

NOVELAS DECIMONÓNICAS EN EL MARGEN: UNA REVISIÓN DESDE LA POÉTICA HISTÓRICA

HEBE BEATRIZ MOLINA*

Resumen: La poética histórica estudia el carácter histórico de la estructura o forma literaria, o sea, el proceso histórico-literario de elaboración social de las normas que determinan los rasgos peculiares de una obra literaria y hacen posible su creación y su recepción. Desde este enfoque analizamos la forma «novela», según circula en el sistema literario argentino del siglo XIX, teniendo en cuenta metatextos y novelas. Proponemos una periodización en cuatro etapas: la constitución del género novela (1838-1872), la revolución silenciosa (1872-1879), la ruptura explícita (década de 1880) y la estabilización (a partir de 1890).

Palabras clave: novela argentina, poética histórica, historia literaria, siglo XIX.

Abstract: Historical Poetics studies the historical nature of the structure or form of literature, or rather, the historical-literary process towards the creation of social regulations which determine the peculiar features of a literary work thus making its creation and reception possible. This is the approach from which we analyse the «novel» form, according to its circulation in the Argentinian literary system in the 19th century, considering metatexts and novels. We suggest setting four different stages: the Creation of the «novel» genre (1838-1872), the Silent Revolution (1872-1879), the Explicit Breakup (1880s) and the Period of Stabilization (as of 1890).

Keywords: Argentinian Novel, Historical Poetics, History of Literature, 19th Century.

Se dice que la novela es un género difícil de definir porque «incorpora distintas modalidades genéricas y discursivas» (Unzueta, 1996, p. 71). En cada momento histórico-cultural se ha ido dando el nombre de «novela» a textos que parecen tener más diferencias que convergencias. Sin embargo, el rótulo «novela» es recurrente en portadas de libros y en los avisos publicitarios con que el mercado promueve este producto. Lo mismo sucede en los estudios literarios: por ser un concepto inasible, cada especialista recorta y observa un corpus

* Doctora en Letras, Docente e Investigadora en la Universidad Nacional de Cuyo y del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas Argentina. Correo electrónico: hebemol@ffyl.uncu.edu.ar.

Fecha de recepción: 04-04-2013. Fecha de aceptación: 29-05-2013.

Grammar, XXIV, 50 (2013), pp. 28-48.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0153.

ligeramente distinto del de sus colegas. Como sintetiza Juan Carlos Ghiano: «En realidad, resulta más fácil reconocer una novela que definirla, incorporándola así a una historia de soluciones valiosas, diversas, aunque coincidentes en ciertas actitudes» (1956, p. 13).

Este problema se acentúa cuando se tratan novelas no contemporáneas, es decir, cuando se incursiona en el terreno de la historia literaria. A esta le compete el texto como componente de un campo cultural y sociopolítico peculiar, o sea, determinado por coordenadas espacio-temporales y ambientales¹. En cada campo, el concepto «novela» se asocia a elementos estipulados por el uso (la práctica de la escritura y de la lectura), la institución académica (que delimita la poética explícita) y el mercado (que negocian autores, editores y lectores). Las relaciones de sentido entre los componentes del campo o sistema literario son inestables, van cambiando a medida que se modifican los otros sistemas culturales en los que está inserto lo literario. Estas perturbaciones (innovaciones, pero también continuidades) en los componentes semánticos del concepto generan nuevas situaciones de lectura, nuevas interpretaciones, nuevos valores con los que apreciar o rechazar los textos. «El cambio implica una causa», afirma Hayden White (2011, p. 295). Por ello, los estudios históricos se centran en la reconstrucción e interpretación de esos cambios sistémicos mediante el análisis de las causas, porque estas constituyen el estadio anterior, del cual parte la novedad.

La «Historia es insoslayable en el abordaje del siglo XIX», afirma Amelia Royo; luego aclara que ese «recorrido al que llamamos Historia de la literatura argentina [...] indudablemente es un dispositivo de selección y, por lo tanto, de exclusión» (2009, pp. 136-137). A causa de este recorte inevitable y según el criterio teórico elegido por el historiador, algunos autores y sus textos quedan ubicados en el centro del sistema literario estudiado; otros son rezagados a los márgenes y un número imprecisable es omitido². Pero lo que es exigencia del relato historiográfico a veces se vuelve peligrosa simplificación y la reconstrucción del pasado termina proyectando una imagen paupérrima de cómo ha estado constituido y cómo ha funcionado ese sistema literario; deja en los márgenes del canon a autores y textos que, en su momento, fueron eslabones necesarios de la evolución del sistema y, en consecuencia, se duplica en el presente el proceso de hegemonía de unos sobre otros.

Este diagnóstico se observa claramente en la historia de la novela argentina. Por la dis-

1 Adherimos al enfoque de Juan Villegas: «El objetivo de una historia literaria es descubrir ciertos ritmos claves en la evolución o en el proceso de cambios de las obras literarias a través del tiempo. El punto de partida es la obra literaria entendida en su dualidad esencial: creación de lenguaje y medio de comunicación. [...] El énfasis en el caso de la historia literaria no está en el objeto individual sino en este como parte de la unidad mayor. Énfasis que no ha de originar un abandono total del texto en sí» (1984, pp. 39-40).

