanoamericana (hasta 1940)* p. 140.

²¹ Para otros autores, sin embargo, es *Sin rumbo* la primera novela naturalista: "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* como la primera novela naturalista hispanoamericana." En Benito Varela Jácome, *op. cit.*, p. 126.

²² Siendo una alta autoridad jurídica en 1871, en la Convención de la Provincia de Buenos Aires, llamó a la separación de la Iglesia y el Estado, provocando encendidas reacciones en contra. Otro hecho criticado fueron las censuras que hizo, como diputado al Congreso de la Nación, a su propio partido en 1874.

El protagonista acusa, denigra, murmura, lapida, fantasea, cuenta al caso, se burla, se ríe.
Libro aparentemente humorístico Pero su risa es amarga, a veces muy triste.²³

Música sentimental, su segunda novela, trata de Pablo, un joven rico argentino quien vive en París una vida de excesos. Es amante de Loulou, una prostituta, la cual lleva al personaje al fondo de la desgracia en una combinación de desilusión y enfermedad sifilítica José Miguel de Oviedo dice de la novela:

La sordidez y tremendismo de la novela casi no tienen atenuantes, la imagen constante que nos propone es la imposibilidad de redención en un mundo físico y moralmente repulsivo. Así como el destino de Pablo está dominado por las leyes implacables de la herencia, el de Loulou –pese a la bondad de sus sentimientos– está modelado por las de un medio que arrastra y esclaviza un oficio despreciable. Las descripciones minuciosamente clínicas de los efectos de la enfermedad y el ciego impulso sexual de Pablo son un ejemplo extremo del naturalismo hispanoamericano, que bien explican el escándalo que produjeron; pocos en su tiempo se atrevieron a llegar más lejos que Cambaceres.²⁴

Todas sus novelas tienen en común la exposición trágica de la vida de los personajes en historias infelices y en donde la vida social es el fondo corrompido frente al cual se mueven las existencias desdichadas, marcadas por un determinismo de hierro.

Como lo he referido antes, el trabajo literario de Cambaceres se realiza en el periodo conocido como los *ochenta*,²⁵ época de un particular desarrollo económico y cultural en Argentina.²⁶

Bajo la presidencia de Roca, el país había entrado en una fase en la que eran ya manifiestas las profundas transformaciones de la estructura económica, social y política, iniciadas con el ingreso de Argentina en la economía de la división internacional del trabajo. Se ha escrito mucho sobre este periodo, el *mundo del ochenta*, que no tiene paralelo por su forma tan acusada y por su temprana presentación en todo el continente. A una de sus manifestaciones culturales pertenecía precisamente la adopción del Naturalismo francés, entonces contemporáneo.²⁷

²³ Carlos Alberto Leuman. 'Estudio preliminar', en Eugenio Cambaceres. *Sin rumbo* p. XI

²⁴ José Miguel Oviedo *op cit*, p. 171

²⁵ La época política a la que corresponde *Sin rumbo* es al periodo presidencial del general Roca (1880-1886) un periodo caracterizado por el desarrollo económico, y por la presencia significativa y creciente de la inmigración. Lo cual desató una activa y compleja movilidad social.

²⁶ Un aspecto significativo de la época es el asunto de la inmigración, el cual tuvo presencia en las obras de Cambaceres. "Desde 1880 en adelante la inmigración, que hasta allí se había cumplido con relativa modestia, adquiere un impulso extraordinario. Los miles de extranjeros que llegaron a Buenos Aires escapando de situaciones de miseria en sus países de origen, venían atraídos por la prosperidad y por la aparente disponibilidad de tierra. Lo cierto, sin embargo, es que la mayor parte de la tierra cultivable se hallaba ya en manos privadas y que los inmigrantes que fueron al campo debieron conformarse con ser arrendatarios o peones de estancia. La mayoría de los inmigrantes optó por permanecer en las ciudades del litoral, principalmente Buenos Aires, ciudad que, dada su condición de puerto internacional, era el centro económico del país y ofrecía por lo tanto más y mejores posibilidades de trabajo. Algunos de esos inmigrantes hicieron fortuna con el correr de los años y pasaron a formar parte de la clase media argentina, otros formaron un contingente obrero empleado en los ferrocarriles y en las nascentes industrias manufactureras. La población de la ciudad de Buenos Aires, que era de 187.000 habitantes en 1869, pasó a ser de 663.200 en 1895. De esa cifra, más de 300.000 eran extranjeros." Aida Apter Cragnolino *op cit*, p. 29. Cabe añadir que en las novelas *Pot Pourri*, *Sin rumbo* y *Esa sangre*, Cambaceres alude a los extranjeros como seres nocivos, desagradables o, simplemente, objeto de burla.

²⁷ Klaus Meyer-Minnemann. *op cit*, p. 160

Al parecer Cambaceres asimiló la influencia de Zola en cuanto a la indagación analítica y el poder de lo hereditario y la adaptó al mundo argentino. Como se ha comentado, el naturalismo francés encontró pronta respuesta en la novela hispanoamericana y la llevó a su propia problemática.²⁸

Sin rumbo es la historia de Andrés, un rico estanciero, quien fatigado de la vida mundana y de sus viajes y experiencias amorosas por el mundo, se refugia, para descansar, en su propiedad en el campo. La novela inicia con la reflexión de Andrés sobre su vida pasada, cuando recuerda felizmente sus años en la universidad.²⁹

El Club, el mundo, los placeres, la savia de la pubertad arrojada a manos llenas, perdidos los buenos tiempos, árido por falta de cultivo y de labor, baldío, seco el espíritu que tiene en la vida, se decía, como las hembras en el año, su primavera de fecundación y brama.³⁰

Pero después arriba a la desazón que le queda de sus viajes por el mundo y la falta de sentido vital que tiene el haber sufrido estas experiencias. Pronto le fatigará, también, la placidez de la vida lejos de la ciudad. Buscando algo diferente, tiene relaciones amorosas con Donata, hija de Regino, un empleado fiel. Al enterarse de que ha quedado embarazada huye a Buenos Aires. En esta ciudad regresa a sus anteriores “ocupaciones”, frecuentando la vida nocturna. En el ambiente del teatro conoce a la “Prima Donna”, la Amorini, a la cual hace su amante, con la complacencia del marido de ésta, hasta que se cansa de ella.³¹ Una nostalgia súbita por la “vida sencilla” lo hace regresar a su finca. Busca a Donata, pero la joven ha muerto al dar a luz a una niña. Él la recoge, hace saber

²⁸ De acuerdo con la opinión de Guillermo Ara, casi todos los aspectos del naturalismo europeo son retomados por el hispanoamericano, a saber:

- 1) Relativa objetividad. Pintura del ambiente. Observación menuda y precisa del contorno.
- 2) Pretensión científicista. Se apoya en conclusiones de Saint Hilaire, Mendel, Darwin, Comte, Spencer, C. Bernard.
- 3) Tiene dos direcciones: la del retrato externo y mecánico y la de su refracción interna.
- 4) Como consecuencia del poder que la acción católica ejerce en casi toda América hispana, se produce una casi general revuelta contra el clero y un ataque contra el capitalismo: la exhibición orgullosa de riquezas, el falso proteccionismo imperialista y los males eternos de la política caudillesca y egoísta.
- 5) A pesar del declarado anticlericalismo, reconoce, aunque no siempre, la existencia de sentimientos elevados y salva la fe en Dios y la belleza.
- 6) El espíritu dominante es amargo y pesimista.
- 7) A veces llega a culminaciones de relativo optimismo.
- 8) En lo formal, puede decirse que el naturalismo se confunde en ocasiones con el *modernismo* y da, como Reyles, formas de cuidadosa estructura y hasta de alambicamientos bien visibles. Guillermo Ara, *La novela naturalista hispanoamericana*, p. 8.

²⁹ Antes de esta reflexión la novela presenta durante tres capítulos breves, escenas del trabajo de la esquila en la finca. Son escenas tremendas donde la violencia es igualmente hacia los animales como hacia los hombres. Cambaceres propone así, desde el inicio, cuál será el espíritu y el tono de la novela.

³⁰ Eugenio Cambaceres, *op. cit.* p. 10.

³¹ Un dato aparte y no tan inocente es el hecho de que Cambaceres estuvo casado en Francia con una italiana, cantante de ópera, Luisa Bacini.

a todos que es su hija y se entrega a la vida diferente de padre atento. Pero la niña enferma y muere para profundo pesar de Andrés, quien al final se suicida.

Más que una visión moralista que lo condene por su conducta inmoral y “desordenada”, el destino trágico del personaje parece estar escrito de antemano. La visión fatal y desventurada de la realidad está trazada en la biografía de este hombre, de una manera sentida y atractiva. Como es habitual en las novelas de la época, la historia narrada es el transcurso de una conversión, en el presente caso de un hundimiento, del cumplimiento de una fatalidad inscrita en la naturaleza del personaje.³²

El capítulo XXIV, se plantea el momento del fastidio amoroso de Andrés por la cantante Amorini; es un pasaje significativo pues presenta de una manera deleznable, lo que se había considerado como uno de los sentimientos más sublimes de la época. Dice así:

Llevado por un sentimiento de pundonor, siguió Andrés arrastrando la cadena de sus amores, fue el amante titular de la Amorini durante el resto de la temporada, viviendo confesadamente con ella en el hotel

La comunidad de esa vida, las mil pequeñas miserias de la existencia, palpadas en la estrecha intimidad de cada instante, desvaneciéndose hasta la más remota sombra de una ilusión, poco a poco colmaron la medida, acabaron por operar en él una total transformación.

Una de las hostilidades sordas, implacables, se declaró contra la artista en el ánimo de Andrés

La indiferencia del principio, el cansancio, el empalago que el amoroso ardor de su querida llegara a producirle, inconscientemente se habían trocado al fin en una antipatía invencible, en una aversión profunda.

Era mala, ruin, ordinaria, vulgar.

Sin dotes, sin talento, sin esos arranques secretos y misteriosos del alma, sin esa exquisita susceptibilidad nerviosa que enciende la chispa inspiradora, el fuego a cuyo calor brotan y se abren bajo otro cielo las sensitivas sublimes del arte, cantaba como cantan los bachichas, por oficio, porque sí, probablemente porque habiendo abierto la boca un día descubrió que tenía voz.

En “Lucrecia”, se abocaba furiosa con Maffio y con los otros, al pronunciar la frase: Nessuno in questa sala

En “Fausto”, se remilgaba toda, se fruncía para decir: vanarella sono adessa.

Repetía las cosas al revés, como lora; no le daba, no caía, no entendía, ¡era decididamente una bruta!

Y hasta era fea: tenía los ojos metidos en la nuca, la punta de la nariz medio de lado, las orejas mal hechas, la boca grande, los brazos flacos y las piernas peludas, como piernas de hombre.

³² Cabe hacer mención que el momento culminante de la novela es hacia el final de ésta. Un pasaje que Jean Franco ha catalogado como “una de las escenas más repugnantes de toda la literatura hispanoamericana” (*Historia de la literatura hispanoamericana*, p. 125): “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 esta otra presa, harta, satisfecha de su presa. Entonces con rabia, arrojando el arma:

-Vida perra, puta - 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 y la ropa, fue a salpicar sobre la cama el cadáver de su hija, mientras él boqueando, rodaba por el suelo. Eugenio Cambaceres, *op. cit.* p. 184

Todo en ella había concluido por darle en cara, por cargarle, le chocaba, lo exasperaba
 Sus gestos, su figura, sus palabras, el eco de su voz, su modo de sentarse, de estar, de caminar
 En la mesa olía la comida y usaba escarbadienes.
 Además, era zurda y le daba por querer hablar en español, por llamar a Andrés aquel mío, marrido mío,
 querrido mío, y por preguntarle si él también la amaba, de noche, en la cama
 Había momentos en que tentaciones brutales lo acometían: estrujarla, estropearla, insultarla, matarla y
 matarse él
 “¿Qué ganaba con vivir, para qué servía?...” Llegaba a exclamar acariciando más y más la idea de acabar
 por pegarse un tiro, familiarizado ahora con ella.
 Sí, desahogar su rabia por algún acto salvaje de violencia, vengarse de su suerte en su querida.
*Pero una invencible y oculta repugnancia, un pudor de hombre lo contenía, desarmaba su brazo una
 súbita compasión*
 ¡Infeliz, qué culpa tenía! ¿quererlo?...
 Y arrepentido, irritado contra él mismo, humillado a la idea de su propia indignidad, pacientemente se
 resignaba a esperar
 No sería eterno su tormento, en suma, tendría un fin
 Solari iría a abrir el teatro en Río de Janeiro; tarde o temprano se vería libre de ella.

Los capítulos breves abundan en la novela y forman parte de esta visión rápida y cambiante de la
 narración. Su concepción de la realidad es *moderna*, es decir, percibe lo real como algo fragmentado,
 inconexo. No necesariamente simultáneo pero sí como una sucesión rápida y nerviosa de momentos
 súbitos. Al parecer, propone que la vida representa una continuación trunca de impulsos que no
 concluyen y que se agotan sin orden y con efectos inerciales.

La organización del capítulo XXIV, por ejemplo, se compone de párrafos breves, cortos, que
 corresponden a una concepción enfática de lo momentáneo.³³ La expresión literaria manifiesta en
 una sola línea anecdótica, se interrumpe y después se retoma dándole congruencia a la secuencia
 narrativa. Esta interrupción, que se da habitualmente a lo largo de toda la novela, corresponde a la
 participación del pensamiento del narrador-autor. La postura enjuiciadora se coloca por encima del
 plano inmediato y eleva la narración al territorio de las ideas.³⁴

³³ De hecho por algunos ha sido comentado el carácter negativo de la fragmentariedad de la novela: Cambaceres, gran novelista innato, sólo puede despertarse a medias y aturdido. No acertó a orientarse, ni a *conocerse* artísticamente. Por eso sus libros parecen inconclusos y con agujeros. Algunos hacen la impresión de simples apuntes acumulados para servir luego a la realización orgánica de profunda significación. En Carlos Alberto Leuman, *op cit* p. XIII.

³⁴ “Colocado a cierta distancia, el narrador deja que la historia se cuente prácticamente por sí misma; registra lo que ve con la objetividad de una cámara y es a través de ese registro que ingresamos en el mundo interior de los personajes: *sentimos* sólo después de haber *visto* conductas y situaciones concretas. Puede considerarse a Cambaceres como el primer novelista hispanoamericano en usar con destreza las posibilidades del estilo indirecto libre, que quizá aprendió de Flaubert. Conocemos la psiquis del héroe y de sus mujeres casi sin darnos cuenta de que hemos abandonado la realidad objetiva; el narrador trasmite las divagaciones y angustias de Andrés con la misma tensión narrativa que otorga al mundo que le rodea.” José Miguel Oviedo *op cit* p. 173

El carácter ideológico de la novela queda al descubierto cuando se muestra que los hechos, las acciones, los comportamientos, si bien comprenden los momentos de un destino trazado, no son ajenos a un comportamiento social condenable. El naturalismo hispanoamericano combina el análisis y la exhibición científica de la realidad con la valoración moral, lo cual produce una evidente tensión entre lo objetivo de la “postura científica” y lo subjetivo que exalta ciertos valores morales a través de la condena de los comportamientos antagónicos de éstos

Desde el primer párrafo del capítulo XXIV, se puede observar la forma discursiva tradicional de las acciones del personaje, acompañadas de la conciencia y el sentimiento que ellas mismas convocan. Tales actos aparecen de manera continua y consecuente, sin una alteración básica en la exposición de los hechos, los cuales se presentan cronológicamente y de una manera directa. Las oraciones son largas con el reiterado acento del gerundio, que quiere, a su vez, significar el acto prolongado y presente, monótono, aprisionado en acciones insistentemente largas: “arrastrando”, “viviendo”, “desvaneciéndose”.

La expresión del tiempo es dilatada. En general, en la novela la temporalidad está construida como una secuencia extensa, insoportablemente larga y sin sentido. La constitución del capítulo XXIV comprende veintidós párrafos y cada párrafo es, a su vez, una oración. La mayor parte de éstas, tienen abundantes aposiciones y están adjetivadas prolíficamente.

Esta oración extensa reúne los distintos sucesos al tiempo que les da peso y valor a cada uno, a través del énfasis verbal. Todos los hechos relatados forman una unidad en cada párrafo. El discurso literario de la novela se ha edificado bajo la tensa sucesión de los actos particulares, dentro del peso y valor de los hechos generales que componen cada capítulo y la novela entera.

El hastío se señala en las actuaciones múltiples y sin sentido que lleva a cabo Andrés a lo largo de la obra. Una vida sin nada extraordinario, común y vulgar en su postura banal. La suma de todos sus actos no se justifica dentro de las situaciones amplias y significativas de la totalidad de la novela. Es tan absurda su vida entera como las breves acciones que la comprenden.

La manera de eslabonar y de presentar, en el discurso literario, esta existencia sin norte, es a través de las unidades de cada párrafo. Al ser cada párrafo una oración, constituye una unidad vinculada e independiente del resto. Cada párrafo se une al próximo sin quebrar su unidad. Así, el relato de la novela avanza “a saltos”, es decir, a partir de la secuencia de párrafos eslabonados, los cuales aportan en cada ocasión una información diferente. Es claro que Cambaceres ha querido representar la realidad (a través de la vida de Andrés) como una nerviosa y absurda (por viciosa e injusta) sucesión de actos que llevan al fin trágico de la muerte.

La vida no posee unidad, y los hechos vividos en ella tampoco albergan una continuidad; la vida es la simple sucesión de hechos acumulados inercialmente.

Seco, estragado, sin fe, muerto el corazón, yerta el alma, harto de la ciencia de la vida, de ese agregado de bajezas: el hombre, con el arsenal de un inmenso desprecio por los otros, por él mismo, ¿en qué había venido a parar?, ¿qué era al fin?³⁵

Así como las acciones comprenden el discurso narrativo, también la valoración de ellas es parte significativa de la novela. Los juicios llegan a constituir unidades enfáticas: (la Amorini) “Era mala, ruin, ordinaria, vulgar”.³⁶ Calificación que reúne en una narración indirecta libre, las voces del personaje y del narrador confundidas.

La constante valoración a lo largo de la novela, *interioriza* a la narración; los hechos descienden al terreno de la subjetividad narrativa y desde ahí son mostrados. No se trata de la pintura de una exterioridad, sino de la exposición de un estado del alma que padece al mundo y a sus leyes.

Sin rumbo comprende la exposición de los hechos y sus efectos en la vida interior del personaje. Los sucesos, una vez pasada su natural novedad inicial, devienen rutinarios y enfermizos. El momento que se relata en el capítulo XXIV, corresponde al periodo en que Andrés ha perdido el entusiasmo amoroso por la Amorini. La fatiga y la ordinarietà, la representa Cambaceres a través de la secuencia de un discurso lineal, que, en rigor, ha dominado a lo largo de la novela. Para el novelista, la realidad constituye una sucesión de hechos vinculados bajo el rigor de la causa y el efecto. Sin embargo, no quiere ello decir que el personaje sea dueño de sus actos, él mismo es, en esencia, una pieza en un devenir determinado y maligno.

³⁵ Eugenio Cambaceres *op cit* p 11

³⁶ *Ibid* p 95

La reflexión profunda de Cambaceres acerca de la realidad, concibe a ésta como un sitio donde no hay lugar para las ilusiones y los idealismos. Andrés representa una suerte de agente de la desgracia para sí mismo y para los otros.³⁷ Basta con que sea sí mismo y dé rienda suelta a sus inclinaciones para que éstas atraigan el pesar propio y el dolor para los demás. Pero, repito, no es sólo él el responsable y motor de los acontecimientos desventurados, sino un orden enfermo establecido que rige la corriente que lo arrastra.

Un ejercicio interesante que nos permitiría comprender la visión de la realidad *descompuesta* del naturalismo, se lograría al leer este fragmento de la novela en sentido contrario del habitual discurso romántico. En el capítulo XXIV Andrés reconoce el *ser real* de la Amorini, ya sin los velos de la pasión. Su descubrimiento va más allá del reconocimiento de su amada como un ser con defectos; ahora, toda ella es una imperfección. Su descripción la desnuda de manera inmisericorde y hasta mal intencionada. Es un ser vulgar y común que aparece como una verdadera figura antirromántica, exhibida a través de una abundante enumeración y calificada por numerosas oraciones adjetivas.

La gradación negativa del discurso asciende en la medida en que la figura del personaje se hunde.

Había momentos en que tentaciones brutales lo acometían: estrujarla, estropearla, insultarla, matarla y matarse él.³⁸

La mujer ha sido uno de los ejes alrededor de los cuales se ha trazado la historia de Andrés.³⁹

Primero, la figura de la madre, protectora, cómplice en la relación enfrentada con el padre.

La oposición empecinada y paciente de la madre ciega de cariño, soñando otras grandezas para su hijo, cómplice inconsciente de su daño, dispuesta siempre a encubrirlo, a defenderlo, a encontrar bien hecho lo que hacía, a ver en él a una víctima inocente del despotismo paterno, y triunfando al fin con el triunfo del mafioso sobre el fuerte.⁴⁰

³⁷ Aun cuando la narración tenga como eje primordial al personaje de Andrés, no quiere esto decir que los personajes que lo acompañan en la novela no tengan significación y que no constituyan ellos mismos agentes importantes en la representación de una realidad histórica cierta: "Los personajes están relacionados con un medio de características precisas, la estancia del que dependen y dentro del cual su conducta se atiene a la ley de la supervivencia del más apto. Dado que la estancia era entonces la unidad fundamental de la economía argentina y puesto que las relaciones que se dan en su interior son en efecto relaciones típicas, podría plantearse la hipótesis de que la escena inicial de *Sin rumbo*, es toda ella, una gran metáfora de la vida económica y social del país. El darwinismo social justificaría así, desde un punto de vista presuntamente científico, las desigualdades del *status quo*." Aida Apter Cragnolino *op cit.* p. 113

³⁸ Eugenio Cambaceres *op cit.* p. 98

³⁹ Todas las opiniones y valoraciones de la mujer están alimentadas por las ideas al respecto de Schopenhauer (como él mismo lo cita en su novela, cap. III) Voltaire, Rousseau y Buchner

⁴⁰ *Ibid.* p. 9

Después viene el festín de aventuras pasajeras e intensas, en sus constantes viajes. Esta vida desordenada, lo llevará al vacío, y al encuentro de lo mismo en todas partes

Y en un momento de empalago, de cansancio, de repugnancia profunda, los viajes, la Rusia, el Oriente, la China, el mundo siempre y en todas partes, bajo formas varias y diversas, el mismo fondo de barro ⁴¹

Más tarde, en el retiro de su finca, necesitaría de un nuevo estímulo que encontraría en Donata, la hija de un sirviente. La joven es hermosa en su tosquedad y belleza diferente. Andrés se siente atraído por ella, en un momento, de manera irrefrenable

Andrés, inmóvil, sin respirar siquiera, la miraba. Sentía una extraña agitación en sus adentros, como la sorda crepitación de un fuego interno, como si repentinamente, a la vista de aquella mujer medio desnuda, le hubiesen derramado en las venas todo el extinguido torrente de sangre de sus veinte años. ⁴²

La relación con Donata será pasajera, como todas las anteriores. Después vendrá el amor de Andrés por la Amorini, la cual en el nombre expresa la naturaleza grotesca de ese "amor". La trayectoria del protagonista, en su relación con tales personajes que acompañan su hastío, se interrumpe con el descubrimiento de su hija. Ella cambia, aparentemente, el destino del personaje, pero sólo para llevarlo hasta el fondo, a su decepción final, hacia su muerte. Las dos mujeres, Donata y Marietta, representarían los dos mundos que desprecia, ⁴³ pero en su hija parecía haber encontrado la salvación de su vida vacía. Aunque es sólo el momento que precede su pérdida. Cada mujer, todas sus mujeres, son las estaciones de su caída, no las culpables de ésta, sino los diferentes momentos de su propio descenso. Su atracción por las mujeres es algo más fuerte que él mismo, marcado en la naturaleza de su organismo.