2 Mirtha Mascotti y Marta Zobboli analizan las historias literarias argentinas, entre otros documentos, en relación con el canon: «Revisar el canon permite ampliar los márgenes de inclusión, atendiendo a las diferencias estéticas, ideológicas y de género, sin recurrir a fórmulas o etiquetas como “literatura femenina”, “escritores regionalistas” o “del interior”, al tiempo que plantear algunos cuestionamientos a los modos de periodización, excesivamente sujetos a modelos europeos» (2007, p. 8).

cusión que se prolongó durante todo el siglo XIX en torno a si los productos de la fantasía podían ser moralizadores y didácticos, formadores de los nuevos ciudadanos, la novela fue marginada dentro del sistema literario argentino desde sus comienzos; por el carácter de prueba o ensayo, con escaso trabajo artístico, que tuvieron los textos novelescos de aquella centuria, el género ha sido y es marginado en las historias literarias contemporáneas; y aún más, por la lejanía temporal y los numerosos trabajos ya realizados sobre este corpus, se observa cierta marginación del mismo siglo XIX en los estudios sobre literatura argentina, como si del siglo antepasado ya se hubiera dicho lo suficiente.

Para no marginar, hay que integrar a todos; para integrar, hay que conocer; para conocer, hay que buscar. Toda búsqueda requiere de un criterio organizador, de un concepto que sea clave y anzuelo. En este trabajo, elegimos el concepto «novela» para que represente a todos. Nos proponemos mostrar cómo puede ampliarse la mirada hacia el pasado a partir de un enfoque distinto, el de «poética histórica», que llega a nosotros a través del estudioso polaco Michał Głowiński (1976). Para que se advierta esa ampliación, comenzaremos por repasar las conclusiones a las que han arribado los principales historiadores de la literatura argentina, en general, y de la novela, en particular. Nos ponemos como límite el siglo XIX.

EL CONCEPTO «NOVELA» EN LAS HISTORIAS LITERARIAS ARGENTINAS

Ricardo Rojas, en el capítulo xiv de «Los modernos», tercer tomo de su paradigmática *Historia de la literatura argentina; Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata* (1917-1922), sintetiza su visión de la novela decimonónica. En las críticas a los textos novelescos que menciona, se detecta implícito el concepto que guía su panorama:

Hay, en embargo [sic], en los conatos de [Vicente Fidel] López y de todos sus predecesores, demasiada cantidad de historia, de crónica, de política, y hartos descuidos de forma. La intuición psicológica del hombre, la contemplación estética de su ambiente, la creación poemática del relato, que constituyen la verdadera imaginación novelesca, faltan a aquellos animosos precursores (Rojas, 1960, vol. VIII, pp. 378-379).

A causa de esa excesiva cercanía al modelo real y a las «vacilaciones en cuando a la técnica», la novela sale perjudicada de la comparación con los otros géneros —«fué el género más retardado y pobre de nuestra literatura» (vol. VIII, p. 378)— y con sus congéneres de la América del Norte —los textos de Cooper como modelo de literatura nacional, ya madura debido a la civilización que ha alcanzado la sociedad que la produce—. Rojas repite el juicio de los hombres del siglo XIX: la escasez de novelistas deriva del insuficiente desarrollo cultural. También influye en Rojas el enfoque clasicista según el cual el Romanticismo «había hecho perder el sentido de la composición orgánica y de la armonía expresiva» (vol. VIII, p. 386), que se recuperaría luego gracias al Modernismo.

En su búsqueda bibliográfica, el historiador ha afrontado el problema conceptual:

Durante aquella génesis de nuestra novela (segunda mitad del siglo XIX) las formas fueron vacilantes, híbridas las especies, ambigua la nomenclatura. Se llamaba “novela histórica” [...] al relato de sucesos verídicos, generalmente pasionales o policiales [...]. Otra variedad se cultivaba entonces: la llamada “fantasía” —especie de cuento breve, anécdota romántica, trozo de vida, momento del paisaje o de la conciencia—, poemas en prosa [...]. El nombre de “novela” se extendía, al menos para el vulgo, a toda prosa que no fuera ciencia o historia [...] (vol. VIII, pp. 384-385).

Estas fluctuaciones del siglo XIX inciden en el recorte del corpus. Rojas menciona a todos los autores del «género novelesco», es decir, los que han escrito relatos de ficción, sean estas novelas, cuentos o «ficciones breves en prosa». En total se enumera una cincuentena de autores argentinos, incluidas once mujeres. En cuanto a la novela, el balance es conciso: «si *Amalia* de Mármol fué, cronológicamente, nuestra primera novela, fué Cambaceres el primer novelista dotado de talento observador que apareció después de Mármol» (vol. VIII, p. 387). En los capítulos siguientes, Rojas se dedicará a los autores de acuerdo con dos criterios: la calidad de sus producciones y el género —«Los novelistas modernos» (cap. XV), «Los prosistas fragmentarios» (cap. XVI), «Las mujeres escritoras» (cap. XVII)—. En estos párrafos de «Los modernos», como en otros de «Los proscriptos» (caps. XV y XXIV), el concepto «prosa» actúa como un hiperónimo generalizador, que soslaya el problema de las denominaciones y el de los conceptos subsumidos en ellas.

Unos treinta años después, Germán García recoge sus apuntes de clase en *La novela argentina: Un itinerario* (1952), volumen al que define como «biografía de la novela nuestra», «una guía orientadora» para quienes deseen tener un panorama del género (García, 1952, p. 7). El balance es positivo, aun cuando ninguno de los escritores argentinos «pueda codearse con los famosos novelistas del mundo, los que encarnan escuelas y arrastran discípulos» (p. 8). El valor de los textos radica no en su calidad artística, sino en la audacia de los autores al presentar los aspectos peculiarmente argentinos de la realidad:

Se escribe con pasión, con coraje, con decisión. Está en esto seguramente el mérito principal de nuestra novela y de nuestros novelistas, que abordan problemas y no temen poner al desnudo taras o vicios que aquí ven arraigados. Es un rasgo de sinceridad y se une al propósito firme de centrar en el suelo propio y en la realidad misma argumentos y tipos, lo que destaca a nuestra novelística como esencialmente documental, humana, plena de savia y despojada [...] de afanes exclusivos de forma (p. 9).

Desde este criterio realista, García inicia su itinerario con los elementos fabulosos de los cronistas coloniales, lo sigue con *El matadero* como «punto de partida para la obra de imaginación en la Argentina» (p. 21) y lo continúa con los textos del Romanticismo, considerado «enfermedad de la época» (p. 29), que fomenta las novelas «dulzonas» y melancólicas

(pp. 21, 24, 29) de Mitre, Cané y Gutiérrez, la «brega por la libertad» de Echagüe (p. 25), la piedad para el aborigen de Gorriti y la modalidad histórica de Manso, Mármol y V. F. López. El «microbio naturalista» (p. 39), en cambio, producirá hacia el ochenta la fiebre de la «novelística documental» (p. 41), gracias a la cual todos los rincones de la realidad argentina —en particular, los de la gran aldea— saldrán a la luz. De una u otra manera, todos son discípulos de Zola. García destaca a L. López, Argerich, Ceferino de la Calle (seudónimo del español Silverio Domínguez), Cambaceres, Calandrelli, Podestá, García Mérou, Sicardi, Martel (Miró) y Ocantos, además de E. Gutiérrez, cuyos textos también son rememorados por su «valor documental» (p. 76).

Por su parte, Juan Carlos Ghiano, en *Testimonio de la novela argentina* (1956), reconoce «una tradición del género, distinta a las de otros países americanos», que no puede evaluarse a partir de principios estéticos, porque el «puro goce estilístico adelanta en pocos de nuestros novelistas» (Ghiano, 1956, p. 9). En el primer capítulo, «Cronología de crisis», parte de la definición de novela de Alfonso Reyes y cuestiona los criterios usados por otros estudiosos, que reducen el campo de aquella a la exigencia de tema argentino o, aún más, de ruralidad. Ghiano opta por un enfoque más equilibrado, que considere tanto el influjo sociocultural como las condiciones personales de los autores:

Para superar suicidas dicotomías, es preciso comprender los motivos que determinan cada creación, aunque no siempre se justifiquen los resultados. Esa voluntad de aprecio sostendrá una historia funcional de la novela argentina, que implicaría el primer paso hacia un juicio de valores (p. 16).

No obstante y aun cuando la «clasificación más adecuada al desarrollo de nuestra novela debe respetar los distinguos entre literatura comprometida y literatura desinteresada», aconseja tener en cuenta que «la novelística paraleliza la evolución de la vida nacional» (p. 18). Para el siglo XIX, en particular, propone agruparla en torno de dos épocas: la tiranía de Rosas y «los grandes descalabros políticos y económicos, 1880-1890» (p. 19). El panorama de Ghiano es sucinto, por lo que no debe extrañar que solo mencione a dieciséis novelistas; entre ellos, Gorriti, la única mujer.

La función englobante otorgada a «prosa» reaparece con nitidez en la *Historia de la literatura argentina* (1958-1960), dirigida por Rafael Alberto Arrieta, en la que se intenta conciliar «la sucesión cronológica» con «la agrupación por géneros» (Arrieta, 1958, t. I, p. 18). Explícitamente se dedican a la novela decimonónica, en el tomo II, los apartados «Las novelas de Miguel Cané» y «Mitre novelista» del capítulo «Las letras en el destierro», y el capítulo «José Mármol, poeta y novelista de la proscripción», ambos del propio Arrieta; y el capítulo «La prosa de 1852 a 1900», preparado por Roberto Giusti, que representa apenas un veinte por ciento del tomo III. Respecto del punto 1, «Ficciones y descripciones románticas», Giusti sigue el criterio de la perdurabilidad —«*Amalia* es la sola novela argentina

de la época romántica que sobrevive a su tiempo, popularidad justificada en el cuadro de las letras hispanoamericanas» (Arrieta, 1959, t. III, p. 368)—, por el que se menosprecia a todo el género: tanto las novelas de Vicente Fidel López y las «narraciones» de Juana Manuela Gorriti, a quienes dedica sendos párrafos, como los «ensayos novelescos inmaduros» de los otros autores románticos «son apenas recuerdos bibliográficos» (t. III, p. 368). La novela es «obra de precursores»:

A pesar de sus vacilaciones técnicas, iniciaron con método intuitivo el estudio de la sociedad argentina, de sus tipos y costumbres, esbozado apenas en los románticos. [...] En verdad, lo mismo que los maestros del naturalismo, confesándolo o no, ellos también buscaban el “documento humano”, la tranche de vie. “Costumbres bonaerenses”, “estudio social”, “costumbres criollas”, así rotulan sus novelas. Y lo mismo que aquellos, pretendieron hacer obra de sociólogos y también de moralistas (t. III, p. 372).

Giusti comenta los textos de diez novelistas (L. V. López, Cantilo, Groussac, Cambaceres, García Mérou, Podestá, Miró, Ocantos, Grandmontagne, Sicardi) y solo menciona ligeramente a Eduardo Holmberg y Eduardo Gutiérrez. En cambio, las dos únicas novelistas nombradas reciben las críticas más descalificadoras: las «ficciones románticas de Eduarda Mansilla de García» son «inconsistentes» (Arrieta, 1959, t. III, p. 368) y las narraciones de la anciana Gorriti, «insufriblemente anacrónicas» (t. III, p. 391).

Sin duda, la evolución de la teoría literaria hacia posturas estructuralistas y sociológicas ha ido generando cambios en los enfoques históricos. Adolfo Prieto, en la introducción a la primera edición de la *Historia de la literatura argentina* (1968-1976) que publica el Centro Editor de América Latina, explica que las obras no tienen historia en cuanto pasado, sino un valor; y agrega: «lo que sí tiene historia, pues de alguna manera se enlazan unas a otras, son las estructuras que asumen estas obras y en las que se aloja ese valor. Es decir, el modo en que se expresan mediante el lenguaje» (Prieto, 1968, t. I, p. 1). Estos modos, que son los géneros, evolucionan mientras acumulan las experiencias de cada autor.

A la historia del género novela se le dedican solo tres de los veinte capítulos del tomo I (desde los orígenes, 1536, hasta fines del siglo XIX). En «El nacimiento de la novela: José Mármol», Elvira Burlando de Meyer designa a *Amalia* como «nuestra primera novela» por ser el único texto que puede denominarse de tal modo; los otros (los de Learte, Rodríguez, J. M. Gutiérrez, Sastre, Alberdi, Gorriti, Manso de Noronha y Mitre, «anteriores» a la edición definitiva de *Amalia*) no son novelas sino «experiencias narrativas»; y las novelas de López Torres, Barbará, V. F. López, Mansilla de García, Echagüe y Cané (padre), apenas valen como ejemplo del interés creciente por las novelas escritas por argentinos que se produce después de la caída de Rosas; novelas «muy populares en su época, aunque hoy permanecen sepultadas en las bibliotecas de donde solo la curiosidad del erudito puede rescatarlas» (Prieto, 1968, t. I, p. 224).

Más innovadora es la síntesis que realiza Adolfo Prieto sobre la novelística posterior, en el capítulo «La Generación del 80: La imaginación», porque —al considerar toda la «literatura de ficción» de esa década— empieza por la modalidad fantástica, que incluye la «novela de anticipación», la «fantasía científica» y la «literatura policial o detectivesca» (Prieto, 1968, t. I, pp. 459-460), con autores como L. Varela y Holmberg. Prieto continúa el panorama con «el grueso de la literatura novelesca», que «se estructura alrededor de un eje de interés principal: el de servir de reflejo, comentario o testimonio de la realidad inmediata» (t. I, p. 460) y que presenta dos vertientes: el Naturalismo y el Realismo costumbrista. En la primera, se destacan Argerich, Podestá y Cambaceres; en la segunda, L. V. López, J. M. Cantilo y Ocantos. Paralelamente a estas modalidades, Prieto ubica la figura original de Eduardo Gutiérrez en tanto promotor de la literatura popular, concepto postulado como novedoso criterio de validación.

Algunos autores (Cambaceres, Martel, Villafañe, Ocantos) son tratados con más detalle en el capítulo «El naturalismo y el ciclo de la Bolsa», por Andrés Avellaneda y Noé Jitrik, a quienes interesan la madurez del género y el nivel de profesionalización de los novelistas. Para Avellaneda, los argentinos adoptan el modelo de Zola a medias y por «mandato cultural»:

...los naturalistas argentinos terminan por defender cerradamente la clase dominante a la cual pertenecen. Sin embargo, si bien la adopción del naturalismo implicó un falseamiento en este nivel, por otra parte abrió a la novela argentina el campo de su conexión con la realidad, posibilitando la incorporación definitiva de la temática urbana (Prieto, 1968, t. I, p. 508)³.

La más reciente, la *Historia crítica de la literatura argentina*, dirigida por Noé Jitrik, si bien prescinde de la cronología, mantiene la periodización de la novela en dos momentos: la de los tiempos de Rosas y la del ochenta (tratadas en los volúmenes II y III, respectivamente).