El desequilibrio de 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 (las) dos aventuras amorosas de muy distinto signo, ambas dentro del campo de la naturaleza, al margen de estas 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,

⁴¹ *Ibid.* p. 11

⁴² *Ibid.* p. 17

⁴³ "Las dos mujeres Donata y Marietta son por ejemplo la expresión simbólica de las significaciones que en la novela adquieren el campo y la ciudad. los espacios entre los que se divide la vida del protagonista. Donata es la naturaleza inocente y generosa, que al ser fecundada por Andrés da origen a una criatura que posibilita la vuelta del protagonista a la vida. Andrea hija de Donata y Andrés, es el fruto de la relación creadora del hombre con la naturaleza.

En oposición a Donata Marietta simboliza la sofisticación del medio urbano. Es una actriz su espacio es el teatro y su oficio es el fingimiento. A la generosidad y autenticidad del campo se opone la falsedad de la ciudad y el teatro es una metáfora de ésta. Aida Apter Cragnolino. *op. cit.* p. 124

sin ceremonias previas, y ella se entrega, “acaso obedeciendo a la voz misteriosa del instinto, subyugada, a pesar suyo, por el ciego ascendente de la carne en contacto con 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 la vida”.⁴⁴

Toda la novela ha sido concebida a través de intensidades, de acentos y de ritmos. A pesar de que la historia de Andrés es la de un ser sin altas motivaciones, la narración mantiene un trazo discursivo de altas y bajas tonalidades. La *musicalidad* de la novela aviva la narración volviéndola contrastante, o bien, aletargada en ciertos capítulos. De hecho uno de los contrastes *rítmicos* frecuentes de la narración, se da a través del contrapunto de la extensión de los mismos capítulos. La alteración rítmica produce una dinámica en el interior de la novela, dándole a la fragmentariedad una secuencia de tiempos con una unidad alterada.

En el capítulo XXIV, estaríamos ante un *aparte* de esta secuencia rítmica precipitada. Es el momento de la revelación negativa, no tan sorprendente, pues desde el inicio de la novela todos los personajes se han encaminado hacia la infelicidad, cuando no a la franca tragedia. La intención *realista* de este pasaje va más allá de la mera representación verosímil de una mujer real; *compone* la realidad a partir de una imagen grotesca.

Sus gestos, su figura, sus palabras, el eco de su voz, su modo de sentarse, de estar, de caminar.

En la mesa olía la comida y usaba escarbadientes.

Además era zurda y le daba por querer hablar en español, por llamar a Andrés *aqueel mío, marido mío querido mío*, y por preguntarle si él también la *amava*, de noche en la cama.⁴⁵

El humor no es feliz, opera como crítica de la realidad a partir de su caricatura amarga. La exhibición de sus defectos extrema la devaluación de la misma realidad social. Se trata de un juego literario, atroz, pero juego al fin, dentro del tono de la novela de fin de siglo. La representación realista no excluiría, en este sentido, aspectos estéticos modernistas y de la novela de *fin de siècle*, propiamente. Por otra parte, hacia fines del siglo XIX el poder de la novela está probado. No basta con la representación de la realidad, hay que aprovechar su fuerza y su convocatoria para interrogar a la

⁴⁴ Benito Varela Jácome. “Evolución de la novela hispanoamericana en el XIX”, en *Historia de la literatura hispanoamericana* p. 126.

⁴⁵ Eugenio Cambaceres *op. cit.* p. 98.

realidad social en sus fundamentos. Por ello, la novela provoca, exalta, cuestiona e inquieta, para hacer despertar al lector y sumergirlo en una realidad viscosa, absurda y perturbadora.

La crítica social implícita es aquella que va hacia los fundamentos mismos de lo social; la sociedad constituye una entidad corrompida en sus fundamentos (clases) y en su *naturaleza* (factores hereditarios) ⁴⁶

La urgencia y dificultad de la transformación social estriba en lo profundamente enraizado de sus males, prácticamente marcados por un determinismo insalvable. La vida, sugiere la novela, podría ser mejor si se dejara a las clases sociales corrompidas y enfermas de origen consumirse y agotarse en su propia descomposición.

La sociedad se vislumbra como si fuese un cuerpo enfermo. La solución resulta lógica: un cuerpo enfermo requiere ser curado extirpando su mal, purgándolo. La operación es necesariamente dolorosa. Tiene que serlo. No constituye un procedimiento agradable. Toda curación es una purificación, y para ello resulta indispensable el enfrentamiento con lo corrompido. Por otra parte, es innegable que la visión y conocimiento de lo corrupto tiene una fuerte fascinación en quien lo descubre. Por lo tanto, la combinación que al tiempo que muestra lo negativo y desagradable de la vida, lo hace a través de un discurso estético, el cual tiene como resultado una representación de la realidad como una entidad repulsiva y atrayente a la vez. Incluso, al ser lo desagradable objeto de tratamiento artístico, convoca una visión compleja de lo real. Si todo puede ser representado, si ya no hay límites para el arte, éste se convertirá en el gran instrumento de indagación y construcción estética. La realidad, en este realismo, ha encontrado ya no sólo un instrumento que la presente “fielmente” sino un medio que la exhibe en sus *últimos* estados.

En mi opinión, en el naturalismo la reflexión acerca de lo real se traslada a la reflexión acerca de lo estético. Y es en ello donde entronca con el modernismo, tendencia literaria que se preocupa de

⁴⁶ Un rasgo reconocible del naturalismo es su tendencia determinista estimulada por la filosofía positivista de Comte y las teorías de Taine sobre la raza, la herencia biológica y los condicionamientos del medio” José Miguel Oviedo *op cit* p. 144

manera primordial por el “hacer” artístico. Una factura artística que partirá, de principio, de la realidad reconocible

Sin embargo, Eugenio Cambaceres no reconoce la *preocupación estética* en su novelística. Todo lo contrario, afirma que sus personajes son de “carne y hueso” y que han sido extraídos de la vida real. Así enuncia sus propósitos novelísticos, con marcada ironía:

He estado a dos mil leguas de pretender vestir con semejante ropaje a don Fulano o a doña Zutana, personajes de carne y hueso

Son entidades que existen o pueden existir, así en Buenos Aires como en Francia, la Cochinchina o los infiernos y que me he permitido ofrecer a ustedes en espectáculo, sacar en cueros al proscenio, porque pienso con los sectarios de la escuela realista que la exhibición sencilla de las lacras que corrompen el organismo social es el reactivo más energético que contra ellas puede emplearse.

()

No; aquí he seguido el procedimiento de los industriales en daguerrotipo y fotografía; he copiado del natural, usando mi perfecto derecho ⁴⁷

No obstante lo que afirma, en sus novelas es reconocible su interés literario. Están lejos sus obras de ser documentales y “fotográficas”; en todo caso, la crudeza y violencia de la narración se aproxima al interés por sacudir al lector con una literatura más directa que la de la tradición romántica. Parte de este interés comprenderá la exhibición de los hechos desagradables de la realidad. Pero, aunque lo afirme en su prólogo a *Pot-pourri*, que él es un escritor que está lejos de serlo, su intención crítica de una tradición en la literatura es una actitud literaria, no ajena a un objetivo estético que puede percibirse, a pesar de él, en su literatura, e incluso en sus ideas al respecto. El humor y la ironía lo distancian de la solemnidad habitual, pero no logran excluirlo de la conciencia estética.

Para que uno contribuya, por su parte, a enriquecer la literatura nacional, me dije, basta tener pluma, tinta, papel y no saber escribir el español; yo reúno discretamente todos estos requisitos, por consiguiente, nada se opone a que contribuya, por mi parte, a enriquecer la literatura nacional

Y a ratos perdidos, entre un bostezo a dos carrillos y un tarro de *caporal*, llegué a fabricar el atajo de vaciedades que ustedes saben y que tal polvareda ha levantado, tanto alboroto y tanta grita contra una humanidad de tercer plano: el autor ⁴⁸

A esta postura contradicen aquellas opiniones que rechazan este tipo de creación novelística. Un ejemplo importante de la valoración del realismo está incluida en el conocido ensayo de Mercedes

⁴⁷ Eugenio Cambaceres “Prólogo” a *Pot-pourri* p 15

⁴⁸ *Ibid* p 15

Cabello de Carbonera, *La novela moderna*, en este trabajo la ensayista y novelista peruana proclama la existencia de dos tipos de novelas: “la una lleva la enseña del romanticismo, la otra del naturalismo”.⁴⁹ La postura de Mercedes Cabello es abierta y muy ilustrativa de cómo es tomada la representación “extrema” de la realidad por ciertos novelistas como Eugenio Cambaceres.

Es llegado pues el momento en que debemos preguntar: ¿Tiene la escuela naturalista méritos suficientes para alcanzar el triunfo completo y definitivo? Dado el fin que la novela moderna se propone, ¿puede una de esas escuelas presentarse como la única perfecta y suficientemente amplia para llenar las aspiraciones del novelador que estudia al hombre y las sociedades?

Contestamos: ¡No!⁵⁰

Para esta autora ni la posición de quien observa la realidad con un telescopio (romanticismo), ni aquellos que lo hacen con un microscopio (naturalismo), tienen razón, y opta por un *razonable* término medio. A esa novela, combinación de realismo y moralidad, le llama novela realista. Su artífice y representante sería Honorato de Balzac.⁵¹

Balzac dio acceso a la vida en medio de una literatura que hacía consistir su excelencia en imaginar una hermosa mentira, presentándola para contentamiento del corazón y del espíritu

La novela tenía entonces la grandeza del poema, y aspiraba apasionar los corazones produciendo emociones y sorpresas en cada una de sus grandiosas escenas.

Los noveladores se cuidaban más de crear figuras hermosas y simpáticas, o viceversa, horripilantes y extrañas, que de que fueran figuras humanas.⁵²

Este tipo de novela, la cual “moralizaría un mundo verdadero”, tendría uno de sus antagonismos feroces en la *novela naturalista* a cuyo gestor principal, Émile Zola, descalifica la novelista peruana.

(...) Zola ha herido de muerte al arte naturalista, convirtiéndolo en sus mejores obras en Venus impúdica y concupiscente

El amor, esa sublime florescencia del alma, es el termómetro en el cual puede medirse el grado de virilidad, de juventud y grandeza a que llegará un individuo, una sociedad y, por consiguiente, una literatura

La ausencia de la castidad como signo de perversión, que trae por resultado la abyección de los sexos en la época viril, es síntoma característico de las civilizaciones condenadas a la muerte por inanición y degeneración de las razas, que llegan a la extinción de los gérmenes creadores

La literatura, reflejo moral del hombre, está fatalmente ligada a esa ineludible ley social, y como deducción de ella, podemos decir: sólo la castidad engendra su prole sana y robusta; la prostitución, cuando no es del todo estéril, da hijos raquíticos, enclenques y enfermizos.⁵³

⁴⁹ Mercedes Cabello de Carbonera, *La Novela Moderna* p 17

⁵⁰ *Ibid*, p 18.

⁵¹ No se puede dejar de lado que el realismo de Balzac y Stendhal ya son expresiones literarias valoradas y aceptadas en la época que se publica el libro de Cabello de Carbonera 1892

⁵² *Ibid* p 39

⁵³ *Ibid* p 24

Hacia fin de siglo resulta ya incuestionable la intención realista de la novela hispanoamericana. El diálogo que establece ésta con aquello que define como realidad, comprende una relación constitutiva de la novela decimonónica. Lo que está en cuestión es la definición y correspondencia de este acercamiento. La tendencia realista no representa una homogeneidad, varía de un autor a otro. Lo que constituye su aspecto fundamental es el papel activo de la moralidad en la novela. Bien para contradecirla o para respetarla y hacer de ella un principio estético e ideológico.

Cabello de Carbonera recoge la tradición de un pensamiento que se ha venido manifestando desde mediados de siglo,⁵⁴ y que rara vez está ausente en la valoración de la novela hispanoamericana. Con una postura muy claramente definida acerca de cuál debe ser el arte novelístico del porvenir, propone a la novela realista como el verdadero arte a realizar

El realismo es la magnífica divisa bajo la cual pueden cobijarse, sin causarse daño ni contrarrestarse, lo mismo el más *subjetivo* poeta lírico que el más *objetivo* y *filósofo* novelador.

Clacisismo, romanticismo, naturalismo: todos sin distinción ninguna pueden afiliarse a la nueva escuela, que allí sólo se rinde culto a lo real y verdadero

La verdad sin convencionalismos, ni imposiciones; he aquí la nueva escuela que nosotros debemos acatar y seguir: ella no es más que una evolución, que coloca el arte en el término medio sin empequeñecer ni desfigurar al hombre, sino más bien acercándolo a los grandes problemas que debe resolver la sociología; esa ciencia de la cual Herbert Spencer dice que aún está por crearse y a la cual el arte puede llevarle el contingente de su experimentación⁵⁵

En rigor, lo que propone Carbonera es un realismo con límites morales “La realidad tiene su moral propia y es la que se desprende de toda la verdad”⁵⁶ Cabe decir que la propuesta de esta autora es atractiva, pero imprecisa. Corresponde a la ilusión o deseo de lo que debe ser la novela, sin definir bien a bien ejemplos concretos⁵⁷ El punto central, como ya lo he comentado, es el respeto a los méritos morales de una obra. Carbonera se opone a lo crítico extremo del naturalismo, para ella éste extrema la manera como debe ser mostrada la realidad. Su pensamiento está comprendido en una cultura burguesa, cuyo respeto de los principios positivistas de orden y trabajo es trasladado al arte, bajo la idea de una moral social indispensable

⁵⁴ Alberto Blest Gana en *Literatura chilena algunas consideraciones sobre ella*, enfatiza sobre el respeto de la moralidad en la novela. Véase el capítulo III

⁵⁵ Mercedes Cabello de Carbonera. *op cit* p 50

⁵⁶ *Ibid* p 49

⁵⁷ El caso de *Madame Bovary* comentado por la autora, no es lo suficientemente evidente, puesto que rechaza el *naturalismo* de la novela, para rescatar su estilo “primoroso y magnífico” *Ibid* p 53

La novela del porvenir se formará sin duda con los principios morales del romanticismo, apropiándose los elementos sanos y útiles aportados por la nueva escuela naturalista, y llevando por único ideal la verdad pura, que dará vida a nuestro arte realista; esto es humanista, filosófico, analítico, democrático y progresista.

De hoy más, el arte, como la ciencia, tiene horizontes ilimitados e infinitos.⁵⁸

Pero la obra de Cambaceres va en un sentido opuesto. La moralidad no es objeto de su preocupación más que para contradecirla, a ella y al “buen gusto” literario. De hecho, Klaus Meyer-Minnemann,⁵⁹ define a *Sin rumbo*, como una novela dentro del concepto crítico de novela de *fin de siècle*.⁶⁰ Es verdad que es una novela evidentemente naturalista, pero para este crítico, posee valores modernistas que no niegan los del naturalismo.

En un solo lugar se puede advertir nitidamente una secuencia temporal del Naturalismo a Modernismo, que corresponde aproximadamente a la evolución de Europa. Sólo en él alcanzó el Naturalismo un punto en el cual se perfilaba el tránsito de la novela naturalista a la del *fin de siècle*, aun antes de que el Modernismo se manifestara en Hispanoamérica consciente de sí mismo. Es el caso del Naturalismo en Buenos Aires y de la novela *Sin rumbo*, de Eugenio Cambaceres.⁶¹

Meyer-Minnemann la ubica dentro del concepto de *fin de siècle*, por su “patente oposición al mundo burgués coetáneo y a sus instituciones y valores”⁶². Mas, sin duda, también podría catalogarse como una clara obra naturalista.⁶³ A estas alturas ya estamos habituados a que una tendencia literaria no excluye a otra. La clave estaría en la narración que envuelve al protagonista, pues, por una parte, el narrador se mantiene distante, a la manera flaubertiana, y, por otra, el empleo del discurso indirecto libre permite el acercamiento a la interioridad del personaje común; hecho que permite la representación de la realidad concreta extraliteraria a través del mundo del protagonista.

⁵⁸ Mercedes Cabello de Carbonera *op cit.* p. 64

⁵⁹ Klaus Meyer-Minnemann. *La novela hispanoamericana de fin de siglo*

⁶⁰ La novela de *fin de siècle* hispanoamericana se caracteriza por una “presentación del () mundo interior como manifestación positiva de lo extraordinario, que para sus exponentes comporta una actitud de rechazo a los valores e instituciones de la burguesía; viabilidad de ese mundo en un entorno latinoamericano () a través del sentido que el lector latinoamericano le proporcione al vincularla con su propia realidad; ubicación de acontecimientos y personajes en el punto más extremo del desarrollo de la civilización humana; propósito de distanciarse de los objetivos y procedimientos de la novela naturalista; plausible correlación de la novela de fin de siglo y su mundo con las constantes manifestaciones del Modernismo; por último, reivindicación de una función de vanguardia en referencia a los mencionados fenómenos del contexto social y político.”

Ibid. p. 61

⁶¹ *Ibid.* p. 159

⁶² *Ibid.* p. 26

⁶³ La intención naturalista se torna especialmente clara en los pasajes descriptivos de la novela; entre ellos se cuentan tanto las descripciones de la naturaleza y las escenas de la vida de trabajo en la estancia que posee Andrés, como la recreación de la atmósfera de los ensayos en el *Teatro Colón* y las imágenes de la enfermedad declarada en la pequeña Andrea. Ostensible e intencionado es también el empleo de un español coloquial tal como se hablaba (o se suponía que se hablaba) entre los estancieros y los gauchos o en el ambiente del club. Estos elementos –que para la literatura argentina no eran en sí novedosos– pero que pretendían sorprender no *utilizándose* ya conforme a una orientación costumbrista– se hermanan con una actitud en el narrador que valora de un modo absoluto al “discurso narrativo objetivador” *Ibid.* p. 162.

El acento de la narración en este personaje es significativa.

Así, si Andrés es destacado por sobre los restantes elementos y personajes de la novela, no es sólo porque el autor concibe a la novela como una historia cuya economía en el relato le exige otorgarle más tiempo y dedicación. Ocurre, por el contrario, porque la existencia de Andrés es aniquiladora de todo otro personaje que no consigue superar la oscuridad en la que Cambaceres le envuelve. Andrés es aquel a quien le pasa todo, no sólo en cuanto a la acción sino también en el interior de una subjetividad que cubre las diversas alternativas del mundo, mientras que los demás no cumplen otro papel que el de sombras que se adecúan a sus necesidades, el de siervos que por naturaleza y sin inquietudes responden al menor estímulo del señor feudal.⁶⁴

Cambaceres responde a las ideas presentes del modernismo pero su lenguaje si bien *literario*, sigue buscando reflejar de manera directa los ambientes ásperos y deleznable que retrata.

(...) el naturalismo de Cambaceres se topa ya con la sensibilidad hipertrofiada del modernismo. Pero el lenguaje del narrador no se confunde para nada con el de aquél: es un lenguaje de dureza casi física, áspero, crudo, gráfico y violento, preciso y a la vez impuro, pues no se niega a aceptar las formas del argot porteño y los giros orales plebeyos.⁶⁵

La novela es rica en contrastes, muy propio de la mezcla de corrientes literarias de la época. Este mestizaje formaría parte indudable de su riqueza literaria. Aunque, por otra parte, la confrontación de realidades no comprende exclusivamente al naturalismo, no obstante que sea éste el que mayor provecho obtiene de ello. Esos antagonismos no son tan extremos y claros como en el romanticismo, sino que tienden a intercambiar valores, confundiéndose en un resultado literario, gran parte de las veces de difícil distinción.

Literariamente, este recurso de los contrastes proviene del romanticismo pero se transforma cuando pasa por el tamiz naturalista. El naturalismo suele practicar oposiciones muy coloridas pero tiene una particularidad: las oposiciones suelen darse entre elementos explícitos y otros que actúan desde afuera, en forma de conceptos genéricos sobre la vida, o bien como actitudes éticas sobre las que se recorta más nítidamente lo que se ha querido expresar. Ya no es el bien contra el mal, el hombre contra la sociedad, sino el mal que es tal porque no deja de estar constantemente referido al bien que se conoce desde antes y nunca se menciona, el individuo que hace lo que puede en un medio que ya se sabe cómo es y que gracias a esas leyes que preceden a la acción relatada lo muestra con irrefutable veracidad.⁶⁶

El capítulo XXIV comentado contendría la violencia constante y común de la obra. Una violencia que raya en el absurdo, en la destrucción de todo y el sin sentido de la violencia misma que desemboca en la culpa. Más tarde, con la muerte de la hija y de él mismo, culmina lo absurdo y grotesco de la

⁶⁴ Noé Jitrik. "Cambaceres: adentro y afuera" en Cedomil Goic. *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana* p. 317

⁶⁵ José Miguel Oviedo. *op. cit.* p. 174

⁶⁶ Noé Jitrik. *op. cit.* p. 320

tragedia ⁶⁷ Pero llega un momento en que lo grotesco toca lo extremo, lo inverosímil dentro de los cánones realistas. Estamos ante una obra que está inaugurando los nuevos caminos de una literatura que ha partido de la pretensión de fidelidad a un referente *real* común y ordinario, pero que se ha visto obligada a contemplar otras realidades que exigen su atención.⁶⁸

Es evidente que esta obra pretende un *realismo* por la intención de representar la realidad cotidiana, en su crudeza y negatividad, como crítica social, alejada de los moldes idealistas del romanticismo, pero, por otra parte, ha ampliado su concepción de realidad hacia las latitudes del sueño, de la subjetividad y de la conciencia que, si bien no son territorios tangibles, ¿quién podría negar que son ellos mismos parte constitutiva de lo real?

⁶⁷ A la pregunta de ¿cómo podía darse este tipo de literatura en la época optimista de los ochenta, habría que contestar que su crítica social es una respuesta a la visión oficial de la época: 'Con ella el propósito de reproducir la realidad, característico de la novela naturalista, retrocede frente a la intención del autor de contribuir con su obra a la modernidad cifrada también en los modelos galos cuya pauta seguía. Así se comprendería el hecho de que la visión del mundo en Andrés no correspondiera a las circunstancias materiales del autor ni las del público potencial' Klaus Meyer-Minnemann, *op. cit.*, p. 178

⁶⁸ El ejemplo más claro es el capítulo XXVIII de la novela, donde el personaje principal tiene un sueño. Todo el capítulo es la representación onírica del hijo que está por nacer. Un sueño terrible, donde la realidad, que ha atendido con fidelidad Cambaceres, se desdobra y presenta una narrativa diferente. 'La obra parece anunciar la visión y el lenguaje narrativos que aparecerán más tarde en el Río de la Plata, el de Arlt, Onetti, Cortázar y, en Europa, el de Celine y Genet. No cabe duda, pues, de que *Sin rumbo* es una novela clave en el desarrollo del género' José Miguel Oviedo, *op. cit.* p. 174

**CAPÍTULO VIII. *EL TERRITORIO INTERIOR DEL REALISMO
PSICOLÓGICO***

La novela decimonónica hispanoamericana, como hemos visto en los capítulos anteriores, amplió, progresivamente, la dimensión de la realidad literaria que se quería representar. Al parecer, llegó un momento en que no fue suficiente la exhibición acuciosa y atenta de la realidad exterior, sino que se volvió necesaria la expresión de la subjetividad, que en rigor no antagonizaría con el ámbito externo.¹ En el caso de la novela del XIX, el discurso interior de los personajes tuvo importancia en la medida en que éste le proporcionó una mayor profundidad a la narración literaria.

En la novela hispanoamericana, las novelas de Carlos Reyles destacan por la exposición psicológica de sus personajes. Este novelista uruguayo escribió novelas donde la reflexión interior de los mismos, es parte principal del relato.

Reyles realizó una amplia obra, compuesta de novelas, ensayos y cuentos. Las novelas fueron escritas y publicadas entre los años 1888 y 1932.² Sus títulos son *Por la vida* (1888), *Beba* (1894), *Primitivo* (1896), *El extra año* (1897), *El sueño de rapiña* (1898), *La raza de Caín* (1900), *El terruño* (1916), *El embrujo de Sevilla* (1922), *El gaucho florido* (1932) y su novela póstuma *A batallas de amor. campos de plumas* (1939). Se trata de un autor entre dos siglos con una obra novelística que comprende preocupaciones de diferentes corrientes literarias, las cuales se reúnen sin mayor contradicción en sus novelas.