Julio Schwartzman, coordinador de «La lucha de los lenguajes», justifica la decisión de que solo *Amalia* merezca un capítulo especial, en que es un texto en el cual «converge un haz de problemas»: «debe ficcionalizar un pasado inmediato que es presente a la vez, como si fuera un pasado remoto, con lo que diseña la lectura futura» (Jitrik, 2003, t. II, p. 11), ya que —según Sandra Gasparini, páginas más adelante— es concebida «como parte de un proyecto político y periodístico», estrategia muy frecuente en la literatura argentina del siglo XIX (t. II, p. 85). Por ello, agrega Alejandra Laera, después de Caseros se interrumpe el plan de la Generación de 1837 de convertir la novela en el género mediante el cual se constituyese una literatura nacional; los escasos novelistas empiezan a dedicarse a la historiografía y las pocas novelas que aparecen no responden a ningún plan sistemático, señal de que no hay una «aceptación generalizada del género» (t. II, p. 421). El panorama es pobrísimo: apenas

3 Omitimos los nombres de los novelistas que se mencionan en ese capítulo, todos ya mencionados en este resumen, para no alargar el artículo. Por motivo similar no consideramos la segunda edición de esta *Historia* (1980-1982).

nueve novelistas, además de Mármol. Entre las mujeres, solo Juana Manuela Gorriti recibe comentarios en un capítulo especial —«Fervores patrios...»—, en el que Graciela Batticuore analiza el romanticismo de su personalidad y de su obra.

Según la misma Laera —esta vez, en el tomo III, «El brote de los géneros», bajo su dirección—, la situación cambia en el último cuarto del siglo XIX: «los más de cien títulos publicados en los años ochenta ponen en evidencia la creciente regularidad de la novela o, en otros términos, la emergencia del género» (Jitrik, 2010, t. III, p. 95). Laera se basa en el concepto de «proyecto creador» de Bourdieu: «una obra en la que entran en relación, o en contradicción, sus propias necesidades intrínsecas y las restricciones sociales que la orientan» (t. III, p. 110). Desde este parámetro, solo sobresalen las figuras de Eduardo Gutiérrez, por sus novelas populares, y de Eugenio Cambaceres, representante de la novela de la alta cultura⁴. Esta calificación se repite en los sendos estudios que Juan Pablo Dabove y Fabio Espósito les dedican. Por su parte, Sandra Gasparini trata la «fantasía científica» como «género moderno», en el que la ciencia es *diegetizada* de diversos modos (t. III, p. 133). El concepto «novela» no aparece en este capítulo, a pesar de que los textos de Holmberg —corpus central— son nombrados con tal denominación. En el resto del volumen, las novelas aparecen como testimonio no de un género, sino de una preocupación temático-social⁵.

En síntesis, los historiadores literarios reconocen dos momentos fuertes en la evolución de la novela argentina durante el siglo XIX: el período rosista y la década del ochenta. En el primero la novela por excelencia es *Amalia*, mientras que en el segundo, si bien todos señalan el empuje que recibe el género gracias al debate en torno al Naturalismo, los estudios se concentran en cada vez menos autores —Cambaceres, Eduardo Gutiérrez, Holmberg—. Aun cuando en mayor o menor medida, todos advierten el problema de la denominación «novela», ninguno atiende al concepto imperante en la época estudiada.

LA POÉTICA HISTÓRICA DE LA NOVELA ARGENTINA

La poética histórica consiste básicamente en el estudio del carácter histórico de la estructura o forma literaria. Sabemos que la génesis de todo texto está condicionada por factores sociohistóricos y que la obra funciona dentro de un marco social determinado, pero además es una situación social específica, en la que su condición signíca requiere del intercambio social, más precisamente de reglas intersubjetivas que conocen y dominan

4 Laera, por insistir en que la novela «emerge» en la década de 1880, termina menospreciando la producción romántica y desdénando la circulación de novelas europeas y «originales» (argentinas), en folletines o en volúmenes, durante las décadas de 1860 y 1870. En cambio, en nuestro *Como crecen los bongos: La novela argentina entre 1838 y 1872*, creemos haber demostrado que el género emerge a partir de 1838. En este volumen corregimos, además, los numerosos errores de fechas que circulan por todas estas historias literarias (Molina, 2011).

5 Ver «Literatura de la cuestión social», por Pablo Ansolabehere; «Inmigrantes y extranjeros en las leyes y en la ficción», por Graciela Villanueva; y «Dinero, especulación y pobreza: Las novelas de la crisis en los límites de la modernización», por Federico Bibbó (Jitrik, 2010).

tanto el autor-emisor como el lector-receptor, sin las cuales no es posible la comunicación literaria. Itamar Even-Zohar y la Escuela de Tel Aviv las denomina «repertorio» (*Teoría de los Polisistemas*, 1999). Para Głowiński (1976), la literatura es un sistema de reglas, las reglas de un juego específico cuyo componente primario son las convenciones literarias, propias de un sistema literario sincrónico, pero que son provistas por la tradición, es decir, por aquellos elementos del pasado que están en uso en un tiempo dado. La tradición literaria puede ser vista como un almacén de normas. Algunas de estas son obligatorias o jerárquicamente más importantes; otras, optativas; pero todas, interdependientes. En este enfoque se parte de la premisa de que escribir literatura es una actividad mucho más conciente que el habla no literaria. Y esta conciencia puede estudiarse a partir tanto de la poética explícita, es decir, de documentos metaliterarios — artículos de crítica, manifiestos, reflexiones teóricas de los propios autores —, como de la poética implícita en los textos mismos.

La novedad de este planteo radica en que se centra en el proceso histórico-literario de la elaboración de esas normas que hacen posible la creación y la recepción de la obra literaria. Cada norma genera una excepción y la excepción deviene en norma, por lo que en cada estadio de la historia literaria puede observarse el progresivo reemplazo de normas viejas por otras nuevas. Los procesos sincrónicos y diacrónicos son inseparables y tienen la misma importancia.

Este enfoque presta más atención a la dinámica intrínseca del texto literario, a cómo reacciona ante los cambios socioculturales, que a los factores externos que lo condicionan. Ello no implica ignorar el contexto de producción; por el contrario, implica reconocerlo actuando en ese reacomodamiento inevitable de la estructura o forma literaria que se produce continuamente por ser la literatura un hecho de comunicación social. En definitiva, la poética histórica señala los desplazamientos sistémicos internos y la evolución de la poética de cada género discursivo, análisis que ayuda a superar sobre todo el efecto de «generación espontánea» que surge de las que he denominado peligrosas simplificaciones historiográficas.

En el presente estudio, consideraré la evolución tanto de las estructuras novelísticas en uso, como del conjunto de reglas o normas que las rigen en el sistema literario argentino a lo largo del siglo XIX. Apunto, ambiciosamente, a demostrar sobre todo que la poética explícita y la implícita nacen juntas, pero se van distanciando paulatinamente, por lo que la escritura de novelas termina mostrando una variedad de formas mucho mayor de lo que reconoce la teoría. Conjeturo, también, que la novela de mediados del siglo XIX, incluso cuando sirva de prueba y de ensayo, establece una dominante que se mantendrá durante toda la centuria. Sin esas primeras manifestaciones, el género no habría alcanzado, hacia el ochenta, la madurez que hoy le reconocemos⁶.

6 Por razones de espacio, en esta exposición solo se esbozará este planteo renovador y se darán algunos ejemplos, pero sin pretender agotar la lista de textos y autores. Tampoco será posible mencionar los estudios críticos más específicos sobre cada texto o cada período porque, si bien proporcionan muchas de las piezas de este rompecabezas, son complementarios de este enfoque.

PERIODIZACIÓN

Para organizar esta historia literaria proponemos la siguiente periodización, todavía provisoria:

Periodo de la constitución del género novela: entre 1838 y 1871-1872, o sea, entre la publicación de las primeras novelitas de Miguel Cané (padre) en *El Iniciador*, de Montevideo, y de *El matadero* y *El gaucho Martín Fierro*. La teoría alienta y sostiene la producción; se instaure un modelo de novela.

Periodo de la revolución silenciosa: la década de 1870 (más precisamente entre 1872 y 1879). Aumenta la variedad de estructuras novelísticas, algunas de las cuales generan una ruptura implícita respecto de esa tradición ya establecida.

Periodo de la ruptura explícita: la década de 1880. El debate teórico en torno a la novela naturalista o experimental cuestiona abiertamente algunas de las normas genéricas; no obstante, ratifica otras tácitamente.

Periodo de estabilización: a partir de 1890 aproximadamente. Tanto la poética implícita como la explícita describen un modelo de novela aceptado por todos los miembros del campo literario, modelo conservador que muy pocos novelistas se atreven a desobedecer.

Es indispensable tener en cuenta que las referencias temporales son indicadores cuya única finalidad es orientarnos en el flujo temporal y permitirnos las calas sincrónicas. Cada hito innovador produce una serie que sigue su propio ritmo; pero, al construir este relato historiográfico, destacaré la ubicación del momento en que se produce la novedad, no su tradición.

1. Período de la constitución del género novela (1838-1872)

La poética o repertorio inicial de la novela argentina repite el modelo extranjero de comienzos del siglo XIX, sobre todo el francés y el norteamericano, aun cuando las circunstancias políticas obligan al incipiente sistema literario argentino a independizarse del sistema español. Se abre, entonces, un doble circuito: el de la producción (escritura-publicación-lectura de novelas) y el de la prescripción teórica (escritores que determinan rasgos privativos del género a través de metatextos y que, en consecuencia, condicionan la lectura de sus propios textos). En otras palabras, algunos de los primeros novelistas argentinos consideran indispensable definir el concepto y la finalidad de la novela para justificar su incorporación en ese sistema literario, todavía relativamente pobre en materia ficcional. Entre esos metatextos, los más conocidos son los prólogos de *Soledad* (1847), de Bartolomé Mitre, y el de *La novia del hereje* (1854), de Vicente Fidel López; sumamos la *Primera lección de prosa pronunciada en el Ateneo del Plata, en la noche del 20 de octubre*, de Miguel Cané (1858); pero el más original y completo es el *Curso de Bellas Letras*, manual de retórica y poética del mismo López, escrito a pedido de la Universidad de Chile y publicado en 1845. Muy sintéticamente diremos que la originalidad de este manual radica en que clasifica la novela entre las composiciones poéticas y la distingue del relato historiográfico no por ser una «historia fingida» —como decían los otros manuales, de origen español, en uso en Hispanoamérica—, sino por referirse a la vida