Los padres de Carlos Reyles emigraron de Europa a Uruguay. De ellos heredó grandes propiedades que perdió más adelante; fue propietario rural al tiempo que se dedicó al ejercicio de las letras. Sólo tuvo estudios de bachillerato y el resto de su formación la hizo por cuenta propia. En su producción literaria se reconocen las tendencias del naturalismo, el modernismo y el llamado criollismo. La primera correspondería a sus dos primeras novelas, donde sobresalen los temas de la herencia determinante y el énfasis en la fisiología de los personajes, quienes aparecen como organismos biológicos que padecen una existencia infortunada y de antemano escrita. Lo que domina en estas obras son, principalmente, las ideas científicas de Émile Zola. Sus conceptos estéticos

¹ El realismo psicológico por llamarlo así, no es la culminación del realismo novelístico hispanoamericano hacia el fin del siglo XIX, sino que es una más de las expresiones realistas de la novela, pero no la única. He elegido el estudio de este aspecto del realismo por ser una estética donde se puede apreciar cómo la novela decimonónica incluye, en la representación realista, el mundo interior de los personajes en su afán por realizar una representación literaria de mayor profundidad.

² Póstumamente se publicó *A batallas de amor. campos de plumas* (1939).

modernistas³ se ponen en juego a partir de *Primitivo*, de 1896. En las novelas posteriores,⁴ incluida ésta, Reyles pretende realizar una exploración psicológica en medio de ciertos ambientes decadentes que conoce de cerca.⁵ Y, finalmente, en *El gaucho florido* de 1932, su novelística da un vuelco hacia el tema de la tierra, dentro de la estética regionalista-criollista, tan difundida en esos años. Una de las novelas significativas de este autor e interesante en cuanto a su interpretación y exposición de la realidad, es *La raza de Caín* de 1900.⁶ Constituye una obra de su época modernista en la cual realiza una aguda crítica de la descomposición de un sector de la clase social propietaria uruguaya. La novela cuenta principalmente un corto periodo de la vida de Jacinto Cacio y Julio Guzmán,⁷ los personajes principales; personajes complejos de marcada profundidad psicológica.⁸

La trama de la novela cuenta lo siguiente: Jacinto Cacio regresa a una pequeña población de la provincia uruguaya. Ha estado en Europa y en otras partes del mundo. No se trata de un hombre rico sino que ha trabajado como corresponsal para varios periódicos. En su regreso, y así inicia la novela, ha acudido a la casa de los Crooker, la familia más prominente de la región, la cual, como es su costumbre, pasa una temporada en provincia antes de volver a Montevideo para concluir el año.⁹

La familia de los Crooker está compuesta por don Pedro Crooker, “acaudalado estanciero y el prócer más conspicuo de la villa”¹⁰ Don Pedro es un hombre trabajador y dispuesto a mandar

³ La crítica ha denominado a su novelística como modernista, por un marcado preciosismo en su escritura, al tiempo que ejercita la crítica de una tradición literaria extendida. Ninguna de estas dos características son contrarias a la preocupación por representar la realidad de una manera fiel.

⁴ *El embrujo de Sevilla* es una novela importante en su producción. En ella ubica el asunto de la novela en España, país que le importa literariamente. La novela reúne lo sentimental y lo propiamente modernista de lo exótico de un país que ya ha sido relatado por otros novelistas extranjeros tomando a la bailaora y al torero como personajes principales.

⁵ Se trata sobre todo de una clase media propietaria a la cual pertenecía y la que será retratada críticamente en diferentes aspectos.

⁶ Esta novela ha sido vista como continuación de las *Academias* (*Primitivo* de 1896, *El extraño* de 1897 y *El sueño de rapiña* de 1898), novelas consideradas como introductorias del modernismo en la literatura rioplatense.

⁷ Julio Guzmán había aparecido ya como personaje principal en la novela *El extraño* que, según se afirma, se basaba en la vida de Julio Herrera y Reissig. Cfr. *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina*, p. 4088.

⁸ El aspecto psicologista de sus obras es hasta cierto punto natural. Está, en ciernes, en la tradición de la representación realista a lo largo del siglo XIX. También está presente en la literatura europea finisecular y forma parte de la inclinación cientificista del arte, que se ha convertido en la preocupación obligada de muchas de las novelas de este periodo. “Reyles recuerda, por la violencia de la acción y la terrible lucha interior de sus personajes, a los novelistas rusos” Emilio Carilla, *Estudios de literatura hispanoamericana*, p. 16.

⁹ La familia de los Crooker pasaba su temporada durante la estación veraniega en aquella villa para “tomar los baños”. Así es relatado: “A la entrada del otoño los Crooker huían de la ciudad, acabándose las tertulias y las excursiones organizadas a menudo por las niñas, a fin de animar la vida monótona del pueblo, y hasta el año siguiente no volvían a oír los pacíficos habitantes de aquellos lugares el alegre ruido de los cascabeles ni las risas locas que todas las tardes al pasar dejaban vibrando en el aire, como una música juvenil, el bonito break de las señoritas que iban a la playa o volvían de ella.” Carlos Reyles, *La raza de Caín*, p. 24.

¹⁰ *Ibid*, p. 21.

Tiene un hijo, Arturo Crooker, joven, atractivo y derrochador, imagen de su padre y próximo heredero de negocios y fortuna. Después le sigue Amelia, la hija mayor, casada con Julio Guzmán, luego María Carolina, joven y sin mayores atractivos y finalmente Laura, sobrina de Pedro Crooker, hermosa y vivaz, novia de Arturo Crooker, su primo. Todos ellos constituyen una familia próspera y dominadora socialmente, de algún modo ejemplo de una manera de vivir ideal a la que aspirarían Julio Guzmán y Jacinto Cacio.¹¹

Cercanos a ellos aparecen los Menchaca, amigos y deudores en favores de la familia Crooker. Ellos son el señor Menchaca, negociante, con aspiraciones políticas y un hombre pusilánime. Y ella, Ana Menchaca, hermana de Jacinto Cacio de “inteligencia despierta, la palabra y la risa prontas”,¹² además, amante de Arturo Crooker.

La trama narrativa se mueve en torno a esta familia acaudalada. De este punto irradian las distintas líneas anecdóticas de la obra. En rigor, la novela está compuesta por las diferentes historias amorosas que confluyen alrededor de dicha familia. La de Arturo Crooker y Laura, su prima; la de la misma Laura y Jacinto Cacio; la de Arturo Crooker y Ana Menchaca y la de Julio Guzmán y Sara.¹³ El conflicto principal de la novela lo comprende el antagonismo entre la familia Crooker, por un lado, y Jacinto Cacio y Julio Guzmán, por otro. La primera, representante de una forma de vida construida a partir de la voluntad, y los otros, personajes arrastrados de manera fatal por sus sentimientos. Todas estas anécdotas amorosas tienen una culminación desdichada. El amor se muestra en la novela como una relación descompuesta, habitada por anhelos y afanes de difícil consecución. Así define, por ejemplo, su relación Julio Guzmán con Amelia Crooker.

¹¹ El conflicto entre las clases sociales no se debe tanto a una desigualdad radical como a antagonismos entre sectores establecidos y aspirantes. La sociedad y el sistema económico descrito no creaban desigualdades y tensiones sociales extremas; en algunos aspectos. Uruguay contrastaba con la América Latina del siglo XIX caracterizada por la acentuada polarización de las clases sociales. Las diferencias económicas entre los individuos eran de origen reciente y no las aumentaban distingos raciales como ocurría en México, Perú o Brasil; por lo tanto, podían acortarse con relativa facilidad. La movilidad ascendente se afianzaba” Leslie Bethell *Historia de América latina* p 119

¹² Carlos Reyles. *op cit* p 39

¹³ Sara fue un antiguo amor de Julio Guzmán, antes de casarse por conveniencia con Amelia Crooker. Julio Guzmán es infeliz con ésta, así que busca a Sara. Ella se ha dedicado al teatro pero lo sigue amando. En el transcurso de la novela revivirán su amor y tendrá esta relación un precipitado fin hacia la conclusión de la novela. Ambos personajes tienen un romance en el antecedente novelístico de *La raza de Cain* *El extraño* (1897)

Cuando los esposos que no se aman viven juntos, mintiéndose y engañándose mutuamente, y engañando y mintiendo a los demás, se vuelven sin remedio miserables. A pesar de todo podría intentar algo, hacer un esfuerzo, si yo esperase alguna cosa de la vida, si tuviera algún estímulo para vivir... Como no espero nada, nada, ¿entiendes?, todo esfuerzo sería insensato. Ves, una lógica implacable me condena.¹⁴

Este determinismo conduce a la infelicidad y a la conciencia dolorosa de ella. El drama principal de la novela abarca los destinos de los personajes encauzados inevitablemente hacia la tragedia. La relación amorosa más infeliz es la de Cacio, aunque no se trata de la única; habría que contar, también, la historia de Ana, su hermana, enamorada de Arturo Crooker, y la historia de Julio Guzmán y su pasión atormentada por Sara. Todas las historias se encuentran y se desarrollan en forma paralela hacia el fin, donde ninguna se consuma felizmente.

El afán de Cacio consiste en estar a la altura de la familia Crooker, que, en cambio, lo desprecia por pretencioso. Él, en su intento por no ser menos que ellos, busca hacerse notar por sus logros periodísticos, por una elegancia rebuscada y por su lenguaje artificioso y falsamente cortés, al final ridículo. Su rival, desde la infancia, ha sido Arturo Crooker. La diferencia y superioridad de Arturo se establecieron desde entonces, desde el primer día de escuela, en ese territorio directo de la infancia, donde las relaciones pueden ser brutales en su enfrentamiento.¹⁵

Caracteriza a Jacinto Cacio una acendrada inseguridad personal, que cultiva un profundo rencor social. Todos los esfuerzos de éste y sus obligadas imposturas, obedecen a la necesidad de estar a la altura de una clase social a la que no pertenece y a la que ha aspirado profundamente, representada por la familia Crooker.

En la medida en que Arturo Crooker se exhibe en la narración como fuerte, seguro y de actos impecables, en esa medida Cacio se reconoce a sí mismo, devaluado e inferior. El personaje enfrenta, impotentemente, un muro insalvable, el de la superioridad de su enemigo. Así se nos muestra la apariencia de Arturo Crooker:

La mandíbula fuerte, los ojos dominadores y el pliegue desdeñoso de los labios indicaban la aristocracia de la naturaleza y la voluntad imperiosa de los que han nacido para saborear el néctar y la ambrosía del triunfo y la dominación.¹⁶

¹⁴ Carlos Reyles *La raza de Cain*, p. 109

¹⁵ *Ibid* p. 32

¹⁶ *Ibid* p. 26

Por otra parte, todo en la vida está determinado. Se puede luchar y rebelarse contra ello, pero nada cambia. La heroicidad resulta inútil, aquélla del que sabe que nada se puede hacer y que lo único que le resta es no ignorarlo y sufrirlo.

En una lógica de explicaciones causales, Cacio le debe su condición al hecho de ser un hijo despreciado. Arturo, en cambio, fue dispuesto desde su nacimiento para dominar a los demás y llevar una vida feliz.

Desde la cuna le ha preparado su padre un camino de rosas, mientras que a mí, el gringo que tuvo la mala ocurrencia de engendrarme. ", y una expresión repulsiva le descompuso y endureció el rostro.¹⁷

La vida cotidiana de los Crooker y los Cacio está estrechamente ligada, atada por sucesos comunes y relaciones sentimentales; todos ellos bajo el signo del dominio de unos y el sometimiento de otros.¹⁸ Laura Crooker, a quien ama Cacio, reconoce su condición de tirana desde su inocencia.

¡Ah ¡ sí, eso es: ¡tengo ambición dominatriz! —dijo, acompañando sus palabras de un ademán presuntuoso, y soltó de nuevo su encantadora carcajada —Guárdeme el secreto; si lo sabe Carola, me come. Daría mi alma al diablo por ser la más hermosa, la más irresistible, la más rica, y todo para dominar, nada más que para dominar. Si yo tuviese poder...¹⁹

Por otra parte, Ana, hermana de Cacio, para humillación y dolor de éste sostiene un amorío con su enemigo constante. Hay una frase que habrá de definir a Cacio y que repite constantemente: "Si no me admiran los odio, si me admiran los desprecio"²⁰ No resultará infrecuente que se sienta humillado por todos

-¡Vuelva! —gritó al cochero, -¡vuelva, vuelva! —repitió con los dientes apretados y blancas y dilatadas las ventanillas de la nariz. —Viven para avergonzarme, para humillarme. los odio, los detesto! ¿Por qué me hizo Dios tan diferente de ellos, y por qué me hace conocer su vileza? ¿Cómo quererlos si me envenenan la sangre? ¡Ah!... ¡Maldita sea mi suerte! ...¡y maldito lo que sea causa de que yo me convierta en perverso!²¹

Pero la conciencia de su propia fatalidad desdichada no le impide la vanidad, insegura pero vanidad al fin.

¹⁷ *Ibid.*, p. 36

¹⁸ Cabe hacer notar que una característica de la novela consiste en la información que ha sido omitida o enunciada vagamente, sobre personajes como la señora Crooker, y el origen de la relación entre los Cacio y los Crooker, poco o nada citada. Esta característica quiere señalar una visión diferente de la idea de la representación realista: no todo necesita ser referido, bastaría con lo fundamental.

¹⁹ Carlos Reyles. *La raza de Cain* p. 60

²⁰ *Ibid.*, p. 68

²¹ *Ibid.*, p. 38

Aunque se vendiera, escéptico y desdichado, deseaba ardientemente ser admirado, y no sólo por vano prurito, sino porque de la admiración de los demás se servía, como de un calmante, para sosegar las dudas que lo atenaceaban sobre los méritos y merecimientos de su propia persona. La vanidad de Cacio, vanidad pueril y femenina, que no desdeñaba ni aun las ligeras satisfacciones que ofrece en abundancia la consideración de las gentes, domando sus pujos de soberbia y feroz independencia, volvíalo cortés, pordiosero de simpatías, bien contra sus propósitos y voluntad.²²

Una parte de la novela, que le debe mucho a la narrativa naturalista de la época, refleja en la descripción de la exterioridad los extremos depresivos de Cacio.

Encontrábase bien tan sólo cuando a altas horas de la noche paseaba por las oscuras y tristes calles de la ciudad su sombría desesperación. Del aspecto de Cacio parecían huir los perros y hasta las prostitutas, las tristes profesionales del amor, cuyo encuentro procuraba él evitar cuidadosamente. Pocas veces se aventuraba por los *barrios bajos*. Los portones de hierro de los lupanares, los rostros cínicos y cubiertos de polvo, que no ocultaban, a pesar de su blancura cadavérica, las rosas de la tisis ni las violetas de la libidine; los descotes desvergonzados, los senos desnudos, ofrecidos al vicioso del goce carnal como una canasta de frutas maduras; la beodez de los hombres y las músicas libertinas, lo llenaban de horror y revolvían el estómago. Prefería los lugares apartados, las calles solitarias, donde a veces brillaban como luces diabólicas, los ojos fosforescentes de los gatos de andar cauteloso y cuyos maullidos en las azoteas lo incitaban a pensar en extrañas y espantables estrangulaciones de niños y mujeres. Las decoraciones lúgubres y temerosas, los fondos oscuros de las escenas de magia y conciliábulos de brujas, convenían más que otros cualquiera al estado singular del espíritu.²³

La voz del narrador, en la descripción de estos espacios nos muestra, de manera indirecta, cuál es el carácter del personaje. El discurso pesimista y la narración omnisciente en tercera persona, hacen el retrato incisivo de un hombre desdichado y común, atrapado en la red de su conciencia dolorosa de un mundo exterior y ordinario, que lo ha sometido a la desgracia y al rencor acumulado. “Nosotros sólo hemos nacido para destruir”,²⁴ afirma en un momento, como si fuese una condición y, al mismo tiempo, una sentencia. En la presentación desdichada de la vida, se exhibe una concepción que interpreta a la realidad en sus aspectos comunes, sobre todo en aquellos vistos bajo la perspectiva interior de los personajes, por oscura y dolorosa que ésta sea.

Julio Guzmán, otro personaje principal de la novela, comparte con Cacio este sentimiento de profunda insatisfacción por la existencia. Aunque ambos tienen una visión dolorosa de la vida, no son cercanos, cada uno sufre a su manera su condición desdichada. No obstante, y a pesar de sí mismos, se reflejan y, al mismo tiempo, se repulsan.

²² *Ibid* p 36

²³ *Ibid* p 231

²⁴ *Ibid* p 270

Era Cacio un espejo en el cual el ideólogo (Julio Guzmán) no apetecía mirarse, porque veía abultadas, envilecidas sus imperfecciones. Además la tendencia de Cacio a empequeñecer a los otros para hombrarse con ellos, irritaba a su amigo poco menos que a aquél los humos aristocráticos de Guzmán. ¡Afecto singularísimo el de los dos jóvenes! Se buscaban, se rechazaban incesantemente. Uníalos y acrisolaba su amistad un mutuo descontento de la vida y criterio semejante para juzgar a los hombres y las cosas; la dureza y acritud del uno casaban perfectamente con el análisis seco y escéptico del otro, pero los obligaba a repelerse la profunda divergencia de sus gestos.²⁵

Caracterizan a Julio Guzmán sus arranques y entusiasmos momentáneos que se apagan luego, para caer enseguida en el fastidio. Las empresas, que al final terminan por aburrirle, las lleva a cabo con la ayuda económica de su esposa, quien lo conoce bien y lo tolera en lo posible. Su falta de pasión vital se ha alimentado por sus lecturas y la constante reflexión escéptica instruida en las doctrinas de Hobbes,²⁶ Schopenhauer y Stendhal.²⁷ Representa un personaje corriente, característico de la época, atacado por el fastidio de la vida, el *spleen* de fin de siglo. Lo que lo define es la soledad y su aversión hacia los demás.

¡Ah! ¡qué triste mal el de las criaturas que se reconocen enemigas de las otras criaturas! ¡qué martirio el del hombre que reniega del hombre! Las embriagueces de la soberbia ni impiden que el alma considere, en las obras de desaliento, la soledad y la aridez que la esterilizan y convierten en yerma campaña, en campo helado donde no nace la flora ardiente del amor. ¡Tristeza infinita! Delante de la humana criatura el corazón enfermo no experimenta ninguna santa alegría, ningún sentimiento expansivo que refresque y consuele. ¡Sequedad y aridez! Las risas no resuenan ni provocan otras risas, las lágrimas no brotan ni arrancan otras lágrimas, y entonces nace en ponzoñoso rencor contra los hermanos, cuyas dichas no podemos comprender ni compartir, y el odio contra la existencia nos hiere turbando nuestras esperanzas de alegría y ventura. ¡Cuántas veces he maldecido la sequedad de mi corazón y he llorado sintiendo la profunda pena de no tener semejantes!²⁸

Estos soliloquios frecuentes en la novela, definen, a través de lo confesional, el interés porque el discurso interior quede expuesto de una manera directa.²⁹ No obstante, no son Julio Guzmán ni Cacio los personajes más infelices de la obra. Otro más, constituye el centro de las burlas y el desprecio general, se trata del señor Menchaca, cuñado de Cacio y antiguo administrador de la

²⁵ *Ibid.* p. 124

²⁶ El pensamiento de Thomas Hobbes es significativo en la concepción novelística de Reyles. Este filósofo inglés basa su pensamiento social, apoyado en la ciencia, en la idea de un reduccionismo mecanicista. De acuerdo con esto, aquello que sucede en el universo responde a una necesidad donde los procesos del alma se reducirían a movimientos reactivos del organismo. Todo desde este punto de vista, estaría sometido a un proceso mecánico-causal.

²⁷ " ¡Qué quiere el señor Menchaca! Yo soy discípulo de Hobbes, de Schopenhauer y de Stendhal. Carlos Reyles. *La raza de Caín* p. 46

²⁸ *Ibid.* p. 132

²⁹ No se tratan, propiamente, de *monólogos interiores*, pues no comprenden, estos discursos, el fluir de la conciencia. Si bien, son expresiones directas de la subjetividad de los personajes, su manifestación discursiva continúa siendo de acuerdo con un discurso convencional. Baste recordar que el precursor del monólogo interior fue Arthur Schnitzler quien lo empleó en *La señora Elsa* de 1924.

familia Crooker, quien ahora se ha independizado, después de haber cometido un fraude a su antiguo patrón, una falta que el propio Pedro Crooker le perdonó, humillándolo aún más. Ahora tiene una tienda propia, la cual le ha traído prosperidad económica. Pero toda esta riqueza se ha ido esfumando en los caprichos, gastos superfluos y exigencias de su esposa Ana, amante de Arturo Crooker y tirana de su esposo. Ésta lo odia, se ha casado con él por dinero, y se lo hace pagar con creces. Menchaca es un pretencioso ingenuo, quiere hacer carrera política y tener un nombre, en el periódico local escribe artículos que tienen escasos lectores, y gasta y se afana por acercarse a la aceptación de la familia Crooker, pero de todo ello sólo consigue hacerse objeto creciente de sus desprecios. Aunque no todo se debe a los otros, su propio origen lo ha marcado.

Menchaca, producto legítimo de la civilización inferior y grosera de los pueblos del campo, participaba de todos los prejuicios, comulgaba con todos los lugares comunes y no acertaba a salir jamás de los limitados horizontes en que lo aprisionaban las nieblas espesas de lo trillado y lo vulgar. Sus arrostros de innovador eran pura bambolla y vacua palabrería; en el fondo creía, sentía y hacía como hacían, sentían y creían todos, pues como millones de seres estaba hecho en el molde común y tenía en la frente la marca de fábrica de su origen plebeyo.³⁰

Reyles encuentra en el físico de los personajes, un determinismo biológico que tiene evidentes consecuencias sociales. En la apariencia misma de Menchaca, por ejemplo, está escrita su condición.

La complexión robusta asegurábale la felicidad. Su cara, de ojos grandes y abultados, nariz pequeña y labios carnosos, parecía hecha para sonreír a todas las cosas. "Debe ser muy dichoso", se decían las gentes al verlo, sin notar que la unión insensible de la frente y la nariz delataban al hombre débil, destinado naturalmente a ser más tarde o más temprano la víctima de otros.³¹

La personalidad de Menchaca se encuentra definida por los valores naturales de una concepción biologista que se basa en las leyes de la herencia. El fundamento de tal interpretación tiene origen en las ideas al respecto de Herbert Spencer y Claude Bernard, teóricos que sustentan el principio de los valores mecánicos de la vida. Tales ideas son comunes en la época y le darían un carácter "científico" a la tarea literaria.

La apariencia de relativa felicidad y conformidad de Menchaca, irá cediendo en el transcurso de la novela, hasta el deplorable estado de la humillación más extrema. Hacia el final de la obra, cuando

³⁰ *Ibid* p 42

³¹ *Idem*

este personaje ha cedido a todos los deseos de su esposa, y cuando ha quedado en la ruina y ella está a punto de dejarlo, ni siquiera entonces tiene la valentía o la capacidad de poder enfrentar con decisión su condición de marido engañado. Prefiere la mentira

Aquí sucedió una cosa grotesca y a la par conmovedora. Menchaca cayó de rodillas y de rodillas avanzó hacia Ana, que como furia, le seguía prodigando el vergonzoso epíteto, al propio tiempo que, por huir de su esposo, giraba en torno de la mesa

-¡No me lo digas, no, no! ¡ten piedad de mí, Ana, Ana! -repetía el marido débil, agitando las manos abiertas como si quisiera rechazar la palabra infamatoria, avispa furiosa que le clava el envenenado aguijón en el sitio más sensible del alma. Y la extraña, la dolorosa carrera se prolongó por algunos instantes, cada vez más grotesca, cada vez más conmovedora, hasta que él le dio caza; y abrazándose loco de dolor a las piernas de su esposa, le besó los pies, sollozando y gimiendo como un esclavo suplicante, mientras ella ergida, rígida, con la victoriosa cabeza echada insolentemente hacia atrás y los nervios tendidos por una emoción suprema, ebria, borracha de su extraño poder y poseída por el demonio de la perversidad, besaba la carta desdeñosa de su amante sonriendo triunfalmente.³²

Reyles ha pretendido exhibir, en Menchaca, la vulgaridad de lo común, como si la tarea de la literatura que realiza fuera ahondar en lo más abyecto, lo más lastimoso de la realidad, para dejar en claro que ya no se la puede idealizar y que el lector debe enfrentar conmovido estas escenas para aprender de ellas como si fuesen una lección de vida necesaria. Tarea que cumpliría mejor la literatura que otras disciplinas. Al respecto ha escrito el mismo Reyles:

Por donde la novela moderna, sin convertirse en obra ascética, materia predicable u homilía, puede provocarnos muy avanzadas reflexiones, sobre muchos puntos oscuros de la moral, de la religión, de la metafísica, que muchas veces el sentimiento de las cosas que sugiere el arte, es más profundo y va más lejos aún que el conocimiento de las cosas que nos proporciona la filosofía y aun la misma ciencia.³³

Los personajes de Cacio, Julio Guzmán y Menchaca, representan, en gradación, una escala de inseguridades, aspiraciones y rencores acumulados, muestra de una condición humana y social en decadencia. Julio Guzmán es brillante pero escéptico, Cacio inteligente pero rencoroso e inseguro y Menchaca bien intencionado pero imbécil. Cada uno vive sus limitaciones y contradicciones constantes como un destino insalvable. Por lo mismo, devienen seres comunes, que se mueven en universos cerrados de egoísmo, cada uno con su propia visión del mundo expresada en un discurso solitario y reiterado.

³² *Ibid* p. 229

³³ Carlos Reyles. 'La novela del porvenir' en *Ensayos I*, p. 33

La novela tendría como sustento la crítica social a través de la representación de las diferencias sociales de clase, y de cómo éstas, en gran medida, al igual que su formación y su propia naturaleza, definen a los personajes, y a aquello que piensan y sienten. La lucha social se habría trasladado a los páramos interiores y desplegado con una violencia que brota hacia el exterior en ocasiones, pero que la mayor parte de las veces se trata de una agitación que sólo conoce el lector, a través de los pensamientos del propio personaje.

Instrumento de crítica social y escaparate de la vida sin relevancia, ha devenido la novela realista cuyas motivaciones sociales habrían comenzado en la conflictiva subjetividad de sus personajes ordinarios.

El interés del autor sería el de representar a la realidad en esta descomposición social que culmina trágicamente en los destinos desgraciados. No son tan malos los hombres como la vida, la cual se impone con sus designios inevitables y trágicos. No hay elección. El posible suicidio final de Julio Guzmán hubiera podido *salvar*, románticamente, al personaje; en cambio, triunfa la cobardía y la pequeñez, que como fuerzas inevitables se han impuesto unas sobre otras.³⁴ La novela puede leerse como un relato que va en sentido contrario al idealismo romántico y a sus “sueños poéticos”.

La forma narrativa que emplea la novela es la acostumbrada en tercera persona, combinada con los soliloquios de los personajes principales. De este modo, conocemos de manera puntual y cercana lo que piensan los personajes.

Además, las terribles dificultades, los obstáculos sin cuento que para vivir es necesario vencer sin descanso ni reposo, constantemente, lo anonadaban; delante de ellos sentíase desmayar como el gladiador desangrado que cae y sólo tiene alientos para apreciar el oprobio de su derrota. Y de este enervamiento tenía él perfecta conciencia: sólo que no podía ni, en resumidas cuentas, quería remediarlo, pues que la inclinación natural de su espíritu le aconsejaba el aislamiento egoísta, el desprecio de los bienes vulgares y la indiferencia hacia los fines que persiguen febrilmente los hombres. Pensaba: “La debilidad de los idealistas me inspira asco, la invencible repugnancia de la acción: sea, pero ¿correr tras los fuegos fatuos, es acaso más saludable? Las ocupaciones que yo alcanzo a vislumbrar no me seducen. ¡Qué de esfuerzos gigantes para no obtener ningún resultado definitivo! ¡Cuánta fatiga inútil!”³⁵

³⁴ Como se verá más adelante el personaje Julio Guzmán después de haber convencido, de suicidarse a su amante Sara se acobarda de hacerlo él mismo, quedándose paralizado frente al cadáver de ella, (cap XX). En esta acción de un fallido Romeo, se muestra el fin del idealismo romántico. Ahora los personajes exhiben su falta de grandeza, su limitación de hombres comunes y trágicos.

³⁵ *Ibid* p 50

El autor aparece también calificando y valorando los acontecimientos. Su interpretación de la realidad es la de quien comprende y exhibe a la misma con el afán de que sea conocida en sus infelices destinos.

El espíritu y tono expositivo de la novela, representan a la realidad cotidiana como un escenario próximo y verosímil. No obstante, los hechos externos no resultan tan importantes como lo que sucede en la interioridad de los personajes, y en la manera en que esto incide y les afecta. La representación realista se ha construido a partir de la propia dimensión psicológica de los protagonistas y de la expresión de ésta por parte del narrador. No debe haber zonas reservadas, ni aun aquéllas del pensamiento. Por tanto, se ha dado particular importancia a los soliloquios de los personajes, los cuales construyen, de esta manera, el discurso que define el sentido de la novela.

“A pesar de esa actitud de víctima – se dijo después de haberse despachado a su gusto- está y estará firme en su idea, rechazando lo que venga de mí, y cerrándome las puertas de la *comuni3n espiritual*. Me gustaría que se irritase, que me contestase; pero no, ella permanecerá encastillada en sus convicciones sin tomarse el trabajo de discutir. Con un mudo, pero elocuente lenguaje me dice: ‘Habla todo lo que quieras, que yo después haré lo que me cuadre’. He aqu3 en lo que consiste su bondad y la paciencia que demuestra ahora mientras me escucha. Con la cara abatida y ese traje blanco, parece una mártir de los tiempos heroicos del cristianismo que se dispone a pisar la arena del Coliseo . y está muy apetitosa”, agregó después, examinándola atentamente ³⁶

Como ya he referido, la crítica social, que toda representación realista incluye durante el siglo XIX, se ha volcado hacia este conocimiento del mundo subjetivo de los personajes. Sin embargo, la novela continua siendo un señalamiento de los comportamientos enfermizos y negativos de personajes con una clara y definida ubicaci3n social. En esta obra, pertenecen a la clase burguesa propietaria y comerciante, con los problemas de sobrevivencia resueltos y con la ociosidad como el ámbito donde cultivan sus defectos.

En este orden, el espacio externo no comprende sino un factor propiciatorio y motivador del soliloquio del personaje. Lo externo, subrayado en la narraci3n decimon3nica, pasa a ser una vivencia interior e intensa.

“Ya no quedan ni rastros del boliche –pensó deteniéndose a considerar la nueva casita de sus padres, que veía a lo lejos, como entre brumas plateadas-, pero aún existe el ombú”, añadió entreviendo el copudo

³⁶ *Ibid* p 82

árbol, que antes sirviera de abrigo a las aves de corral, y en cuyas robustas y retorcidas raíces, agarradas a la tierra como un disforme pulpo a la roca, había hecho el ingenioso don Jenaro el bebedero de las gallinas. Estas reminiscencias le trajeron a la memoria muchos recuerdos de la infancia en los que se abismó un buen espacio de tiempo.³⁷

De igual modo, hay una marcada insistencia en el análisis interno, en el discurso que escruta el propio ser subjetivo.

“He llegado a un punto de la existencia en que es necesario orientarse y luego seguir una ruta fija –se dijo restregándose las manos-. Los sucesos de este día feliz perturban mis anteriores planes y descubren nuevos horizontes ante mis ojos. Acaso no le soy indiferente a Laura; si fuera así”, y el corazón empezó a latirle con ímpetu tan desordenado y molesto, que el ambicioso estuvo a punto de caer. “Ha sido suficiente una sonrisa suya para que reverdecieran en mi pecho las oscuras esperanzas que acaricié el día de mi primera visita a la casa de los Crooker. ‘He ahí la mujer soñada’ me dije al verla y experimenté una emoción dulcísima, una especie de grato mareo. Hoy me ha sonreído y me ha coqueteado un poco.”³⁸

Las acciones y remordimientos, deseos y culpabilidades, pueblan el territorio de la conciencia. Los personajes son mostrados como sujetos inferiores y patéticos ante su propia reflexión. No hay grandeza en sus deseos, sólo el reiterado discurso de sus afanes y frustraciones cotidianas. La realidad es, esencialmente, desdichada.

Una de las limitantes de la novela radicaría en esta excesiva reflexión. Frecuentemente, la anécdota se desvanece y los hechos se confunden con el sentimiento que suscitan. Sobre todo, en el reiterado pensamiento de los personajes, que evoca y reincide en el pasado frecuentemente.

Recuerda, recuerda cómo nos amábamos. Todos tus deseos y pensamientos respondían a los míos; nos entendíamos antes de hablar, y nuestras risas y nuestros llantos se mezclaban siempre, como se mezclan las penas y las alegrías de las almas hermanas. Recuerda, recuerda. Los latidos de mi corazón repercutían en el tuyo; todo lo mío tenía en ti un eco simpático y hasta tu piel parecía responder a los estremecimientos más débiles de la mía! ¡Cómo palpitaban al unisono nuestros corazones y cómo se penetraban nuestras almas! Recuerda, recuerda bien.³⁹

No obstante ser una novela de fines del siglo XIX, se pueden encontrar rasgos de un romanticismo discursivo que ha sobrevivido como visión “poética” durante años y que ha encontrado una renovada vitalidad con el modernismo.⁴⁰ Julio Guzmán, el escéptico redomado, recuerda:

Cuando entraste recordaba la tristeza en que me abismó tu viaje a Europa. Jamás supuse que te quería tanto, como al perder la esperanza de recuperarte. ¡Qué días aquellos! Me encerré en mi casita, donde se

³⁷ *Ibid* p 74

³⁸ *Ibid* p 72.

³⁹ *Ibid* p 111

⁴⁰ Variados rasgos del romanticismo sobreviven y son retomados por el modernismo, éstos serían la exaltación sentimental y preciosista del lenguaje y un exotismo que revaloriza la realidad poéticamente, sin que altere la verosimilitud histórica y social de la novela

respiraba tu perfume preferido, donde todo, todo, me hablaba de ti, y vivía besando tus retratos, flores y cartas, y llorando a lágrima viva sobre los mismos almohadones donde tantas veces recostaste tu cabeza de niño.⁴¹

No se trata de un romanticismo feliz, sino de un exaltado sentimentalismo que profundiza aún más el patético enfrentamiento con la realidad. Mientras tanto, el destino trágico es asumido por los personajes sin notabilidad, a través de un sentido discurso que crece en emotividad conforme avanza la novela y muestra, sin reticencia, un marcado acento melodramático. Este sentido trágico de los hechos no contradice el discurso estetizante modernista,⁴² que emplea Reyles de manera frecuente

Un fulgido rayo de sol caía sobre la antigua amante de Guzmán y rodeaba su cabeza de virgen de Botticelli como de un nimbo de gloria. El peinado primitivo y la expresión triste de la *Taciturna* contribuían a agrandar la ilusión. Miraba al cielo, sonreía levemente, y sobre el fondo de oro vivo que aumentaba la blancura y la palidez de su rostro, *pálido y casi transparente como las finas porcelanas japonesas*, destacábanse, como dos alas de cuervo, los *bandeaux* de la abundante cabellera que tenía no sé qué de lúgubre y fatal.⁴³

De este modo, la novela combina, en la representación literaria de la realidad, los hechos dramáticos de la conciencia, expresados en un lenguaje abundante e intenso, y la voluntad de construir un relato *literario* deliberado.⁴⁴

En aquellos momentos solía decirse Julio, examinando amorosamente la cabeza de la *Taciturna*, sus manos cuajadas de brillantes y piedras finas, y los detalles de elegancia y exquisitez de sus vestidos y adornos: "Su belleza, realizada al igual de una diosa del Atica, por el desprecio de las cosas terrenas, se abre orgullosa como una flor. Sara es mi obra, y yo no sólo la adoro por ella misma, sino también por lo mucho mío que hay en ella. Lo mejor de mi alma vive en ella. Sus ojos, antes lánguidos, se han vuelto glaciales de misterio; en la boca amorosa juega la risa enigmática de las mujeres de Leonardo, y todos sus gestos y ademanes tienen no sé qué de sutil y grave majestad, que acaso revela el sentimiento triste y embriagador de un fin hermoso y trágico."⁴⁵

⁴¹ Carlos Reyles. *La raza de Caín* p. 102

⁴² Acerca de ello refiere Roa Bastos: "El proceso de desarrollo de nuestra literatura de imaginación pugnaba por salir adelante. Si el movimiento del romanticismo criollo, al chocar con el costumbrismo, profundizó las corrientes realistas en la novela y el cuento, el modernismo procuró llevar hasta sus últimas consecuencias este proceso de profundización en lo real." Augusto Roa Bastos, "Imagen y perspectiva" en *La crítica de la novela*, p. 53.

⁴³ Carlos Reyles. *La raza de Caín* p. 110

⁴⁴ "El modernismo tradicional trató de sustituir la religión o la moralidad por una justificación estética de la vida. Crear una obra de arte, ser una obra de arte: sólo esto daba sentido al esfuerzo del hombre por trascenderse. Pero al volver al arte, como se hace evidente en Nietzsche, la búsqueda misma de las raíces del yo traslada la indagación del modernismo del arte a la psicología: del producto al productor, del objeto a la psique." Daniel Bell, *Las contradicciones culturales del capitalismo* p. 60

⁴⁵ Carlos Reyles. *La raza de Caín*, p. 266

El modernismo de Reyles forma parte de la tensión entre la propia sensibilidad de los protagonistas y la realidad externa geográfica y físicamente ubicable.⁴⁶ Es verdad que este conflicto que se presenta de manera frecuente e intensa en otros autores (*Ídolos rotos* y *Sangre patricia* de M. Díaz Rodríguez, por ejemplo), en la obra de Carlos Reyles tiene un indudable valor modernista. Por una parte, estarían las virtudes estéticas de una literatura que reconoce, ante todo, el valor de la belleza y, por otra, la expresión literaria de una determinada historia social. No será infrecuente encontrar en las novelas de tendencia modernista, una relación hostil hacia la realidad circundante.⁴⁷ Conflicto que no negará lo externo, aunque sí lo pondrá en cuestión.⁴⁸ Meyer-Minnemann lo ha definido así:

En el plano del contenido, este desprendimiento se manifiesta en el desplazamiento del interés narrativo desde el mundo exterior ficticio (propio del *roman de moeurs* y sus seguidores) hacia el complejo mundo interior del o de los personajes novelísticos. Paralelamente, tiene lugar una revisión del "discurso narrativo objetivador" en el molde de Flaubert, típico de la novela naturalista. Esta revisión puede incluso llevar a los escritores a recurrir a procedimientos narrativos más antiguos o incluso descubrir nuevos se mantiene en cambio el imperativo de reproducción o mimesis, esto es, la exigencia de representar (exponer o encarnar) una realidad circundante extraliteraria, pretensión que configura el punto básico de la teoría naturalista. Sin embargo, por el desplazamiento del interés narrativo, tal imperativo pierde su valor fundamental aun cuando mantiene su importancia.⁴⁹

En este caso, las características de la novela modernista no estarían en contraposición con la preocupación realista por hacer una representación fiel de lo social. La exposición del mundo interior y, por otra parte, el marcado acento en lo estético, serían complemento y vía de la expresión

⁴⁶ Al respecto de la *interioridad* modernista y su correspondencia con la representación realista, afirma Roa Bastos: "La aparente pérdida de su actitud comprometida con el contorno será compensada con la visión e interpretación del mundo íntimo del hombre, que hasta entonces faltaba en su más profunda dimensión ontológica y existencial al realismo americano. Ello no implicó la desaparición de las anteriores tendencias realistas ya anotadas, ni la extinción de las más auténticas formas del regionalismo, que han dado y continúan dando obras muy valiosas a nuestra literatura de ficción. Pervivieron incluso ciertas formas del realismo costumbrista, pero no ya como inventario y registro de la realidad exterior, no ya como documento sociológico, etnográfico o folklórico, sino simplemente como testimonio humano en el que los datos del contorno, de las costumbres o de los personajes son presentados alegóricamente". Augusto Roa Bastos *op cit* p. 53.

⁴⁷ "No obstante la melancolía subsistió y hacia fines del siglo se combinó con el realismo-naturalismo para producir una prosa decadente caracterizada por el estudiantado aburrimiento, la búsqueda de emociones y el esnobismo artístico. Tal ficción sólo pudo tener origen en un profundo descontento con el estado del mundo". John Brushwood *Una especial elegancia*, p. 75.

⁴⁸ En relación con este problema y en una dimensión mayor, Daniell Bell ha expuesto así la importancia dada al mundo interior en el modernismo, como corriente de pensamiento: "El modernismo es la destrucción de la *mimesis*. Niega la primacía de una realidad externa, como algo ya dado. Trata de reordenar esa realidad o de retirarse al interior del yo a la experiencia privada como fuente de sus intereses y sus preocupaciones estéticas. Los orígenes de este cambio están en la filosofía, principalmente en Descartes y en la codificación de los nuevos principios por Kant. Se destaca la importancia del yo como piedra de toque de la comprensión, y la actividad del sujeto cognoscente, más que el carácter del objeto, como fuente del conocimiento. En la revolución kantiana (él la llamaba una revolución copernicana), la mente es el agente activo, que busca y selecciona experiencias en el torbellino del mundo, aunque aún dentro de las coordenadas fijas de espacio y tiempo como ejes dados de la percepción. Pero la brecha se había abierto. La actividad, el hacer, se convierte en la fuente del conocimiento. La *praxis* y las consecuencias se sustituyen a la *theoria* y las primeras causas". Daniell Bell, *op cit* p. 112.

⁴⁹ Klaus Meyer-Minnemann. *La novela hispanoamericana de fin de siglo* p. 60.

de una realidad social que sigue siendo la preocupación principal de la novela hacia el fin del siglo XIX.⁵⁰

La afirmación de este mundo interior exaltado, se daría, principalmente, en rechazo a los establecidos valores de la clase burguesa. Por otra parte, no existe una distancia con el entorno inmediato; los personajes forman parte inseparable del ambiente como una unidad, y así son representados en el discurso novelístico. A través de una expresión literaria renovada, se pretende representar un contexto social y político reconocible e identificable.

El caso de *La raza de Caín* es una muestra evidente de la oposición entre el mundo interior y el ámbito externo en el que se mueven los personajes. El acento de la obra está puesto en el sentimiento decadente de los personajes Julio Guzmán y Jacinto Cacio, como actitud negativa y desilusionada, frente a la positiva de la familia Crooker.⁵¹ En ello hay una marcada diferencia respecto a sus novelas anteriores, donde se critica el mal como un componente fundamental y definitivo de la naturaleza humana: verdugo del bien y la bondad.⁵²

En *La raza de Caín* la crítica se ha centrado en un definido sector social, el de los intelectuales representados por Julio Guzmán y Jacinto Cacio. Julio Guzmán ha alimentado sus escépticas ideas en las lecturas de Stendhal, Flaubert y Baudelaire,⁵³ autores con una clara intención por representar, al tiempo que someter a juicio, a la realidad social como preocupación literaria.

⁵⁰ Como un ejemplo de ello, y referido principalmente al modernismo en México afirma Brushwood: "En cierto modo, pues, los modernistas fueron auténticos realistas. Su aventura tal vez los haya separado de la verdad sociológica; pero también los salvó de la esterilidad. Por su interés principal en la poesía, la prosa de los modernistas generalmente, sólo se menciona de pasada. Por supuesto, algunas de sus características la hicieron más afín a la poesía que a la demás prosa de su tiempo: brevedad, hincapié en el personaje desequilibrado, simbolismo, preciosismo. Pero su apreciación de la psicología, frecuentemente anormal, nos muestra que no existía una verdadera línea divisoria entre el modernismo y el realismo-naturalismo. Si, a veces, la tendencia modernista se apartó de la fealdad de la ficción en prosa, esto fue sólo la manifestación de un movimiento inquieto que tuvo muchas facetas y ninguna definición. Las técnicas del realismo-naturalismo se observan en los relatos de los modernistas, y su interés en el refinamiento literario se puede apreciar en las novelas realistas-naturalistas." John Brushwood *op cit* p. 79.

⁵¹ Para enfatizar la interioridad conflictiva de Cacio y Julio Guzmán, el autor ha relatado su historia a partir de los sucesivos monólogos interiores. En cambio, en lo que concierne a la familia Crooker, donde es identificable la realidad social de manera evidente, sólo es conocida ésta por lo que dice el narrador de ella. No conocemos de forma directa lo que piensan a través de sus propios monólogos internos, como sucede con los otros personajes.

⁵² Las novelas anteriores de Reyles fueron agrupadas bajo el concepto de *Academias* cuyo significado era el de "estudio" e "intento" que tomaba de modelos naturales, haciendo clara referencia a la pintura de los tipos sociales.

⁵³ El mismo Reyles deja ver en su novela algunos ecos literarios de la obra de Baudelaire. Uno de ellos puede ser su alusión al amor lésbico, de poca referencia en la época:

"Laura se echó a reír.

-Sí, ríete cuanto quieras, en cambio a mí muchas veces me ha dado miedo.

-¡Miedo! ¿de qué?

-No te rías, pues me ha dado miedo enamorarme de ti.

-¡Qué loca! Las mujeres no se enamoran de las mujeres.

-Sin embargo, yo he leído, dicen que Safo. Pero mi amor no es así, mi amor nace de tu belleza; mi orgullo has sido tú, y si eso me sucedía antes, figúrate qué será ahora, siendo la mujer de mi hermano y además mi hermana como siempre, porque tú serás la primera para mí, ¿no es cierto?" Carlos Reyles *op cit* p. 238.

Escepticismo y arte se reúnen en la personalidad de Julio Guzmán, personaje singular y negativo que el mismo Reyes repudia y quien es representante de un sector social cuyo destino no parece merecer más que su desaparición. En la incapacidad de Guzmán por *entenderse* con el entorno social, Reyes está expresando el conflicto de la falta de acuerdo entre el mundo interno y el externo, asunto presente y constitutivo del arte de fin de siglo en Europa e Hispanoamérica. En este sentido, Reyes plantea la tensión entre la representación de una realidad literaria, comprendida por los personajes de Guzmán y Cacio, y su falta de sitio en un entorno latinoamericano inferior y anodino, sin nada de extraordinario. Tal tensión constituye el sustento y el interés principal de la novela. A fin de cuentas, la insatisfacción de Cacio y Guzmán, su concepción escéptica y amarga de la vida, son representadas estéticamente para insistir en que una novela no es la vida, pero, al mismo tiempo, dejar en claro cómo la literatura puede destruirla.

Tal contradicción se presenta de manera paradójica a lo largo del libro. Reiteradamente los personajes *insisten en una visión “antiintelectualista” de los hechos.*

Amelia, como todas las personas circunspectas, juiciosas y de espíritu práctico, desconfiaba secretamente de los hipnotismos, seducciones y engaños de las inteligencias brillantes. No sabía por qué, pero tenía por más seguras y honestas a las gentes de inteligencia inferior y se encontraba entre ellas más a sus anchas. Los sentimientos levantados, las chispas del ingenio, los ardores de la imaginación, todo lo que saliera de lo trillado y corriente, tenía para la mujer de Guzmán algo peligroso, que sus juicios y prudencia le aconsejaban huir.⁵⁴

El constante discurso de Julio Guzmán enfatiza su desconfianza por la ocupación intelectual; actividad estéril. Le resulta más atractiva la vida directa y práctica, donde la voluntad y la acción masculinas definen el carácter y sus actos.

En el fondo me desprecio y me cambiaría de buena gana por cualquiera que tuviese carácter varonil, voluntad masculina, ausencia de dudas. hace mucho tiempo que sospecho que lo intelectual es estéril y que lo que hemos dado en llamar *intelectuales* son gentes que valen bien poco. individuos de mezquina condición, egoistas feroces, perversos, femeninos, seres de pura vanidad y criaturas incapaces de ningún esfuerzo generoso o viril... Lo que importa es el carácter. El mundo no es el producto del espíritu sino de la voluntad.⁵⁵

La novela parece constituir un discurso contra sí misma. La obra rechaza la reflexión, siendo ante todo ella misma una reflexión.

⁵⁴ *Ibid* p 85

⁵⁵ *Ibid* p 127

“Para la vida activa conviene ser un poco idiota; conviene no pensar, no dudar, y por añadidura encontrarse bien entre los hombres. Yo gano si me meto en mí y pierdo si vivo para los otros. Mis pensamientos destruyen mis energías ¿Cómo tener voluntad *si no creo*? La política, el arte, la industria, el comercio, la ciencia, toda actividad en una palabra, me parece absurda agitación, desde que nadie sabe el punto hacia el cual debemos encaminarnos. Todos andan a oscuras”⁵⁶

La conciencia de la culpa y del mal, y de la desgracia, provienen de los libros. La lectura es el origen de la conciencia del sufrimiento.

La culpa la tuvieron acaso los malditos libros que, por casualidad, encontré a mano en mi misma alcoba, y cuya lectura excitó mi imaginación y me hizo soñar en qué sé yo cuántas tonterías y disparatadas ambiciones. A no ser por ellos, no se me hubiese ocurrido ir a la capital a seguir carrera... y ahora no sería como soy.⁵⁷

De igual modo, la novela relata la impotencia e imposibilidad de crear, Julio Guzmán sería el ejemplo consciente de esta imposibilidad. Afirma el personaje:

El arte sólo es grande cuando descubre el elemento eterno de las cosas, y no soy capaz de llegar ahí. El retoricismo es despreciable. ¡Bah, bah! No existe sobre la tierra nada tan fútil y ridículo como el afán de esos pobres diablos de las letras, que sudan sangre años y años, y fabrican miles de páginas sin poder legarle a la humanidad un sentimiento nuevo o una idea fecunda... Y si sé que mis ilusiones han muerto y que mi vida es demasiado dolorosa para permitirme gozar materialmente, ¿por qué me empeño en vivir?... Es absurdo; pero no: alguna secreta esperanza me sostiene.⁵⁸

Lo cual continúa la contradicción, porque aunque esto piensa Julio Guzmán, su espíritu nihilista y decadente es contrario al de Reyles. La postura de este autor uruguayo es otra con respecto a la tarea y oficio de la novela.

Para Reyles, el oficio del novelista tiene nobleza al mostrar lo más secreto del alma y del corazón de la humanidad; hecho que, a través de su conocimiento, nos haría vivir una vida más intensa.

Efectivamente: no sin grande impropiedad y notoria injusticia, llámanse obras de mero solaz y pasatiempo a *Crimen y castigo*, *Germinal* o *Fortunata y Jacinta*, y otras muchas que sería ocioso citar, las cuales como por arte de magia o milagros del arte, nos hacen vivir una vida más intensa y completa que la vida misma, sacuden todas las potencias de nuestro ser y descubren hasta los pliegues más secretos y escondidos del corazón; y aseguro que aspira a esto, porque la novela, progresando sin cesar al través de todos los géneros, ha tendido siempre con una fuerza admirable a penetrar cada vez más hondo en el alma del hombre y en el alma de la Naturaleza.⁵⁹

La intención psicológica, en este sentido, no es sólo posible sino útil. Por otra parte, la sensibilidad constituiría el vehículo para una vida más profunda e intensa.

⁵⁶ *Ibid.* p. 142

⁵⁷ *Ibid.* p. 63.

⁵⁸ *Ibid.* p. 143

⁵⁹ Carlos Reyles. La novela del porvenir en *Ensayos I*. p. 30

En mi prólogo, tan llevado y traído, de mi segunda academia, decía que la novela moderna debe ser un arte tan exquisito, que afine la sensibilidad con múltiples y variadas sensaciones, y tan profundo, que dilate nuestro concepto de vida como una visión nueva y clara, añadiendo que no me proponía entretener, sino hacer sentir y pensar por medio del libro, lo que no puede pensarse sino viviendo, sufriendo y quemándose las cejas sobre los áridos textos de los psicólogos.⁶⁰

Reyles establece distancia con aquella novela que pretende, exclusivamente, divertir.⁶¹ Por el contrario, le parece que la novela tiene un fin noble y necesario. La novela constituiría el territorio donde se pueden observar las entrañas de la humanidad, donde todo puede ser exhibido para lección y guía de filósofos y de otros creadores.

Las luchas entre la inteligencia analizadora y la sensibilidad exquisita de lo que se ha dado en llamar decadente; la aridez, sequedad y así como extranjerismos del alma que pronto señorea a los cultivadores del yo; las pasiones oscuras, complejas y contradictorias de los refinados, todo ello pone al descubierto las entrañas palpitantes, la carne viva de la pobre humanidad, y es, por lo tanto, estudio interesantísimo y materia de graves meditaciones para el pensador, el artista y aun para el filósofo.⁶²

La contradicción comprende a la obra y a su representación de la realidad. Se critica al arte haciéndolo, se rechaza a los artistas por ser la “raza de Caín”, pero se necesita de ellos por tratarse de los mejores observadores de la vida. La definición de la novela sería, en este orden, la de un vehículo de conciencia y claridad extremas; el cual, sin dejar de ser arte, cumple la tarea reveladora de la naturaleza humana, con sus amargas redes interiores.

Insistiría tan sólo en que la crítica de Reyles no está dirigida hacia la humanidad en su conjunto sino de manera principal, hacia determinados sectores sociales. En este caso hacia la escéptica clase “pensante”. Frente a ellos, la familia Crooker constituye un sector social práctico, pudiente y tan emprendedor como influyente.⁶³

⁶⁰ *Ibid.*, p. 29

⁶¹ Una discusión memorable se llevó a cabo entre Juan Valera y Carlos Reyles. El novelista español sostenía que la novela tenía una función recreativa, además de aleccionadora, y que el arte debe elevar a los lectores y no deprimirlos. Por tanto, acusa a Reyles de realizar una literatura pesimista, decadente, artificiosa y atea. Véase Juan Valera, *El arte de la novela*, p. 345. Reyles rechaza el *delectare* y aboga por una literatura de experimentación donde lo que debe predominar es el rechazo a las características de la novela. Cita: “[En la novela] aparecen los estilos más complicados, las *maneras* más difíciles, los asuntos más peregrinos y escabrosos y el novelador, el narrador de antaño toma colores de todas las paletas, notas de todos los instrumentos, ideas de todos los libros, impresiones de todos los espectáculos, convirtiéndose en un pensador, artista y poeta a la vez, con lo cual la novela moderna, como todo arte contemporáneo, se transforma radicalmente, para expresar un sentimiento nuevo de la vida y de las cosas, que todos experimentamos con fuerza, aunque nadie haya podido aún formular con claridad.” *Ibid.*, p. 31

⁶² *Ibid.*, p. 186

⁶³ Meyer-Minnemann ha aludido al origen anglosajón de la familia Crooker, frente al origen de italianos inmigrantes de la familia Cacio. Hecho que continuaría la tradición de la literatura xenofóbica naturalista, presente en alguna novelística argentina de fines del siglo XIX. Klaus Meyer-Minnemann, *op. cit.* p. 212. También ha dicho Leslie Bethell: “La espina dorsal de las clases altas uruguayas estaba constituida por terratenientes, capitalistas y prósperos comerciantes, entre quienes figuraban numerosos extranjeros residentes.” Leslie Bethell, *op. cit.* p. 119

En el capítulo XIX de la novela, el penúltimo de la obra, se percibe parte del desenlace del libro y la manera como Reyles ha representado la realidad social, contraponiendo grupos sociales y reflexiones sobre los mismos.

En un capítulo anterior, Cacio ha envenenado a Laura y ha sido descubierto y condenado. Asimismo, Julio Guzmán asume su culpabilidad por haberlo alentado con sus ideas y su pesimismo, y se atormenta con el pensamiento de haber sido el causante del crimen. El final del capítulo, prácticamente la segunda parte de éste, comprende una extensa carta que le escribe Cacio a Julio Guzmán donde le relata las razones del asesinato que ha cometido. También, en un fragmento del capítulo XIX, se incluye el soliloquio de Menchaca, el cual complementa el panorama de las diferentes voces que componen esta parte de la novela.

A lo largo de la obra, se ha combinado el discurso narrativo en tercera persona, que opera de manera omnisciente y explícita, y los soliloquios de los personajes principales. Este discurso interior y la representación de los hechos y de los sentimientos por ellos despertados, son expresados por la insistente primera persona, con exclamaciones e interrogaciones retóricas que revelan la lucha subjetiva de los personajes y su conciencia, al tiempo que dejan ver un estilo preocupado por el énfasis estético. En su tormento por el asesinato de Laura, Julio Guzmán reflexiona.

“Mi descreimiento, mi irritación y las abstrusas doctrinas de mi egoísmo, que viviendo en esta época de aridez intelectual no podía menos de beber en las aulas, en los libros y en la práctica de la vida, me arrastraron a pensar en ¡Ah, es horrible! ¿Fabriqué sobre un error fundamental mi teoría del mundo? ¿Elegí un falso punto de mira? No lo sé aún; lo único que no ignoro es que todas las rutas conducen al hombre a un idéntico error final, porque el error está en la naturaleza del hombre. Entonces ¿de qué puede la débil criatura humana ser responsable? La inteligencia misma, con sus espejismos ¿no parece hecha ex profeso para engañarlo?” agregaba por vía de consuelo; pero en el fondo seguía juzgándose severamente ⁶⁴

En su reflexión se repiten los pronombres posesivos, las oraciones suspendidas, cortadas por exclamaciones, y las interrogaciones atormentadas. Las oraciones cortas, separadas por el punto y coma, muestran lo fragmentario e impulsivo de su monólogo. Ello conduce a un discurso cortado, contradictorio. Las afirmaciones iniciales de innegable vigor, se interrumpen por el cuestionamiento

⁶⁴ Carlos Reyles *La raza de Cain* p. 242

exclamativo que lo conducen a las certezas dolorosas. Es claro que las convicciones culpables afligen al personaje hasta hacerse insoportables, de ahí que se detenga en la duda inmediata. Las afirmaciones posesivas, con las que inicia la reflexión, son refutadas por una conjunción negativa, que se repite incisivamente y que mostraría la gradación de sus buenos propósitos frente a la inmisericorde fatalidad de los hechos.

En otro asunto, el paisaje externo cotidiano no resulta ajeno a la fatalidad que deben aceptar los personajes. El exterior, por ejemplo, de la casa de los Crooker, constituye, también, un espacio desolado, como el mundo interior de sus habitantes, después del crimen.

El silencio triste de la casa, antes tan risueña –los canarios no cantaban más,- los ojos enrojecidos, los rostros contristados, las frentes pensativas, eran parte a enloquecerle el alma y a incitarlo a pensar tenazmente en los cambios de la fortuna y en la poca consistencia de las dichas humanas. El dolor, como una boa enorme, los estrangulaba a todos. Hasta al valiente Crooker acosábalo, aunque no lo confesase, la tristeza de haber sido engañado por la vida, puesto que, a última hora, la desgracia destruía ⁶⁵

A través de la enumeración, el fragmento con repetidas oraciones adjetivas y con una calificación insistente, por una parte, identifican el espacio físico común, tan importante para la novelística decimonónica, y por otra, constituyen la introducción a la exposición del estado interior de los personajes. Resulta notable cómo el discurso literario enlaza, sin hacer diferencia, el ámbito interno con el externo. De hecho, Reyles ha acudido a la figura de la boa para señalar la fuerza y dimensión del dolor que se ha introducido en la vida corriente.

El fragmento reúne, en la adjetivación inicial, el tono acostumbrado del discurso literario romántico para, después, en la metáfora del reptil, emplear la poética modernista y, al final, en la exposición sentida del pensamiento desilusionado, mostrar el carácter realista en los términos de sufrimiento cotidiano. No hay gloria ni triunfo, tampoco superioridad de unos sobre otros, sino la exhibición de la realidad dominada por la fatalidad y la desgracia, en vidas ya sin nada extraordinario que las signifique. Reyles concibe la tarea del novelista como una actividad indispensable para el descubrimiento de lo que el hombre siente en su momento.

⁶⁵ *Ibid* p 243

Si las obras son dolorosas, es porque el crepúsculo del siglo es triste; penas desconocidas nos dañan, el desencanto oprime los corazones, y la literatura, reflejo de las creencias, doctrinas, costumbres, leyes, aspiraciones, temores y esperanzas de cada época, como dice acertadamente el autor de *Doña Luz*, no puede menos de ser dolorosa, no por capricho o teoría del arte, que hay filósofos o poetas que así lo predicán, sino por ley natural, porque todos sentimos, con más o menos fuerza, el mal de vivir⁶⁶

La desilusión llena el ambiente de la época. La literatura constituye el reflejo del mal de su tiempo; tan doloroso como inevitable. Los personajes, sin esperanza, se dirigen como condenados hacia su fin desdichado. El señor Menchaca es un ejemplo. En el mismo penúltimo capítulo XIX, hace su aparición este hombre, el personaje más vulgar y sufrido de la novela. Este personaje, que en una literatura satírica se podría haber visto como un bufón grotesco, y que se defendería de su suerte a través del humor, resulta en esta obra una víctima realista, infeliz y anodina. En el tono dramático y amargo de la novela, sin cabida para el humor o la misma sátira, todo es grave y condenado. Reyles tiene una total impiedad acerca de sus personajes, los expone miserables y angustiados, y a aquellos que pudieron haber sido felices, al final los condena al mismo destino infeliz del resto. Menchaca representa el mejor ejemplo de este destino desdichado. Con él se ha ensañado la suerte, frente a ésta, el personaje no ofrece más que su impotente entrega. Julio Guzmán lo encuentra en la calle y, más tarde, le relata a Sara la experiencia.

-No, tanto como disgusto, no; pero he tenido un encuentro desagradable- contestó él, y sentándose cerca de la estufa, en la que ardía un buen fuego, agregó: -Acabo de dejar a Menchaca, al inclito Menchaca. También ese pobre diablo, que tuvo sus momentos de grandeza y popularidad, es otra prueba viviente de lo que hace la vida con los hombres. Ahora no ríe, ni cree en el progreso, ni en la filantropía. La desgracia ha destruido lo bueno que había en él. Ya no queda nada: ni energías, ni ilusiones, ni pundonor, nada, nada: es una ruina; más aún, un cadáver comido por los gusanos. Cuando lo vi, apenas pude reconocerlo. Iba medio borracho, y su traje lleno de sietes y lamparones, la revuelta pelambreira que le caía sobre los ojos, y la barba mal cuidada, no decían nada bueno ni de su prolijidad, ni de su situación financiera. Yo quise huirle el bulto, pero no lo pude conseguir, y a pesar de mi resistencia, me obligó a que lo acompañase hasta la inmunda fonda, donde vive desde que su mujercita adorada tuvo la feliz ocurrencia de largarse a Europa con una compañía de teatro⁶⁷

El autor, para hacer más evidente la situación terrible de Menchaca, describe que Julio Guzmán está sentado frente al buen fuego de la estufa. El adjetivo de *inclito* revela una evidente ironía. Las conjunciones negativas no sólo muestran su estado de carencia, sino que son, al mismo tiempo, un

⁶⁶ Carlos Reyles. La novela del porvenir. en *Ensayos I* p. 186

⁶⁷ Carlos Reyles. *La raza de Caín*. p. 246

discurso contra la ideología positivista de la época. Ni progreso, ni filantropía, ni el esfuerzo, ni el pundonor pueden contra la fatalidad. El recurso de la descripción física es al cabo el definitivo para ilustrar la desgracia de este hombre. Al término del fragmento, el adjetivo de *inmunda* para calificar la fonda donde vive, contrasta e ilumina su situación y enfrenta al sustantivo diminutivo con el adjetivo de *adorada*, para mujercita. Todo el discurso de Julio Guzmán constituye un eco de la actitud de Reyles frente a sus personajes: una contemplación lúcida y, al mismo tiempo, complacida de la desgracia de los otros. Cruel y extrema, pero, al final, no tan injusta, porque el mismo Reyles, como el resto de la humanidad, la compartiría.

Culmina el capítulo XIX con la carta que le escribe Cacio a Julio Guzmán desde la cárcel. La carta no difiere de sus soliloquios que se han sucedido con frecuencia en la novela. No obstante, por el hecho de ser una reflexión con un destinatario determinado, posee ciertas características especiales. En la carta se reúnen, por un lado, la tradición romántica de llevar la pasión amorosa hasta sus consecuencias últimas y la óptica *moderna* que sujeta las acciones a intereses bajos y nada gloriosos. Lo mundano, lo abyecto norman la decisión de Cacio, quien no ha matado por amor sino por un extremo acto de cobardía y egoísmo. En su discurso de oraciones extensas, expresa, enumerando las humillaciones que sufrió, su experiencia amarga de ser pobre e inferior. Aclara que más que un criminal, alentado por la venganza o los celos, ha asesinado por sus ideas. Hay, en su razonamiento, una queja social, la rebeldía contra las injustas leyes del sometimiento.

“Soy un rebelde, no un criminal. Soporté muriendo –usted lo sabe– las sangrientas humillaciones que los desheredados sufren: vejámenes hechos entre carcajadas, abusos, despojos de todo género e ironías de todos los matices: sofoqué los más ardientes deseos y aspiraciones de mi juventud, y mil veces me presté a ser sacrificado a la dicha o a la paz de los otros, pero loco de amargura y sabiendo que la ley que manda sufrir eternamente para asegurar la felicidad ajena es una *ley monstruosa*, me rebelé a asesinar mi propio corazón y decidí apropiarme del lote de dicha que, por ser hombre, debía tocarme en suerte. Asesiné a Laura, no por venganza ni por celos, sino porque sólo muerta podía ser mía. Ese era el único medio que el egoísmo de los otros me dejaba libre, y yo, no pudiendo renunciar a mi amor, acepté mi destino e hice carne mis ideas, sus ideas, las ideas de muchos.”⁶⁸

El discurso de la carta es apasionado, los calificativos que definen las acciones de los demás, ocurren en una enumeración acentuada por los verbos concluyentes del pretérito (*soporte, me*

⁶⁸ *Ibid* p 251

presté, sofoqué, decidí, asesiné). El peso de estas acciones insistidas concuerda con la naturaleza de la acción que se ha visto obligado a tomar. No se trata tanto de una elección como de un mandato, una fatalidad.

En su discurso hay una exposición tradicional de los argumentos que concluyen en un resultado lógico: *sufrió humillaciones por tanto tengo derecho*. Sin embargo, por muy “claro” que pudiera ser su razonamiento, la repetición de la palabra *ideas* al final, así como la puntuación suspensiva, muestran la dubitación y la falta de certeza que todo razonamiento conlleva, sobre todo aquel referido a un problema de conciencia. Las oraciones extensas y el hilo conductor de la lógica que los alimenta, constituyen un orden confesional que no busca convencer sino exponer. Cacio transmite a Julio Guzmán su convicción de que su vida estaba destinada a la tragedia desde siempre, que el conocimiento y las lecturas realizadas abonaron su destino. Queda al descubierto que el único acto humano posible fue el de *afirmarse* aceptando la fatalidad, destino que les toca sufrir a algunos pero que está escrito para todos.

Yo sentía la necesidad fisiológica de rebelarme contra mi sino adverso, encarnado en Arturo, para *afirmar* mi existencia, para *ser* al menos una vez en la vida. Y decidí dar el golpe fatal, arrastrado por un cúmulo de fuerzas a las cuales nadie hubiera podido resistir. Mi vida entera fue la preparación laboriosa del crimen, y mis tempranos desencantos, mi egoísmo, robustecido por sabias lecturas, y mis creencias escépticas, las creencias de que tan ufanos nos mostrábamos usted y yo, los principales colaboradores en la funesta obra. Si a mí, en el fondo, no me asiste ninguna razón oculta y poderosa de esas de que los mortales apartan los ojos con miedo, muchos textos y muchas doctrinas debían ser condenadas junto conmigo.⁶⁹

En este párrafo, el posesivo *mi* se repetiría para señalar la calidad de víctima de quien habla. Aunque finalmente, en el reconocimiento, el dolor del propio acto cometido convoca a la lucidez y a la “tranquilidad”, después de que Cacio ha asumido la libertad del destino

“¡Tranquilidad bienhechora, calma grata! Al fin puedo vivir sin pueriles escrúpulos, sin falsos deberes sin *la máscara de hierro de la humanidad*: en una palabra, libertado. ¡Dicha, dicha inmensa: libertado! Allá, en sus chozas o palacetes, en sus pueblos o ciudades, afanándose en fabricar la costosa e interminable telaraña con que estúpidamente se aprisionan y hasta se tapan los ojos para no ver a través de la complicada urdimbre el significado de la vida, padece el inmenso rebaño de los hombres. ¡Cómo los compadezco, y qué poco me quitan el sueño los mezquinos placeres que ofrece su compañía a cambio de la inestimable libertad! ¡Qué poco dan y cuánto exigen! Sí, créame que los compadezco, y sobre todo lo compadezco a usted, cuya inteligencia superior y sensibilidad dolorosa, lo harán doblemente desgraciado en la vida de la comunidad, en la esclavitud.”⁷⁰

⁶⁹ *Ibid* p 252

⁷⁰ *Ibid* p 255

El fragmento anterior mostraría, a través de las oraciones admirativas, la euforia de una convicción, no sin sombra de sospecha; los actos realizados, destructores de la sociedad otorgan una superioridad amarga. Se puede estar complacido de haber realizado aquello que los otros no se han atrevido a hacer, pero, finalmente, se trata de una diferencia oscura y lastimera. Cacio ha matado por amor, según su versión, mas al final de cuentas, ha matado a quien amaba

Reyles ha representado a la realidad, principalmente la interior de los personajes, de una manera amarga y fatalista. La libertad misma no es sino dolor. El paisaje es sombrío y verdadero, no hay nada qué esconder. El alma debe ser mostrada y así lo ha hecho. Se le puede criticar a Reyles su escepticismo, pero él lo ha dicho: quiere una novela que conmueva los cimientos de la sociedad, y si ello ha requerido poner el dedo en la llaga no es culpa del novelista sino de la misma realidad. Si el dolor constituye el camino del conocimiento lo ha aceptado con valor. Propone que los dones indispensables del novelista sean la lucidez y la valentía.

El final de la novela resulta patético. En un tono cercano a lo melodramático, Julio Guzmán hace un recuento, frente a Sara, de lo que ha vivido.

-Déjame -respondió él besándole la mano, que siempre la tenía cogida, -no me hagas caso: es mi egoísmo que brota. Lloro mi juventud, lloro lo que he podido hacer y no he hecho, lo que he podido ser y no he sido. No me hagas caso, pero acaríciame, vida mía, acaríciame. ¡Si supieras cuánto lo necesito!... Si no fuera por ti, yo no sé, francamente, qué haría. Tú me sostienes, pero ¡ay! Mis esperanzas muertas tiran hacia abajo. Muchas veces me pregunto si no sería mejor concluir de una vez: ¿qué puedo esperar? Mi vida no tiene objeto, y cuando la vida no tiene objeto, no se puede vivir...⁷¹

La carta de Cacio hace que Guzmán se convenza, de que él ha sido un asesino *in mente*. La exhibición de la actitud humillante contrasta con la arrogancia intelectual del comienzo. Reyles dirige su crítica hacia los intelectuales ociosos, representantes de una vida común que se ha creído especial y extraordinaria. Guzmán, desconsolado y refugiado en el amor de Sara, ha abandonado a su esposa y se ha ido a vivir con aquella, afrontando el escándalo público. Ahí, junto a Sara, en el laberinto de sus pensamientos y culpas, toma la decisión de suicidarse y enfrenta esta situación con un oscuro entusiasmo poético y convence a Sara de que no hay mejor fin para ambos.

⁷¹ *Ibid* p 258

“¡Y qué hermosa estará *después* en su lecho de muerte, cubierta de alhajas y flores! Yo la tendré abrazada por el talle con mi mano izquierda y mi cabeza descansará junto a la suya». Y nítidamente representábale su imaginación el lúgubre cuadro del doble suicidio, en el cual se extasiaba largo rato, sin que lo agitara otra pena que el lejano temor de no herirse bien o de que le faltasen las fuerzas en el momento supremo.⁷²

Finalmente llega el momento del suicidio. Comen, beben, ríen, siempre bajo la sombra de la tristeza, tocan el piano y se disponen a morir. Se besan y Sara se dispara en la sien. Cuando toca el turno a Julio Guzmán, éste toma la pistola y frente a la imagen pavorosa de la muerte de su amada, se acobarda y desiste del suicidio. Queda, entonces, como un Romeo imposible, sin el valor ni el ideal del amor que lo llevara a tomar una decisión sublime, y como un criminal, pues ha convencido a Sara de matarse.

La ilusión modernista de un final “poético” se enfrenta a la realidad y es vencida por ésta. Guzmán, no ha hecho sino despertar de un sueño que lo alejaba de la verdadera realidad, aquella que compartía con su esposa. Sin embargo, no fue capaz de llevar la ilusión hasta su fin. La realidad resulta atroz.

A veces, pensando en la *Taciturna*, levantábase, se acercaba a Amelia para besarla en los ojos y al desvanecerse la ilusión, cuando sus labios casi tocaban el rostro de la infeliz, hacía un gesto de repugnancia, como si al apurar un rico licor, descubriera en el fondo de la copa el vientre asqueroso de un sapo, y horrorizado de sí mismo, iba a recostarse nuevamente, repitiendo con supersticiosa angustia: “¡Sí, sí, malditos, malditos tienen que ser los que asesinan su propio corazón!” Y volvía a hundirse en su mundo.⁷³

La novela podría leerse también como la historia de quien sufre un mundo enemigo sin poder descifrarlo ni vencerlo. Desde un inicio, los personajes se mueven en ámbitos oscuros de rivalidad y confrontación, siempre a través de un enfrentamiento verbal. Salvo los dos hechos finales, el del asesinato y del suicidio, todo lo demás acontece en el lenguaje y en el pensamiento, en el lenguaje mismo del pensamiento. El lenguaje de la desilusión es el protagonista final de la obra.

Para Reyless, el oficio del novelista tiene nobleza al mostrar lo más secreto del alma y del corazón de la humanidad, ya que a través de su conocimiento podríamos vivir una vida más intensa, propone. Emocionar con la realidad, hacer pensar mediante el arte, constituyen los fines que desea Reyless. Ha bajado al fondo de los pensamientos y ha mostrado la naturaleza trágica del que reflexiona; pero, sobre todo, ha querido hacer un arte serio, importante, a través de la exposición de la vida

⁷² *Ibid* p 266

⁷³ *Ibid* p 104

común e infortunada. La obra puede o no ser feliz, pero el retrato de la realidad está ahí, no sólo a través de los personajes sino también del autor: constructor descifrante de una realidad tan atractiva como oprobiosa

CAPÍTULO IX. *EL NUEVO SIGLO; CULMINACIÓN Y TRASCENDENCIA DEL REALISMO*

El siglo XIX culminó con una compleja mezcla de corrientes literarias en el género de la novela, lo cual no significó por sí misma una limitante, sino su peculiar característica e incluso se podría decir que llegó a constituir una forma particular de riqueza literaria. La novela hispanoamericana en el siglo XX compartirá esta composición híbrida, sobre todo, en la primera parte del mismo. Del mismo modo, no estará menos interesada en la representación de la realidad a partir de la conciencia histórica con la que ha descrito el ámbito social en el siglo anterior. Tal particularidad se reflejará en el interés literario por escribir obras que señalen y califiquen la condición de la sociedad de la época. En esa dirección, la novelística del siglo XX será continuadora de la novela del XIX respecto al relato de los variados aspectos sociales que, como lo hemos visto, durante el siglo anterior fue el objeto sustancial de esta literatura.¹

Distintos factores contribuyeron a darle el perfil social a la novela decimonónica hispanoamericana. Uno de ellos lo comprendió el proceso de independencia de la mayoría de los países latinoamericanos, que se vivió en el arranque del siglo XIX, así como la consolidación, tiempo después, de los distintos regímenes políticos. En general, el arte estuvo marcado por una relación de seguimiento y búsqueda de una expresión propia, en relación con el arte europeo, pero con la conciencia y demanda de que las obras tuvieran un sentido social e incluso histórico.² La expresión estética de la novela pretendió dar fe, en un sentido u otro, de lo que sucedía en un ámbito social preciso, exigido por los cambios frecuentes e intensos de todo orden.

Por otra parte, el pensamiento liberal, que alentó una gran porción de la producción artística del siglo XIX, se transformó hacia el final del mismo en el pensamiento positivista que, en el ámbito político, ofrecía a los diferentes regímenes la vía para el progreso y el acercamiento a los inspiradores modelos europeos.³ La certeza de que existía un paradigma de civilización que llevaría a la

¹ Como es lógico, no hay un cambio radical y notorio de la literatura del siglo XIX respecto a la de los primeros años del XX. Tanto temática como formalmente persisten las mismas preocupaciones estéticas. El cambio será patente a partir de la segunda mitad del segundo decenio del siglo XX.

² *Histórico* no en el estricto sentido de relación con el pasado sino como conciencia de vivir un proceso en un desarrollo temporal. Nada de lo social sería estable, por tanto podría ser mejorado y encauzado, y en ello jugaría un papel capital la literatura.

³ Ya hemos visto cómo el positivismo constituyó el pensamiento social aceptado de manera general por la mayoría de los regímenes latinoamericanos. Fue un pensamiento que alentó la idea de progreso y de futuro civilizatorio que tanto anhelaban estas naciones debido a su no lejana constitución. La adaptación al modo hispanoamericano terminó dejando de lado, en su proceso *modernizador*, a una enorme porción social, la mayoría, de hombres y mujeres de las clases bajas.

superación de las carencias sociales, encendió el entusiasmo intelectual y político y se reflejó en el arte de la novela, alentando en ella la convicción de que su obra podría contribuir al mejoramiento de la sociedad en la medida en que mostrara sus vicios y sensibilizara a los lectores para que procuraran desecharlos. En tal sentido, la novela coincidió, en el inicio del siglo XX, con el pensamiento de cambio social inminente que propagaban las teorías de la época.⁴

Un arte de esta naturaleza tenía como principio el retrato aproximado de los ambientes sociales comunes y cotidianos, no sólo a través de la forma satírica y grotesca habitual, en el caso de los territorios populares, sino de un modo serio y hasta trágico, de manera que lo popular quedara exhibido con preocupación y respeto. La novela del siglo XX se definió a sí misma a partir de una idea de compromiso social y estético, y lo hizo en un tiempo breve.

En un lapso de menos de quince años, cuyo eje es la década de los 20, se funda la novela latinoamericana contemporánea: en 1916, aparece *Los de abajo* de Azuela; en 1918, *Un perdido* de Barrios; en 1919, *Raza de bronce* de Alcides Arguedas; en 1924, *La vorágine* de Rivera; en 1926, *Don Segundo Sombra* de Güiraldes; en 1928, *Macunaima* de Mario de Andrade; en 1929, *Doña Bárbara* de Gallegos. Con ellas, nace la nueva novela y nacen sus *ismos* más definidores: indigenismo, criollismo, regionalismo, naturalismo urbano. Todos estos matices concurren, sin embargo, a una tendencia común: la documental, que trata de ofrecer un inventario de la realidad de cada país, sea orográfica o social, agrícola o política, con una actitud siempre demostrativa y retratista. Ese apego a la naturaleza y, en general, a los modelos inmediatos que ofrece la realidad es la consecuencia de una vocación misional: por un lado, las novelas de dicho periodo funcionan como actas de acusación y denuncia de la violencia e injusticia que rigen la vida del hombre americano; por otro, sirven de sucedáneo al libro de viajes: describen el país a los que no lo conocen o lo conocen mal, se meten en la selva, en el llano o en el socavón minero para traer un mensaje de identidad nacional que subsane las diferencias abismales que la política oficial disimula. Postulan una moral y una fe, cuando no una militancia; en el fondo son afirmativas y esperanzadas, aunque sus cuadros sean deprimentes y atroces: los explican la piedad y el afán reivindicatorio.⁵

La novela asume un compromiso y una estética. En ella se construye la identidad nacional y, a través de una exhibición dolorosa, se explica el estado social. La demanda de cambios sociales y políticos se había incrementado hacia fines del siglo XIX, aunque el pensamiento de una transformación política radical tuvo una mayor exigencia hacia los primeros años del siglo XX, con la difusión de las ideas revolucionarias socialistas.⁶

⁴ Entre ellas habría que contar de manera notable, las teorías marxistas y las anarquistas que encontraron a autores entusiastas de este proyecto político-estético y donde la expresión realista fue la pertinente para ello. Baste recordar, que estas ideas marxistas derivaban también del aprecio que se tenía a la ciencia en el siglo XIX, de hecho una manera en que se denomina al marxismo es la de *socialismo científico*.

⁵ José Miguel Oviedo, "Una discusión permanente", en *América Latina en su literatura*, p. 424.

⁶ [] Hay una modalidad de la literatura sudamericana en la que el mensaje tiene una importancia abrumadora, la literatura de protesta, ya sea bajo su forma documental ya bajo la forma del realismo socialista tal como se definió [] en el Congreso de Escritores de París, bajo la influencia

Lo que acontece en Latinoamérica, a fines del siglo XIX, se ha definido como un periodo de *estabilidad* económica⁷ y de afirmación político-social de gran parte de las naciones que se independizaron en este siglo.⁸ Fue definitivo, económicamente, el que Latinoamérica se hubiera incorporado a la División Internacional del Trabajo como aportadora de materias primas y consumidora de productos elaborados. Tal estabilidad tuvo como resultado el que se fortalecieran socialmente los sectores dirigentes y propietarios, así como las capas medias urbanas. A un lado, o mejor, debajo de estos grupos sociales (oligárquicos, terratenientes y comerciantes) se apilaba la enorme masa de población miserable y analfabeta, explotada al extremo y que constituía el rostro en el que no deseaba mirarse la modernidad.⁹ La novela cumplió el papel de contar esa otra historia de la *sociedad moderna*.

Para el establecimiento del nuevo Estado social contribuirán, y serán definitivos, los regímenes dictatoriales prolongados que implantan la modernidad como la opción obligada del proyecto social. Tales regímenes impusieron una legalidad incontestable; se trataba del poder del Estado fortalecido por la coerción o el convencimiento, pretendido unificador de los distintos actores políticos que participaron durante el siglo XIX en la definición de la forma de gobierno. El objetivo era la transformación de los países latinoamericanos en “pueblos modernos”, a través de la educación y el progreso económico.

de Zhdánov[]Los comunistas latinoamericanos tendieron a buscar equivalentes [del proletariado] en los indios, los mineros, los estibadores y otros pequeños grupos proletarios[] A pesar de lo difícil que era aplicar en el contexto latinoamericano, el realismo socialista fue activamente fomentado por intelectuales de izquierdas [como] José Carlos Mariátegui, [quienes] se inspiraban en los ideales más elevados, pero hay que reconocer que el realismo socialista no resultó en la creación de una gran literatura.” Jean Franco, *Historia de la literatura hispanoamericana*, p. 250-255. Sin embargo, en la novela, no sólo tienen peso las ideas revolucionarias, sino también otras formas de creencia y de pensamiento que conceptúan la realidad. “En la temprana querrela del criollismo, la que se libró antes de 1920, se plantean inequívocamente los postulados de un arte de orientación realista y social. Los tradicionales nombres del costumbrismo español y francés son reemplazados por nuevos dioses que captan la imaginación de las jóvenes generaciones con sus ambiciosos símbolos históricos y sus exaltados arrebatos místicos y libertarios. No se apaga aún el fuego preciosista de Darío, por el contrario, se mantiene todavía resplandeciente, cuando entran a la órbita de la literatura hispanoamericana influencias de distinta proyección social, religiosa y filosófica. Por primera vez resuena en el español el versículo bíblico de Whitman; por primera vez, también, penetra las capas más íntimas del sentimiento modernista el pensamiento hindú a través de Omar Khayyam y Rabindranath Tagore. Los hondos misterios de la fantasía nórdica, el atormentado mundo pasional de Ibsen, conmueven a los escritores hispanoamericanos y les inducen a explorar los abismos del espíritu humano que el naturalismo deja sin tocar.” Fernando Alegría, *Las fronteras del realismo*, p. 50.

⁷ Estabilidad que se ve reflejada en la prosperidad sólo de las clases altas; una exigua, aunque dominante, porción social.

⁸ Mario Hernández Sánchez-Barba, *Formación de las naciones iberoamericanas (siglo XIX)*, p. 70.

⁹ Modernidad económica pero también cultural, que vivía la tensión entre el desarrollo material y la conciencia dolorosa de una frustración civilizatoria. Véase Jürgen Habermas, “Modernidad un proyecto incompleto” en *El debate modernidad-posmodernidad*, Nicolás Casullo (comp.), p. 131.

En ese mismo orden, el conflicto de la literatura hispanoamericana de fin del siglo XIX, consistió en la aspiración a lo *moderno* por parte de autores cuyos lectores eran ante todo las capas medias establecidas, las cuales demandaban la presencia de la realidad social en la literatura. Por tanto, y como una muestra más de la combinación constante de formas estéticas en la literatura decimonónica, la novela enfatizó lo artístico como finalidad, al tiempo que reconocía su pertenencia a una etapa histórica, de conflictos sociales particulares.¹⁰ Lo que sobrevendrá en el siglo XX, particularmente en la novela, será el acento, una vez más, en los valores de la región y de lo propio, y la identificación realista de las obras con su época.¹¹

Recordemos que uno de los intereses de la literatura hispanoamericana del siglo XIX, fue la creación de un arte que, al tiempo que deudor de la estética europea, constituyera en sí mismo, un camino diferente y particular. El *modernismo*¹² comprendió el primer momento de una propuesta artística que retomó los principios del simbolismo europeo y los reconstruyó, creando una literatura innovadora y, hasta cierto punto, autónoma de su origen.

No obstante, el *modernismo* no pretendió ignorar, en la novela, la correspondencia con la realidad autóctona; debido a ello, y por las condiciones económicas, sociales y políticas en el siglo XX,¹³ la

¹⁰ Hay en el afán *modernista* una negación del espacio histórico, y en su interés contradictorio de lo tradicional buscaría representar una realidad no identificable, en primera instancia con ambientes específicos. Sin embargo, en el caso de Hispanoamérica esa intención universalista del modernismo tendrá que combinarse con la demanda de una realidad social localizable.

¹¹ "Las obras de esta generación de fundadores de la novela moderna se consideran hoy con menor entusiasmo que cuando aparecieron. Efectivamente, la visión que aquellos novelistas tenían del campesino que pelea por su tierra, del revolucionario que lucha por la justicia y del choque del hombre con la naturaleza y con la barbarie, era aún una visión romántica, 'indianista' a veces, y los recursos estilísticos y de composición de que disponían eran primarios y continuaban atados al realismo y al naturalismo. Estaban aún en la etapa natural y legendaria y se veía lejana la 'etapa histórica'." José Luis Martínez "Unidad y diversidad" en *América Latina en su literatura* p. 89.

¹² El modernismo hispanoamericano es una corriente literaria que contó con características como el individualismo, el cosmopolitismo y la voluntad de innovación. Otros autores añaden a esta concepción los aspectos de la secularización, la hipersensibilidad de la vida urbana y su carácter intelectualista (Rafael Gutiérrez Girardot). Tampoco le fueron ajenos una postura crítica hacia la época (siglo XIX) y rasgos literarios propios que significaron una independencia literaria por primera vez, respecto a Europa. Véase Federico de Onís "El concepto de modernismo" en Cedomil Gomic *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana* p. 67. Aunque también hay opiniones como la de Gutiérrez Girardot que afirma: "El modernismo no es definible, sino descriptible. La descripción de sus elementos 'da la palabra' y los muestra en su aparente contradicción. Así, por ejemplo, se verá que no hay contraposición entre los ideales de la ciencia natural moderna y los postulados del 'arte por el arte', sino que se trata de una nueva coherencia." Rafael Gutiérrez Girardot "La literatura hispanoamericana de fin de siglo", en *Historia de la literatura hispanoamericana* tomo II Luis Íñigo (coord.), p. 502.

Emilio Carilla hace comentarios respecto a esta corriente, que merecen ser observados: "También el modernismo, que ante todo fue la busca de nuevos horizontes intelectuales, distintos a los de la tradición española que hasta entonces había regido América, pudo servir para enfocar el problema criollista en forma más sintética y artística que la de los costumbristas del siglo pasado. En los costumbristas la escena criolla se presenta muy *grosso modo*, sin selección de elementos, como una minuciosa copia de la realidad. En los novelistas del siglo XX hay ya estilización, discernimiento de lo que es importante, elección de materiales." Emilio Carilla *Estudios de literatura hispanoamericana*, p. 25.

¹³ Cada país presenta condiciones diferentes en su propio contexto, pero se podría decir que es una etapa de formas de producción exigidas de un cambio de necesidad de renovación política y de una creciente conciencia social por parte de quienes componen los distintos sectores sociales.

novela hispanoamericana vuelve al tema de la naturaleza regional, con una mayor convicción *americana*, sin que ello significara una ruptura drástica con la tradición *modernista*. Se trata de una expresión literaria que volvió de manera insistente al entorno físico y a sus habitantes, reconociendo en la naturaleza el ser local. Esta expresión literaria tomó el nombre de criollismo.¹⁴

Esta novela criolla sigue por dos caminos. Algunos de sus autores intentan dar forma y expresión a una esencia cultural de la nación, concebida metafísica y ontológicamente. Para ello ahondan en los diversos estratos de sus respectivos países, a fin de convertirlos en elementos valiosos de la esencia cultural. En México, las antiguas culturas indígenas o la cultura criolla de la época colonial, respectivamente, se hallan en la base del indianismo o del colonialismo. En las Antillas los elementos africanos de la población, con su cultura folklórica [], y en el Brasil los negros de Bahía [] o los habitantes de las provincias septentrionales []. Los escritores de Colombia y Venezuela descubren la esencia de la cultura nacional en los valores telúricos de su país []. En cambio, los autores bolivianos hacen resaltar los valores del carácter de su pueblo íntimamente ligado a determinadas condiciones naturales y socioeconómicas [], tal como ha encontrado su expresión en la mitología de las viejas culturas indígenas. En Guatemala se vuelve a las leyendas mayas []. Cierran esta lista de ejemplos que está lejos de ser completa la Argentina y Uruguay, donde, sobre todo en ciertos estratos conservadores, se lleva al gaucho al rango de encarnación de la esencia nacional [].¹⁵

Una abierta conciencia social y el diálogo con el entorno natural, caracterizan a la novela de las primeras décadas del siglo XX. Como es razonable, el paso de un siglo a otro no significó un cambio en las tendencias novelísticas, sino la continuidad de las diferentes temáticas y formas de expresión que, por otra parte, evolucionaron de manera paulatina hacia nuevas formas de expresión.¹⁶ Lo que definirá a la representación realista del siglo XX será la combinación, por una parte, del reconocimiento de una geografía propia y, por otra, la denuncia de las condiciones de vida de los diferentes actores sociales, principalmente los populares. Sin embargo, como se ha dicho, tanto el acento en el entorno físico, como la crítica de las condiciones sociales de vida, comprenden aspectos que estuvieron presentes ya en gran parte de las novelas hispanoamericanas del XIX, sólo que

¹⁴ Nombre que se le ha dado a la literatura que destaca en las costumbres y personajes de regiones americanas específicas. Algunos autores hablan de criollismo al referirse a la literatura costumbrista del XIX y otros, los más, la refieren a la literatura de comienzos del siglo veinte que trata de personajes tradicionales identificados con la naturaleza de una región determinada. "El *criollismo* fue una forma literaria de signo moral que se dirigía a la conciencia de las minorías urbanas. Los escritores no sólo describían a los campesinos sino que querían además remediar la situación social que condenaba las zonas rurales al atraso y a la pobreza." Jean Franco, *Historia de la literatura hispanoamericana*, p. 132.

¹⁵ Adalbert Dessau, *La novela de la Revolución mexicana*, p. 8.

¹⁶ "Se puede partir de que la llamada literatura criollista, a pesar de todo el deslinde verbal, surge de las polémicas literarias en Latinoamérica como continuadora del Modernismo. Sin embargo, se remonta en gran medida al Costumbrismo hispánico que a su vez arraiga en el Romanticismo y cuyos contenidos entran en la autocomprensión criollista. Por ello, suele ser difícil determinar dónde se encuentra la línea divisoria entre Modernismo y literatura criollista, por una parte, y entre Criollismo y Costumbrismo por otra." Klaus Meyer-Minnemann, *La novela hispanoamericana de fin de siglo*, p. 327.

ahora revitalizados por el esteticismo, primero modernista y luego vanguardista, y el reconocimiento de la novela no sólo como un posible reformador social sino, también, como un evidente vehículo de expresión artística. Aunque en suma, la orientación principal que adquirió la novela hispanoamericana de esta primera parte del siglo XX, fue la de ser un comentador de la realidad social ¹⁷

La novela criolla influye bastante para que los pueblos latinoamericanos hayan tomado conciencia de sus problemas nacionales. Por ello, se ha hecho acreedora de un sitio destacado en la complicada historia del análisis creador de los problemas de América Latina, que en etapa relativamente tardía, condujo a un desarrollo científico propiamente dicho. Pero, a su vez, el desarrollo de la novela criolla fue determinado decisivamente por esa toma de conciencia —ligada a los movimientos de liberación nacional—, pues la creación artística de la novela presupone la comprensión y crítica de la sociedad ¹⁸

El proceso de la novela del nuevo siglo XX, sumará al interés estético, la incorporación de ciertas ópticas hispanoamericanas que la visión decimonónica había excluido, entre ellas se podría contar la comprensión del mundo a través del mito y de lo mágico, que si bien no habían estado completamente ausentes, se convirtieron en un factor que amplió el concepto de la representación realista. A ello se le añadiría, como parte del afán por la fidelidad en la interpretación de la realidad habitual, el empleo acucioso de un léxico americano.¹⁹ De igual modo, el reconocimiento de los valores de lo natural y lo autóctono se convirtieron, en muchas obras, en la exaltación de lo primitivo, lo natural no sujeto a la civilización vejatoria.²⁰

Los sujetos de esta literatura indagadora de las formas y valores de las diferentes regiones, fueron, precisamente, aquéllos a quienes se les relacionaba de manera directa con el entorno natural. Así, resultó frecuente que se escribieran novelas donde los protagonistas eran los gauchos, o bien, los

¹⁷ "En síntesis la búsqueda de la identidad literaria mediante el cultivo de una novela social y comprometida representa una etapa importante en el proceso de identificación de la realidad social misma. Pero fue una búsqueda en cierta medida falaz. El mismo criterio de "veracidad documental" adoptado engañó, porque presentaba una superficie deformada por la intención redencionista que cada autor puso. En este sentido, es dudoso también el carácter de literatura "sociológica" que se le atribuye. A propósito dice Mariano Morínigo: "la realidad de esta literatura no es *realismo* sino mensaje, conciencia, estímulo, programa, clasificador, impostergable del pragmatismo hispanoamericano: denunciar y combatir. El crítico marxista José Carlos Mariátegui ya había puesto en guardia sobre el peligro de un realismo que aleja de la realidad". Rubén Bareiro Saguier, "Encuentro de culturas", en *América Latina en su literatura*, p. 38.

¹⁸ Adalbert Dessau, *op. cit.*, p. 10.

¹⁹ Su empleo no es nuevo, pero no había tenido antes un tratamiento minucioso y generalizado, bajo la idea, sobre todo, de la referencia real al tiempo que creación estética.

²⁰ Marina Gálvez, *Historia de la novela hispano-americana*, p. 162. Por otra parte, dice Rubén Bareiro: "El afán redencionista se acentúa por lo mismo que el elemento humano está más presente. Además del descubrimiento de la naturaleza —y su transformación— como base de la identidad latinoamericana, se ponen de manifiesto los males sociales, que era necesario remediar —o por lo menos denunciar— así como de la explotación". Rubén Bareiro Saguier, "Encuentro de culturas", en *América Latina en su literatura*, p. 36.

indígenas o negros, que, como hemos visto, aparecieron de manera gradual y distante en las novelas del siglo XIX. Ahora se convirtieron en personajes principales de numerosas obras. En la novela de principios del siglo XX, se representaría a la realidad como un referente complejo y al mismo tiempo con una mayor definición social, apoyándose en una mayor riqueza léxica y en técnicas literarias renovadas.²¹

La mayor parte de las obras con la temática del gaucho, por ejemplo, tuvieron este interés por la expresión realista, ya sea que comprendieran una elegía de la vida de este personaje o bien que elaboraran una simbología de su vida característica. La novela más famosa de esta temática fue, sin duda, *Don Segundo Sombra* (1926) que aunque publicada cuando el siglo XX ya estaba avanzado, se trató de un buen ejemplo de la estrecha vinculación entre los ambientes físicos de una naturaleza pródiga y determinante, y los personajes comunes presentados bajo una pormenorizada lista de comportamientos sociales, como fueron los hábitos, ritos, juegos, diversiones y aventuras que les eran propios. Si bien la novela destaca el léxico de la zona, lo que sobresale es el intenso discurso poético de la narración que le dio a la representación realista, un sesgo de evocación nostálgica y simbólica.²²

Dentro de esta tónica y extensamente estudiadas, estarían las obras de José Eustasio Rivera y Rómulo Gallegos, en particular sus conocidas obras *La vorágine* y *Doña Bárbara* respectivamente, las que junto con *Don Segundo Sombra*, formarían la trilogía de las obras más célebres denominadas *novelas de la tierra*.²³ En estas novelas, los autores construyeron la anécdota literaria basada en la

²¹ Un ejemplo de este tipo de novela es *Los caranchos de Florida* (1916) de Benito Lynch. En ella hay una preocupación por la verosimilitud de ambientes, lenguaje y personajes, a través de una extremada descripción realista que no desdeña ni la expresión poética ni el humor.

²² Al respecto dice Amado Alonso: "Pero ¿no es *Don Segundo Sombra* un libro donde se cultiva profusamente el lenguaje regional? Es así. Y la forma novísima en que Güiraldes lo hace es una de las invenciones estilísticas más afortunadas al servicio del problema central que nos ocupa. A lo largo de esas páginas, se mantiene una cuidadosa separación entre las formas y locuciones paisanas del diálogo –de legítima asistencia, puesto que se supone son consignaciones memoristas de diálogos así sucedidos– y la prosa literaria de que es directamente responsable el narrador-literato. La novedad estilística está en esta prosa literaria en donde los gauchismos idiomáticos son muy numerosos." Amado Alonso, "Un problema estilístico de *Don Segundo Sombra*", en *Materia y forma en poesía*, p. 333.

²³ "Horacio Quiroga, Benito Lynch y Ricardo Güiraldes en el Río de la Plata" tenían sus equivalentes en Mariano Azuela y Martín Luis Guzmán en México, José Eustasio Rivera en Colombia, Rómulo Gallegos en Venezuela, Graciliano Ramos en el Brasil. Hay ahí representada una tradición válida de la novela de la tierra o del hombre campesino, una crónica de su rebeldía o sumisiones, una exploración profunda de los vínculos de ese hombre con la naturaleza avasalladora, la elaboración de mitos centrales de un continente que ellos veían en su desmesura romántica. Incluso los más sobrios [] no escapaban a una categorización heroica, a una visión arquetípica que convertía a algunos de sus libros y sobre todo *La vorágine*, *Doña Bárbara*, *Don Segundo Sombra*, más en romances [] que en novelas. Es decir, en libros cuyo realismo está de tal modo

lucha entre dos formas de vida, la violenta y directa de la naturaleza y la contenida y especulativa de la civilización; o bien, a través del resultado de la combinación entre ambas, donde, finalmente, triunfan los valores del territorio, de sus espacios físicos y sus personajes. Habría que decir que los tópicos de esta literatura son, en suma, los mismos que se habían venido presentando en el siglo XIX.²⁴

La representación realista atendía los valores tradicionales de la referencia externa, empleada prolíficamente en el costumbrismo, pero, además, le añadió a la meticulosidad descriptiva de los ambientes y personajes, el sentido artístico de una literatura que encuentra al espacio latinoamericano como enigmático y “estético” por sí mismo, digno de descubrimiento y asombro. Como lo he citado, *Doña Bárbara*, *La vorágine* y *Don Segundo Sombra*, constituyen novelas emblemáticas de este regionalismo aunque, obviamente, no son las únicas. Una amplia lista de novelas reconoce en la realidad hispanoamericana, el ámbito de una realidad por descifrar, el que, a su vez, definiría una forma de ser y de experimentar el mundo.

Otra de las vertientes del realismo del siglo XX habría de ser la comprendida por aquellas novelas donde el indio es protagonista. Éstas combinaron durante el siglo XIX el romanticismo y la expresión realista, acentuando de manera creciente una postura beligerante y crítica.²⁵ No se necesitaría abundar en que la condición de vida de los indios y su estado de sometimiento, como efecto de la

deformado por la concepción mitológica que escapan a la clasificación de documento o testimonio que querían poseer” Emir Rodríguez Monegal. “Tradición y renovación” en *América Latina en su literatura* p. 155. Añadiría que el concepto fue empleado por primera vez por Arturo Torres-Rioseco en su obra *Nueva Historia de la Gran Literatura Iberoamericana*, p. 182.

²⁴ “Una gran cantidad de esta narrativa –la llamada “novela de la tierra”– tiene sin embargo una línea casi idéntica a la del siglo XIX: la admiración ante la naturaleza bravía que por lo demás hay que reducir para hacerla productiva; el enfrentamiento del hombre con la fuerza arrolladora del medio físico: la oposición de los conceptos de ‘civilización’ y ‘barbarie’ (en Rómulo Gallegos, Alcides Arguedas, José Eustasio Rivera, Mariano Azuela, Horacio Quiroga para citar solamente algunos nombres de importancia). En todo caso, la mayor parte de esa literatura es decididamente política, denunciadora, reivindicatoria. Entre tanto, la situación histórica había cambiado desde los tiempos de la generación romántica. España había dejado de ser el blanco de ataque de los escritores hispanoamericanos. La colonia estaba lejos, y la reconciliación iniciada por los del 98 con los modernistas, había sido sellada por los de la generación del 25 y ratificada por la solidaridad de los intelectuales latinoamericanos con la causa republicana cuando la guerra civil. Si se analiza la época en que surge la generación de los problemas sociales dentro de un enfoque de homología socioliteraria, es posible comprobar que la misma coincide con un momento agudo de la penetración económica y de las intervenciones armadas en América Latina. Se escribe literatura ‘antiimperialista’ para denunciar esas invasiones o las condiciones miserables en que viven los explotados: en las minas, en las bananeras, en los yacimientos petrolíferos. En las obras aparece con frecuencia creciente el ‘gringo’ pintado como un personaje ávido, grosero, cruel. El inquietante fresco de la explotación del continente mestizo ha sido pintado de prisa, con indignación, con figuras retorcidas, caricaturales, grotescas, en las que se ha puesto más intención denunciativa y redencionista que voluntad de crear un mundo novelesco.” Rubén Barceiro Saguier, “Encuentro de culturas”, en *América Latina en su literatura*, p. 37.

²⁵ “Dentro de la corriente social es interesante destacar la tendencia indigenista, que concierne a nuestro tema de manera especial. La diferencia que separa la posición romántica de los indianistas es el enfoque proyectado sobre los problemas reales del indio, como elemento marginado en una sociedad clasista. Ya se vio el resultado poco convincente que el indigenismo dio en el plano lingüístico. También, como tema adoleció de

conquista, se trata de un asunto que no puede pasar desapercibido en países donde la mayor parte de la población era indígena. En Perú, Bolivia, Ecuador, México y Guatemala, el número de novelas con esta temática resultará cuantioso y creciente en el siglo XX, y la mayoría, si no es que su totalidad, referirán la condición de la vida amarga y sometida de los nativos.

Unas harán hincapié en lo histórico, otras en lo sentimental, la mayoría en las costumbres propias de la raza, y en todas habrá una conciencia literaria principal que se tradujo en la pretensión de una representación fiel, incluso testimonial de su vida cotidiana, pero que se asumió, ante todo, como literaria. La culminación de esta temática indígena es la novela *Huasiungo* de Jorge Icaza, publicada en 1934.²⁶

La novela de Icaza define bien y con intensidad, el rumbo que toma el tema indigenista en esta época. El asunto indígena será expresado a través de una novelística comprometida y, en ocasiones, de total definición política. El conflicto de la explotación del indio, así como su ajusticiamiento, la exhibición de su miseria y su indefensión frente a los blancos tiranos y traidores, han de colocar al indígena como un ser inerme frente a la extrema maldad de los capitalistas empresarios y terratenientes que le arrebatan todo. Ello será relatado en un lenguaje exaltado y no pocas veces tremendista, al parecer con el fin de estremecer, sensibilizar y llamar a la conciencia del lector pasivo.²⁷

Esta suerte de novela, con una clara vocación partidaria, abundó en la primera parte del siglo XX, y como se puede suponer, al tratar de crear conciencia sobre determinados aspectos sociales de marginación e injusticia, la representación próxima de la realidad buscó sensibilidad y verosimilitud,

fallas innegables su maniqueísmo caricatural; la posición eminentemente humanitarista que intentaba defender a los indios de la explotación, condenando simultáneamente con el mismo gesto su cultura por el proyecto de igualación y de integración en la sociedad 'blanca' que el mismo entrañaba. El contrasentido era previsible: el indigenismo se basaba en criterios etnocentristas clásicos de Occidente. Los autores que superaron estos esquemas –Arguedas, Asturias– son los que ponen de manifiesto las pautas de la cultura indígena mediante una valoración de la vigencia propia que tienen las coordenadas de esas civilizaciones. Rubén Barreiro Saguier, *op. cit.* p. 37

²⁶ Algunos de los antecedentes de esta novela indigenista son: *Aves sin nido* (1889) de Clorinda Matto de Turner, *Wuata Wuara* (1904) y *Raza de bronce* (1919) de Alcides Arguedas

²⁷ *Huasiungo* trata de la complicidad entre el hacendado Alfonso Pereira y una compañía norteamericana en la construcción de una carretera que pasará por las tierras de los indios y que acabará con sus *huasiungos* sus terrenos lo máspreciado y todo lo que poseen. Los indios mismos tienen que construir la carretera muchas veces a costa de su vida. A lo largo de la novela asistimos a la lectura de la degradación y explotación más inhumana. Los indios mueren de hambre son usados como bestias y todo ello ante la mirada indiferente y complacida de los ricos extranjeros y los terratenientes

puesto que el punto de partida de tal enjuiciamiento social debía ser la exhibición de la realidad injusta

Por otra parte, dentro de esta preocupación por la representación realista, en algunos países de Hispanoamérica se escribieron novelas cuyo tema fue la vida del negro. Como se ha visto en el capítulo V, este asunto fue abordado desde la primera parte del siglo XIX; no obstante, no tuvo el perfil combativo y de denuncia directa, que poseyó en el XX. Como no es difícil imaginar, en los países donde se concentró la población negra fue donde proliferaron este tipo de novelas. Sin embargo, diferente a lo que pudiera pensarse, no fue en la región del Caribe donde se publicó la obra más importante del periodo sino en Perú, cuya población negra, si bien inferior a la de la región de las Antillas, fue significativa. La novela fue *Matalaché* (1928) de Enrique López Albuja, novela que plantea el asunto esclavista, acompañado por reflexiones profundas sobre la libertad física y espiritual. Marina Gálvez resume así la acción de la novela:

() La novela denuncia que ambas libertades le fueron negadas al negro (Libertad política y libertad de amar) antes y después de la independencia, ya que ésta, a la que contribuyó con su esfuerzo y su sangre, no le redimió de su esclavitud. El amor a una joven blanca, que ha seducido al bello Matalaché, es causa de la muerte de éste, asesinado brutalmente al ser arrojado a un gran recipiente donde se está fabricando jabón. Los elementos costumbristas de la vida de la zona de Piura, y más concretamente la de los trabajadores de la industria jabonera de "La Tina", propiedad de don Francisco Ríos de Zúñiga, padre de María Luz, aparecen en la novela integrados en la trama, y su función, tendente a resaltar críticamente las injusticias cometidas con los esclavos negros.²⁸

La representación literaria, en esta obra, es vívida y fiel, toma partido y destaca los aspectos locales, como el habla dialectal de los esclavos. Pero no solamente los protagonistas regionales y los temas tradicionales, para los que el entorno físico es principal, tuvieron relevancia en la novelística de la primera parte del siglo XX, también hubo hechos históricos coetáneos que propiciaron una afirmación de la novelística realista. El ejemplo concreto y de enorme significación fue la Revolución mexicana. Entre las innumerables consecuencias culturales que tuvo este movimiento armado, se contarían, de manera singular, las novelas que abordaron el tema

Sólo habría que recordar que en el siglo XX, en Latinoamérica, hay una reordenación de las funciones económicas y políticas de las distintas clases sociales. La industrialización y la modernización

²⁸ Marina Gálvez. *La novela Hispano-americana* p 173

provocaron que las clases sociales desplazadas irrumpieran en la lucha por el poder. De manera diferente, en distintos países surgieron grupos políticos que buscaban acabar con la “estabilidad” social y política que había predominado en los últimos años del siglo XIX. La novela de la Revolución dio testimonio de la lucha armada que buscó este cambio social. Fue, como era de esperarse, una literatura crítica.

La novela de la Revolución Mexicana continúa la novelística de México sobre bases completamente nuevas. Se apoya en la tradición anterior para emprender, en condiciones diferentes, el camino del costumbrismo al realismo “crítico”, cuya representación de la sociedad emana de una generalización teórica basada en una concepción del mundo. La crítica (en el sentido más amplio) de la Revolución y el afán de lograr un realismo “crítico” [] constituyen la problemática artística de la novela de la Revolución Mexicana.²⁹

Tal movimiento literario constituyó la reunión, por una parte, de una literatura hispanoamericana con valores estéticos desarrollados y una situación histórico-social extraordinaria. La novela, en este sentido, comprendió un género literario pertinente y eficaz para el relato de un fenómeno social extremo. La novela había venido siendo, a lo largo del siglo XIX, el medio más empleado para el relato de las condiciones históricas de la sociedad, a través del retrato minucioso, tanto fiel como crítico, del modo en que estaba constituida ésta. Exposición que se resolvía a través de una historia ficticia pero con muchos elementos identificables como verdaderos. Tal relato dialogaba constantemente con la realidad común, empleando elementos ciertos; ello con el fin de mostrar una realidad social identificable y susceptible de estudio.

Desde los inicios de la era independiente, la novelística hispanoamericana se había apropiado, a su modo, de las manifestaciones literarias europeas. No obstante, hay que reconocer que en sustancia la concepción de la novela realista hispanoamericana fue la misma que en Europa: el fin literario del realismo estuvo ligado, a partir del XIX, al interés por la representación de una historia de personajes comunes en un tono dramático cuya motivación social era predominante. Para ello fue definitiva la conciencia de la historicidad social del género. Como se ha mencionado, la variedad y complejidad de influencias y corrientes literarias expresadas en la novelística hispanoamericana,

²⁹ Adalbert Dessau, *op. cit.* p. 16

persistió en el siglo XX y constituyó, también, una peculiaridad de la novela de la Revolución mexicana.

Como se puede imaginar, la novela que lleva este nombre no apareció con el movimiento político, sino que tuvo antecedentes.³⁰ No obstante, este suceso definirá temáticamente a un numeroso grupo de novelas, cuya preocupación esencial lo comprendió la exposición y desciframiento de un movimiento social armado, y de aquello que lo rodeó, y que puso al descubierto aspectos de la realidad social que sólo un fenómeno de esta naturaleza activaría.

La virtud de esta expresión literaria consistió en que a su temática apasionante y motivadora, unió formas de expresión estéticas que no le fueron menores al tema, e incluso formaron una unidad de asunto y tratamiento, de tal modo que tanto lo relatado, como la particular manera de hacerlo, constituyeron una forma de expresión única y relevante. El caso de México no fue exclusivo en Hispanoamérica, pero sí el más notable de cómo un proceso social extremo podía reunir los elementos dispersos en el ambiente social de la época.³¹

No me detendré en la enumeración de las abundantes e importantes obras que constituyeron este momento de la novela, sólo añadiré que todas ellas dieron pie a uno de los momentos cimáticos de la expresión realista de la novela hispanoamericana del siglo XX.³²

Finalmente, es el realismo la tendencia literaria que triunfa en la novela hispanoamericana en la primera parte del siglo XX. Pasa de la combinación finisecular de distintas tendencias literarias a la predominancia del regionalismo, para después llegar a la novela ideológica y abiertamente

³⁰ Citaré dos obras anteriores a *Los de abajo* que poseen algunas de las características de lo que será la novela de la Revolución mexicana: *El Zarco* (1901) de Ignacio M. Altamirano y *Tomochic* (1893) de Heriberto Frías.

³¹ "En 1910 estalló la Revolución mexicana y con ella empezaba extenderse por la literatura de todo el continente latinoamericano un nuevo impulso reformador: un nuevo interés por los orígenes nacionales, y un nuevo e intenso realismo: corolarios indispensables del vivo sentido de responsabilidad intelectual que había de caracterizar a casi todos los escritores hispanoamericanos desde la vuelta del siglo." Peter G. Earle y Robert G. Mead Jr., *Historia del ensayo hispanoamericano*, p. 76.

³² Los novelistas conocidos de esta manifestación literaria son Mariano Azuela (*Los de abajo*, *Los caciques*, *Las moscas*); Martín Luis Guzmán (*El águila y la serpiente* y *La sombra del caudillo*); Rafael F. Muñoz (*Vámonos con Pancho Villa* y *Se llevaron el cañón para Bachimba*), y José Rubén Romero (*Desbandada*) entre otros. Pero hay un igual número de autores no mayormente conocidos que también fueron importantes en esta literatura. Un recuento informal descubre más de una docena de autores de producción limitada que escribieron por lo menos un libro que poseyó cierto interés. No todos trataron directamente el tema de la revolución. Abarcan desde el relato que nos dejó el general Urquiza de la vida de un soldado común y corriente en el periodo de transición desde el porfiriato hasta la revolución (*Tropa vieja*, 1943) hasta la novela proletaria de Gustavo Ortiz Hernán: *Chimeneas* (1937)". John Brushwood, *México en su novela*, p. 356.

partidista. La novela funcionó en este periodo como un vehículo de cumplimiento de deberes políticos que daba lecciones sobre la injusticia de la realidad social.

Las corrientes literarias tuvieron variadas y abundantes clasificaciones, hubo novelas indigenistas, criollistas, de introspección psicológica, las de la Revolución mexicana, las novelas políticas, de los medios obreros, novelas urbanas, campesinas, novelas *del paisaje* o *de la tierra*, etc , todas ellas consolidaron la expresión realista de la novela hispanoamericana en el siglo XX. Frente a éstas se opuso, más tarde, la corriente novelística de *la experimentación* y *el cambio*, con un interés literario más *libre* y *universal*; aunque, hay que decirlo, en el fondo de su trabajo literario persistiría aquello que la novelística anterior había descrito intensamente: la referencia social como una constante imprescindible

CONCLUSIONES

El realismo constituye un intento por aproximar el arte a la vida. Desde nuestro ahora, sabemos que esta fascinante inclinación puede acortar distancias entre uno y otra, pero que la vida siempre es otra cosa, y el arte apenas su sueño. También sabemos que todo arte es *realista* y que la expresión estética más abstracta no se ha alejado del ardiente círculo de lo real. Destino y necesidad comprenden el diálogo de la creación con su principal motivante. Sin embargo, tampoco podemos olvidar que nuestra visión es limitada y que nuestros juicios tienen fin. Más temprano que tarde nuestras reflexiones serán leídas bajo el mismo raso con el que nosotros hemos leído el pasado.

Durante el siglo XIX fructificó una representación del mundo que comprendió, a la vez, una conciencia del mismo. Irrumpió con intensidad la certeza de que la literatura, que ha sido a lo largo de la historia una manera de imaginar lo que existe, podía acercarse tanto a la vida que resultaría capaz de reproducirla sin deformarla.

La primera certeza estribó en que así como la visión idealizada de la realidad la enaltecía, la visión realista la despojaba de su “disfraz” y la exhibía en su desnudez. Apareció, entonces, como era: cruda e injusta.

La visión realista no ha sido escasa en la historia de la literatura. La tradición occidental diversificó con evidencia la estilística sublime, la ideal, y la “vulgar”, la realista. Esta separación desapareció en el siglo XIX. A partir de entonces se reconoció que la vida del hombre común también merecía ser objeto principal de trabajo literario. En su momento, con sus nociones científicas y su ideología positivista, se expandió la certeza de que el mundo constituía una zona de posible experimentación. La literatura podía ser una realizadora de ello, bajo la idea principal de que en “el mundo real” sucedía aquello que debía ser mostrado por el arte.

No fueron ajenos a la literatura, y en particular a la novela, el desarrollo y expansión del pensamiento social que se difundió a partir de las luchas libertarias de la Revolución francesa y del pensamiento de los filósofos ilustrados, que penetraron en las ideas de los intelectuales de occidente y que

culminaron en el pensamiento social y hasta revolucionario de los artistas. Entre ellos, los pensadores y creadores hispanoamericanos.

La situación *sui generis* que vivió Hispanoamérica en el siglo XIX –luchas de independencia y la formación de los nuevos países- le dio a la expresión realista, creciente en Europa, un sentido diferente en Hispanoamérica.

Como se ha insistido a lo largo del presente trabajo, el realismo hispanoamericano constituyó una expresión literaria ecléctica donde, sin embargo, predominó una visión que, sin apartarse aún de ciertos órdenes románticos, fue alejándose de los cauces idealistas para representar situaciones y personajes comunes desde una perspectiva dramática. Además, este realismo colocó en el centro de la novela a la sociedad y su respectiva valoración. De ahí que haya buscado una representación fiel y crítica del entorno, al tiempo que combinaba los propios valores realistas con los de otras corrientes literarias, sin excluirlas.

En las obras elegidas se ha podido observar cómo el realismo constituyó un proceso de transición, como en el caso de *Martín Rivas*, donde existen ya los rudimentos del realismo en la descripción de los ambientes sociales y en ciertos personajes secundarios, o en el caso de *El Zarco*, donde el realismo se expresa en medio de una intención ideologizante, o en *Aves sin nido*, donde el realismo es ya más vigoroso que la historia de los protagonistas idealizados, aunque permanece, todavía, en un segundo plano, distanciado y atractivo.

En novelas como *Cecilia Valdés* el realismo mantiene una relación estrecha con el costumbrismo romántico, sin embargo, sólo algunos de los personajes pertenecerían a esta concepción literaria, la mayoría, sobre todo los protagonistas, muestran caracteres contradictorios y complejos, y aquellas situaciones en las que se desenvuelven distan de las idealizadas y sublimes del romanticismo.

En *El sargento Felipe* el realismo adquirió un carácter simbólico al emplearse como un instrumento de denuncia contra la atrocidad de la guerra. En *Moneda falsa* la representación realista desplazó la visión romántica y costumbrista, por la infeliz y contradictoria de personajes cuyos ideales son puestos en crisis. La actitud amarga y hasta trágica, tiene un origen social, pero también fisiológico.

en novelas como *Sin rumbo*, donde la desdicha constituyó un fin inevitable. Y, por último, en *La raza de Caín* la constante exposición de la subjetividad exhibe el abismo de las contradicciones individuales, no ajenas al lugar que ocupan los personajes en el orden social.

Como se ha podido observar, los elementos estéticos, pertenecientes a otras corrientes literarias, no limitaron o frenaron la intención realista; en todo caso, contribuyeron al fin estético de remitir al lector, constantemente, a un mundo conocido, sobre el que se había querido meditar.

Resultado de ello fue la crítica social implícita en las obras, tanto que se volvió un aspecto constitutivo de las novelas realistas. Esta preocupación social situó a la novela en un plano de actualidad y de interés próximo y activo en la discusión de los asuntos políticos de la época.

Se les ha llamado realistas de manera indiscriminada a muchas obras, en cuanto se ha encontrado en ellas el empleo de un lenguaje crudo o la representación de escenas brutales. Éstos, comprenderían, sin duda, algunos elementos de este tipo de literatura, así como también el retrato pormenorizado de personajes y ambientes. Sin embargo, aquello que definió al realismo fue, en rigor, el protagonismo serio de personajes de la vida cotidiana en historias graves; *realismo trágico moderno*, le ha llamado Auerbach. Su irrupción se debe, de manera especial, al establecimiento de la motivación social como la clave de la novela. La novela realista manifiesta la necesidad de advertir al lector sobre una vida difícil y contradictoria; anuncio que logra a través de un lenguaje que no desdeña el juego retórico, ni la emotividad, y cuya poética no expresa contradicción entre representar una realidad amarga y el hacerlo a través de un depurado lenguaje literario.

Finalmente, la presencia de los personajes comunes, bajo una visión seria, no constituye sino la irrupción trascendente de una forma de vida marginada, la del hombre ordinario, con el relato de sus pequeñas derrotas y victorias. Ya sin el gran estruendo de los esfuerzos heroicos románticos, sino con los pormenores de una vida escasa e incierta. Signos de una modernidad que se anunciaba amenazante en el horizonte del siglo XX.

BIBLIOGRAFÍA

1. LITERATURA E HISTORIA HISPANOAMERICANAS

- Alberdi, Juan Bautista, *Escritos satíricos y de crítica literaria*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1986.
- Alegría, Fernando, *Breve historia de la novela hispanoamericana*, México, Andrea, 1966.
- Alegría, Fernando, *Las fronteras del realismo*, México, Zig-Zag, 1962.
- Altamirano, Ignacio M, *Antología*, México, UNAM, 1981.
-, *La literatura nacional*, México, Porrúa, 1949.
-, *Obras Completas XII, Escritos de Literatura y Arte*, tomo I, México, SEP, 1988.
-, *Obras Completas XIII, Escritos de Literatura y Arte*, tomo II, México, SEP, 1988.
- Álvarez, Federico, *Labor periodística de Andrés Bello*, Caracas, Universidad de Venezuela, 1962.
- Anderson Imbert, Enrique, *Historia de la literatura hispanoamericana*, 2 vols., México, FCE, 1970.
- Ara, Guillermo, *La novela naturalista hispanoamericana*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1979.
- Araya, Guillermo, "Alberto Blest Gana", en Luis Íñigo Madrigal (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana*, tomo II, Madrid, Cátedra, 1993.
- Arguedas, Ledda, "Manuel Altamirano", en Luis Íñigo Madrigal (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana*, tomo II, Madrid, Cátedra, 1993.
- Azuela, Mariano, *Cien años de la novela mexicana*, México, Botas, 1947.
- Bareiro Saguier, Rubén, "Encuentro entre culturas", en César Fernández Moreno (coord.), *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI Editores, 1978.

- Bethell, Leslie (ed.), *Historia de América Latina 10 América del Sur, c 1870-1930*, Barcelona, Crítica, 1992.
- Brushwood, John S , *México en su novela*, México, FCE, 1973.
-, *Una especial elegancia*, México, UNAM, 1988.
-, *La barbarie elegante*, México, FCE, 1988.
- Cabello de Carbonera, Mercedes, *La novela moderna*, Lima, Ediciones Hora del Hombre, 1948.
- Carilla, Emilio, *Estudios de literatura hispanoamericana*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1977.
- Carrillo, Francisco, *Clorinda Matto de Turner y su indigenismo literario*, Lima Biblioteca Universitaria, 1967.
- Cornejo Polar, Antonio, *Clorinda Matto de Turner, novelista*, Lima, Lluvia Editores, 1992.
- Cragolino, Aida Apter, *El naturalismo en la novela argentina*, The Ohio State University, 1986.
- Deas, Malcolm, "Venezuela, c. 1880-1930", en Leslie Bethell (ed.), *Historia de América Latina 10. América del Sur, c 1870-1930*, Barcelona, Crítica, 1992.
- Dessau, Adalbert, *La novela de la Revolución mexicana*, México, FCE, 1972.
- Earle, Peter G. y Robert G Mead, Jr., *Historia del ensayo hispanoamericano*, México, Ediciones Andrea, 1973.
- Franco, Jean, *Historia de la literatura hispanoamericana*, México, Ariel, 1975.
- Gálvez, Marina, *La novela hispano-americana (hasta 1940)*, Madrid, Taurus, 1991.
- García Barragán, María Guadalupe, *El naturalismo en México*, México, UNAM, 1979.
- Giron, Nicole, "La idea de la cultura nacional en el siglo XIX: Altamirano y Ramírez", en *En torno a la cultura nacional*, México, SEP/80, 1983.
- Glantz, Margo (coord.), *Del fístol a la linterna*, México, UNAM, 1997.
- Goic, Cedomil, "Del romanticismo al modernismo", en Cedomil Goic, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, Barcelona, Crítica, 1990.

- Gómez Martínez, José Luis, "Pensamiento hispanoamericano del siglo XIX", en Luis Íñigo Madrigal (coord.), en *Historia de la literatura hispanoamericana*, tomo II, Madrid, Cátedra, 1993
- González, Manuel Pedro, *Trayectoria de la novela en México*, México, Botas, 1951.
- Grases, Pedro, *Doce estudios sobre Andrés Bello*, Buenos Aires, Nova, 1950
- Gueira, François Xavier, *México: del antiguo régimen a la Revolución*, 2 tomos, México, FCE, 1989
- Gutiérrez Girardot, Rafael, "La literatura hispanoamericana de fin de siglo", en Luis Íñigo (coord.), en *Historia de la literatura hispanoamericana*, tomo II, Madrid, Cátedra, 1993.
- Henríquez Ureña, Pedro, *Las corrientes literarias en la América hispánica*, México, FCE, 1945.
- Hernández Sánchez-Barba, Mario, *Formación de las naciones iberoamericanas (siglo XIX)*, Madrid, Anaya, 1988 (Col. Biblioteca Iberoamericana).
- Historia general de México*, tomo 2, México, El Colegio de México, 1981.
- Íñigo Madrigal, Luis (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana*, 3 tomos, Madrid, Cátedra, 1993
- Jitrik, Noé, "Cambaceres: adentro y afuera", en Cedomil Goic (comp.), *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, Barcelona, Crítica, 1990
- Klahn, Norma, y Wilfrido H. Corral (comps.), *Los novelistas como críticos*, México, FCE, 1991.
- Lazo, Raimundo, *Historia de la literatura cubana*, México, UNAM, 1974.
- Lipschutz, Alejandro, *El problema racial en la conquista de América*, México, Siglo XXI Editores, 1975.
- Maldonado-Denis, Manuel, *Eugenio María de Hostos y el pensamiento social iberoamericano*, México, FCE, 1992.
- Martínez, José Luis, "Unidad y diversidad", en César Fernández Moreno (coord.), *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI Editores, 1978.
- Meyer-Minneman, Klaus, *La novela hispanoamericana de fin de siglo*, México, FCE, 1997

- Monsiváis, Carlos, "Las costumbres avanzan entre engaños", en Margo Glantz (coord.), *Del fístol a la linterna*, México, UNAM, 1997.
- Montalvo, Juan, *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, Quito, Americalee, 1948.
- Navarro, Joaquina, *La novela realista mexicana*, México, Cía General de Ediciones, 1955.
- Onís, Federico de, "El concepto de modernismo", en Cedomil Goic (comp.), *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, Barcelona, Crítica, 1990.
- Oviedo, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana 2 Del romanticismo al modernismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- Picón Salas, Mariano, *Literatura venezolana*, Caracas, Las Novedades, 1945.
- Reyles, Carlos, *Ensayos I*, Montevideo, Biblioteca Artigas, 1965.
- Roa Bastos, Augusto, "Imagen y perspectiva de la narrativa latinoamericana actual", en Aurora Maura Ocampo (comp.), *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea*, México, UNAM, 1984.
- Rodríguez Herrera, Esteban, "Cecilia Valdés o La Loma del Ángel", Edición crítica, La Habana, 1953. Folleto que es un "aparte" tomado de la novela *Cecilia Valdés*.
- Rojas Mix, Miguel, "La cultura hispanoamericana del siglo XIX", en *Historia de la literatura hispanoamericana*, tomo II, Madrid, Cátedra, 1993.
- Ruedas de la Serna, Jorge, "José I. de Cuéllar y la historia de la literatura mexicana", en Margo Glantz (comp.), *Del fístol a la linterna*, México, UNAM, 1997.
- Sáinz de Medrano, Luis, "Cirilo Villaverde", en Luis Íñigo Madrigal (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana*, tomo II, Madrid, Cátedra, 1933.
- Skirius, John (comp.), *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*, México, FCE, 1981.
- Soler, Ricaurte, *El positivismo argentino*, México, UNAM, 1979.
- Stanley, J y Bárbara H Stein, *La herencia colonial de América Latina*, México, Siglo XXI Editores, 1972.
- Torres-Ríoaseco, Arturo, *Nueva historia de la gran literatura iberoamericana*, Buenos Aires, EMECÉ Editores, 1945.
-, *La gran literatura iberoamericana*, Buenos Aires, EMECÉ Editores, 1951.

Uslar-Pietri, Arturo, *Breve historia de la novela hispanoamericana*, Caracas-Madrid, Ediciones EDIME, 1954.

Varela Jácome, Benito, "Evolución de la novela hispanoamericana en el XIX", en Luis Íñigo Madrigal (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana*, tomo II, Madrid, Cátedra, 1993.

Warner, Ralph E., *Historia de la novela mexicana en el siglo XIX*, México, Antigua Librería Robredo, 1953.

Xirau, Ramón, "Crisis del realismo", en César Fernández Moreno (coord.), *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI Editores, 1978.

2. TEORÍA LITERARIA E HISTORIA DE LA LITERATURA

Adorno, T. W., "Lukács y el equívoco del realismo", en *Realismo. ¿mito, doctrina o tendencia histórica?*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1969.

Alonso, Amado, *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1955

Aristóteles, *Poética*, Madrid, Aguilar, 1979.

Auerbach, Erich, *Mimesis*, México, FCE, 1950.

Bajtín, Mijail, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, FCE, 1986

Barthes, Roland, "El efecto de lo real", en *Realismo. ¿mito, doctrina o tendencia histórica?*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1969.

Bentley, Eric, *La vida del drama*, Barcelona, Paidós, 1982.

Castellet, José María, "La novela de nuestros días", en *Estética y marxismo*, tomo II, México, ERA, 1970.

De Aguiar e Silva, Vitor Manuel, *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1972.

Ellis, John M., *Teoría de la crítica literaria*, Madrid, Taurus, 1988.

Garaudy, Roger, *Hacia un realismo sin fronteras*, Buenos Aires, Lautaro, 1969

Habermas, Jürgen, "Modernidad, un proyecto incompleto", en Nicolás Casullo (comp.), *El debate modernidad-posmodernidad*, Buenos Aires, Puntosur Editores, 1989

- Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, vol. III, Madrid, Guadarrama, 1969.
- Levin, Harry, *El realismo francés*, Barcelona, Laia, 1974.
- López Estrada, Francisco, *Introducción a la literatura medieval española*, Madrid, Gredos, 1987.
- Lukács, Georg, *Ensayos sobre realismo*, Buenos Aires, Siglo XX, 1965.
-, *Problemas del realismo*, México, FCE, 1966.
-, *Significación actual del realismo crítico*, México, ERA, 1967.
-, “Realismo: ¿experiencia socialista o naturalismo burocrático”, en *Realismo: ¿mito, doctrina o tendencia histórica?*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1969.
- Martino, Pierre, *Le roman réaliste sous le second empire*, Genève, Slatkine Reprints, 1972.
- Montesinos, José F., *Costumbrismo y novela*, Madrid, Castalia, 1972.
- Ortega y Gasset, José, *La deshumanización del arte*, México, Porrúa, 1992.
- Perus, Françoise (comp.), *Historia y literatura*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1997.
- Platón, *La República*, México, UNAM, 1983.
- Raffa, Piero, *Vanguardia y realismo*, Barcelona, Ediciones de Cultura Popular, 1967.
- Riquer, Martín y José María Valverde, *Historia de la literatura universal*, vol. 7, Barcelona, Planeta, 1994.
- Risco, Antonio, *Literatura y figuración*, Madrid, Gredos, 1982.
- Robin, Regine, “Para una sociopoética del imaginario social”, en Françoise Perus (comp.), *Historia y literatura*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1997.
- Román Gutiérrez, Isabel, *Historia interna de la novela española del siglo XIX*, Sevilla, Ediciones Alfar, 1988.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, *Estética y marxismo*, tomo I, México, ERA, 1970.
- Spiegel, Gabrielle M., “Historia, historicismo y lógica social”, en Françoise Perus (comp.), *Historia y literatura*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1997.

Tacca, Oscar, *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1973.

Todorov, Tzvetan, *Théorie de la littérature*, Paris, Editions du Seuil, 1965.

..... (antolog.) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI Editores, 1987.

Tomachevski, B., "Temática", en Tzvetan Todorov (antolog.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI Editores, 1987.

Valera, Juan, *El arte de la novela*, Barcelona, Lumen, 1996.

Wellek, René, *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*, 3 tomos, Madrid, Gredos, 1973.

Zola Émile, *El naturalismo*, Barcelona, Península, 1972

....., *Le roman expérimental*, Paris, G. Charpentier, 1880.

3. DICCIONARIOS

Beristáin, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*, México, Porrúa, 2000.

Bompiani, Valentino, *Diccionario Literario*, Barcelona, HORA, S A., 1988.

Chiossone, Tulio, *Diccionario Toponímico de Venezuela*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1991.

Diccionario de Autoridades, Madrid, Gredos, 1963.

Diccionario Enciclopédico Espasa, Madrid, Espasa Calpe, 1978.

Diccionario de la Lengua Española, Madrid, Real Academia Española, 1970

Diccionario de Literatura, Madrid, Alianza, 1979

Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1995.

Ferrater Mora, José, *Diccionario de Filosofía*, tomo III, Barcelona, Ariel, 1994.

Santamaría, Francisco J., *Diccionario General de Americanismos*, México, Editorial Pedro Robredo, 1942.

ShIPLEY, Joseph T , *Diccionario de la Literatura Mundial*, Barcelona, Ediciones Destino, 1962.

4. OTROS

Bell, Daniel, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, México, Alianza Editorial, 1977.

Bernal, John D , *La ciencia en la historia*, México, Nueva Imagen, 1979

Cassirer, Ernst, *El problema del conocimiento*, tomo III, México, FCE, 1986

Casullo, Nicolás, (comp.), *El debate modernidad-posmodernidad*, Buenos Aires, Puntosur Editores, 1989

Collingwood, R. G. , *Idea de la historia*, México, FCE, 1974

El anticolonialismo europeo (desde Las Casas a Marx), selección de Marcel Merle y Roberto Mesa, Madrid, Alianza Editorial, 1972.

Fernier, Jean-Jacques, *Courbet*, Barcelona, Planeta de Agostini, 1998

Hartman, Nicolai, *Ontología*, tomo II, México, FCE, 1956.

Hospers, John, *Introducción al análisis filosófico*, Madrid, Alianza Editorial, 1984

Kremer-Marietti, Angèle, *El positivismo*, México, Publicaciones Cruz, 1997

OBRAS

- Altamirano, Ignacio Manuel, *El zarco*, México, Universidad Veracruzana (estudio preliminar de Manuel Sol), 2000
-, *El zarco* (y *La navidad en las montañas*) introducción de María del Carmen Millán, México, Porrúa, 1966
-, *El zarco*, prólogo de Carlos Monsiváis, México, Océano, 1986
- Arguedas, Alcides, *Raza de bronce*, Buenos Aires, Losada, 1945.
- Arguedas, José María, *Los ríos profundos*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1992.
- Balzac, Honoré de, *Correspondance*, tomo II, Paris, Garnier Frères, 1962.
-, *Lettres à madame Hanska*, tomo I, Paris, Les editions du Delta, 1967
- Blest Gana, Alberto, *Martín Rivas*, Buenos Aires, Andina, 1967.
-, *Martín Rivas*, Madrid, Cátedra, 1990
-, *El jefe de familia*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1956.
- Cambaceres, Eugenio, *Obras completas*, Santa Fe, Argentina, Librería y Editorial Castevelli, 1956.
-, *Sin rumbo*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.
- Carrasquilla, Tomás, *Frutos de mi tierra*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1972
- Castera, Pedro, *Las minas y los mineros*, México, Promexa, 1991
- Delgado, Rafael, *La calandria*, México, Promexa, 1985.
- Frías, Heriberto, *Tomochic*, México, Promexa, 1991
- Gálvez, Manuel, *Nacha Regules*, Buenos Aires, Losada, 1960.
- Gallegos, Rómulo, *Doña Bárbara*, México, Orión, 1952.

- Gamboa, Federico, *El evangelista*, México, Promexa, 1991.
- Gamboa, Federico, *Santa*, México, Grijalbo, 1992.
- Gómez Carrillo, Enrique, *Tres novelas inmorales*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1995.
- González Peña, Carlos, *La chiquilla*, México, Promexa, 1985.
- Guiraldes, Ricardo, *Don Segundo Sombra*, Madrid, Castalia, 1990.
- Guzmán, Martín Luis, *El águila y la serpiente*, México, Cía General de Ediciones, 1972.
- Icaza, Jorge, *Huasipungo*, Madrid, Cátedra, 1994.
- Inclán, Luis G., *Astucia*, México, Porrúa, 1987.
- López Albuja, Enrique, *Matalaché*, Lima, PEISA, 1973.
- López Portillo y Rojas, José, *Fuertes y débiles*, México, Promexa, 1979.
-, *La parcela*, México, Promexa, 1979.
-, *Nieves*, México, Promexa, 1991.
- López y Fuentes, Gregorio, *El indio*, México, Citlaltépetl, 1964.
- Lynch, Benito, *Los caranchos de Florida*, Madrid, Espasa-Calpe, 1931.
- Ocantos, Carlos María, *Entre dos luces*, Barcelona, Sopena, s. a.
- Mansilla, Lucio V., *Una excursión a los indios ranqueles*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1993.
- Martínez, Luis A., *A la costa*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1992.
- Matto de Turner, Clorinda, *Aves sin nido*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1994.
- Meza, Ramon, *Mi tío el empleado*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1993.
- Orozco y Berra, Fernando, *La guerra de treinta años*, México, SEP-Promexa, 1981.
- Orrego Luco, Luis, *En familia*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1912.

- Picón Febres, Gonzalo, *El sargento Felipe*, Caracas, Ministerio de Educación, 1956.
- Prieto, Guillermo, "Cuadros de costumbres", en *Obras completas II*, México, Conaculta, 1993.
- Rabasa, Emilio, *Cuarto poder y Moneda falsa*, México, Porrúa, 1990.
-, *La bola y La gran ciencia*, México, Porrúa, 1985.
-, *La guerra de tres años*, México, Porrúa, 1985.
- Rojas, Manuel, *Lanchas en la bahía*, Madrid, Aguilar, 1973.
- Silva, José Asunción, *De sobremesa*, Madrid, Hiperion, 1996.
- Villaverde, Cirilo, *Cecilia Valdés*, La Habana, Editorial de Arte y Literatura, 1977.
-, *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel* (Ed. de Jean Lamore), Madrid, Cátedra, 1992.
-, *Cecilia Valdés (novela de costumbres cubanas)*, México, Porrúa, 1995 (Col. "Sepan cuantos...")
- Zeno Gandía, Manuel, *La charca*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978.
- Zentella, Arcadio, *Perico*, Madrid, Promexa, 1991.
- Zola, Émile, *Thérèse Raquin*, Paris, Fasquelle, 1984.

HEMEROGRAFÍA

- Aguirre, Yolanda, "Leonardo Gamboa y la juventud cubana de su tiempo", *Universidad de La Habana*, octubre-diciembre, 1968.
- Arrufat, Anton, "El nacimiento de la novela en Cuba", *Revista Iberoamericana*, Universidad de Pittsburgh, núms. 152-153, julio-diciembre, 1990.
- Benítez-Rojo, Antonio, "Cirilo Villaverde, fundador", *Revista Iberoamericana*, Universidad de Pittsburgh, núms. 152-153, julio-diciembre, 1990.
- Ceballos Garibay, Héctor, "Novela y periodismo", *Etcétera*, México, núm. 243, septiembre 25, 1997, pp. 17-22.
- Dehennin, Elsa, "A propósito del realismo de Mario Benedetti", *Revista Iberoamericana*, Universidad de Pittsburgh, núm. 160-161, julio-diciembre, 1992.
- Deschamps Chapeaux, Pedro, "Autenticidad de algunos negros y mulatos de *Cecilia Valdés*", *La gaceta de la Habana*, La Habana, núm. 81, febrero-marzo, 1970.
- Durrenmatt, Friedrich, "55 sentencias sobre arte y realidad", La jornada semanal, *La Jornada*, México, mayo 26, 1991.
- Giron, Nicole, "Bandidos y guerrilleros con paisaje mexicano", La Cultura en México, *Siempre!*, México, núm. 1049, mayo 5, 1982.
-, "Veladas en la arcadia (fichas sobre el México cultural del XIX)", La Cultura en México, *Siempre!*, México, noviembre 25, 1981.
- González, Flora M., "De lo invisible a lo espectacular en la creación de la mulata en la cultura cubana: *Cecilia Valdés* y *María Antonia*", *Revista Iberoamericana*, Universidad de Pittsburgh, núms. 184-185, julio-diciembre, 1998.
- Guerra, François Xavier, "La modernidad como utopía" (entrevista), *Nexos*, México, núm. 134, febrero, 1989, pp. 43-52.
- Kaye, Jacqueline, "La esclavitud en América: *Cecilia Valdés* y *La cabaña del tío Tom*", *Casa de las Américas*, La Habana, núm. 129, 1981.

- Mandelstam, Osip, "El fin de la novela", La jornada semanal, *La Jornada*, México, abril, 2000, p. 5.
- Martínez Luna, Esther, "Costumbrismo ilustrado en *El Diario de México*", Sábado, *Unomásuno*, México, octubre 30, 1999, pp. 1-3.
- Molina, Mauricio, "La novela total ", La cultura en México, *Siempre!*, México, núm. 1909, enero 24, 1990, p. 41.
- Pitol, Sergio, "La moral del héroe contemporáneo", La jornada semanal, *La Jornada*, México, octubre 17, 1999, p. 4.
- Quirarte, Vicente, "Ignacio Manuel Altamirano, el verbo encendido", Crónica dominical, *Crónica*, México, febrero 21, 1999, pp. 2-6.
- Ruiz Abreu, Álvaro, "Siglo XIX mexicano, paraíso de las desigualdades", Crónica dominical, *Crónica*, México, septiembre 2, 2001, pp. 14-15.
- Saborit, Antonio, "Planas prestadas 1867-1882", El Nacional dominical, *El Nacional*, México, julio 21, 1991.
- Samailovich, Daniel, "El paisaje como tentación (sobre las posibilidades de un nuevo realismo)", Crónica dominical, *Crónica*, México, septiembre 19, 1999.
- Serna, Enrique, "El futuro de la novela", Sábado, *Unomásuno*, México, noviembre 6, 1999.
- Vargas Llosa, Mario, "La muerte de la novela", *Letras Libres*, México, núm. 3, marzo, 1999, pp. 14-17.