privada, familiar y cotidiana de las personas. La definición de novela que da López enumera las reglas básicas de este género, vigentes en todo el campo literario de aquel entonces: «la idealización de un suceso doméstico, narrada con tono sencillo i vulgar; para interesar la imaginación, promover afectos morales, i fortalecer los buenos principios de nuestra conducta privada» (1845, p. 297).

Poco antes, López ha explicado que «la léi fundamental de las *obras de fantasía*» es: «Ficción i analogía de esa ficción con la realidad»; es decir, por un lado, que el asunto no debe ser cierto, sino creación ideal de la imaginación; y, por otro, que «se reconozca la posibilidad racional» (p. 117) de que sea cierto, o sea, que el lector pueda establecer fácilmente las analogías entre la realidad y la creación imaginaria. Como variantes apropiadas para su siglo identifica la novela histórica y la epistolar.

A pesar de la importancia otorgada a la fantasía, la moralidad es la regla básica de la novela, y con ella serán juzgados tanto los textos leídos como los publicados en la Argentina. Esta norma proviene del sistema europeo, particularmente del español. El quid radica en qué suceso doméstico se idealiza, porque lo cotidiano depende de las costumbres de una determinada sociedad en un tiempo asimismo delimitado⁷. Por ello, cuando López resume una breve historia social de la novela, establece la siguiente axiología:

- *Buenas novelas*: por ejemplo, el *Quijote*, la mejor novela española porque termina con los excesos fantasiosos de la novela caballerescas, también calificada como «*poema épico cómico*» (p. 294); las novelas familiares y moralizadoras del inglés Richardson; y la histórica de Walter Scott, la novela «por excelencia» por ser «un suplemento utilísimo a la historia» (p. 299).
- *Malas novelas*: la mayoría de las francesas, que presentan «los vicios más torpes é inmundos» de una sociedad que no es la argentina (pp. 298-299).

En definitiva, las normas que determinan la poética del género son: idealización (construcción artística, rechazo de lo prosaico y común, búsqueda de la belleza), hechos verosímiles (como sinónimo de veraces), tomados de la vida cotidiana, narrados por un narrador que critica la realidad representada por cuanto la observa y la juzga desde parámetros morales ineludibles; además del tono vulgar y la amenidad para atraer a todo tipo de lector. En los metatextos teóricos y en la propaganda se destaca la regla de la moralidad como determinante del género porque asegura la calidad del contenido y, en consecuencia, la posibilidad de que las novelas asuman una función social formativa o se conviertan en palanca política. Aunque no se especifique en la definición, su forma básica es la prosa, en tanto que la extensión no es requisito *sine qua non* y, por ello, se habla de novelas o novelitas indistintamente.

Según las denominaciones y los recursos de promoción de la época, se advierte que para describir y diferenciar algunos tipos se emplea un criterio temático-estructural. En la novelis-

7 La Argentina era una sociedad que se parecía en alguna medida a la española, pero no a la francesa, cuya realidad conocían bien los argentinos por el flujo de viajeros o por el dominio del francés, que se incluía en la educación básica.

tica argentina se reproducen las tendencias⁸ europeas, excepto la gótica y la folletinesca o «popular», aun cuando se lean habitualmente los autores que las han hecho famosas (Sue, P. de Kock, Soulié, Ponson du Terrail, Féval, Pigault-Lebrun, Shelley, etc.).

Las modalidades más frecuentes de la «novela original», o sea, de aquella que es producción local, son:

- *Novela histórica*: según los modelos de Scott, Bulwer Lytton, Cooper, Hugo, Dumas, padre e hijo; Larra y su *El doncel de don Enrique el Doliente*; *Sab*, de Gómez de Avelaneda; *El señor de Bembibre*, de Gil y Carrasco; y la novela histórica de aventuras del prolífico Manuel Fernández y González. Textos argentinos⁹: *Una historia* (1838), de Miguel Cané (p.); *Alí Bajá* (1843) y *La novia del hereje* (1854-1855), de Vicente F. López; *El isleño: Episodio de la guerra de la Independencia* (1857), de Manuel Romano; *Lucía* (1860), de Eduarda Mansilla; *Lucía Miranda* (1860), de Rosa Guerra; *Amalia* (1851-2, 1855), de José Mármol, y el Ciclo de la tiranía (doce novelas más, entre 1856 y 1860, de diferentes autores); *El guante negro* (1852), *El Lucero del Manantial* (1860) y otras, de Juana M. Gorriti.
- *Novela sentimental*: como las de Richardson, Lamartine, Chateaubriand; *Werther*; *Julia*, de Rousseau. Textos argentinos: *Dos pensamientos* (1838) y *Esther* (1858), de M. Cané (p.); *Soledad* (1847), Bartolomé Mitre; *Un ángel y un demonio o El valor de un juramento* (1857), de Margarita R. Ochagavía; *Carlota o La hija del pescador* (1858), de Tomás Gutiérrez; *María de Montiel* (1861) y *Emma o La hija de un proscrito* (1863), de Mercedes Rosas de Rivera.
- *Novela de costumbres, social o «contemporánea»*: con influencia de George Sand, Balzac, *Gil Blas de Santillana*, de Lesage; la picaresca española, Wenceslao Ayguals de Izco, Fernán Caballero, Mesoneros Romanos, y Larra. Textos argentinos: *Una venganza funesta* (1856), *Emeterio de Leao* (1857) y *Luis y Estevan* (1859), de Ángel Julio Blanco; *La familia del Comendador* (1854), de Juana Manso.
Otras tendencias de matriz europea pueden reconocerse en textos argentinos, aunque en aquella época no se las identificaba como tales:
- *Novela educativa o de aprendizaje*: inspiradas en la *Bildungsroman*, *Tom Jones*, de Fiel-ding; y aun en *Telémaco*, de Fénelon. Textos argentinos: *Eugenio Segry o El Traviato* (1858), de M. Cané (p.) y *Revelaciones de un manuscrito* (1969), de Bernabé Demaría.
- jurídica o de víctima: al estilo de las de Gaboriau. Textos argentinos: *La familia de Scon-*

8 «Se entiende por tendencia la novela o el grupo de novelas que contienen una misma problemática. No se trata solamente de agrupar las novelas a partir de los temas [...], sino a partir de la estructura interna del texto, y esta estructura interna podría ser descrita como la serie de razones que justifican la reunión coherente de todos los elementos existentes en el texto» (Ferrerías, 1987, p. 19).

9 Mencionamos solo algunos ejemplos. La lista completa de las casi noventa novelas publicadas entre 1838 y 1872 puede verse en Molina, 2011.

ner (1858), M. Cané (p.) y la sátira *Defensa del celebérismo escritor Veterano Aforismos, hecha en última instancia por el no menos célebre abogado del foro de Mar-Chiquita, Don José Aurelio Herrera (Alias Teseo)* (1872), de Aurelio Herrera.

- *Novela anticlerical*: como *Cornelia Bororquia*. Texto argentino: *La virgen de Lima* (1858), de Francisco López Torres.

Cada variedad temático-estructural origina su propia serie. Una particularmente significativa es la de la novela social sobre el gaucho, pues corre paralela con la del poema gauchesco. Hasta 1872, la integran por lo menos cinco novelas, que denuncian el injusto trato que reciben los gauchos en tanto víctimas de los vaivenes políticos: *El médico de San Luis* (1860) y *Pablo ou La vie dans les Pampas* (1869, trad. 1870), de Eduarda Mansilla de García; *El hogar en la pampa*, de Santiago Estrada; *El bandido*, del incógnito «X», publicada en *La América* (estas dos últimas, de 1866); y *Aventuras de un centauro de la América meridional* (1868), de José Joaquín de Vedia¹⁰.

El contraste evidente entre esta serie y el *El gaucho Martín Fierro* permite conjeturar que el texto de Hernández sacude todo el sistema literario argentino porque, al prestigio indiscutido del verso, suma la narración atractiva de la novela, pero mediante un narrador que no pretende moralizar; por el contrario, habla de sus cuitas recurriendo artísticamente a una autenticidad que conmueve a todos. El protagonista, además, no solo es un «pecador», sino que se mantiene en su ley pues cambia de querencia pero no de nombre (todavía). *La vuelta...*, en cambio, recuperará el fin didáctico-moralizador asignado a la «buena literatura».

Es de suponer que la publicación de *El matadero* en 1871 también habrá agitado la estructura de la novela, a pesar de los esfuerzos de Juan María Gutiérrez por darle carácter de bosquejo, de improvisación extemporánea. El texto de Echeverría reúne algunas de las normas del artículo de costumbres con unas pocas de la novela histórica (Cfr. Molina, 2007). Esta combinación de reglas no genera serie, a pesar de aproximarse a la tradición que moldea Ricardo Palma¹¹.

En síntesis, estos textos activarían la posibilidad de innovar la estructura narrativa en general y, por ende, también la de la novela en particular. Usamos el verbo en potencial porque estas afirmaciones y las que siguen son todavía hipótesis en debate.

2. Período de la revolución silenciosa (1872-1879)

Durante la década de 1870, la novela se diversifica en formas y temas, sin que se proponga abiertamente una nueva teoría. Advertimos una única novedad: empieza a diferenciarse

10 Complementan esta serie *Los misterios del Plata* (1852, 1867-1868), de Juana Manso, y *La maldición* (1859), de Tomás Gutiérrez, que tratan la problemática del gaucho en el ejército, sea este unitario o federal, y la del huérfano que se convierte en compadrito, variante del gaucho malo, respectivamente.

11 Las *Tradiciones peruanas*, de Palma, empiezan a aparecer en 1852; se conocen en Buenos Aires desde 1863, cuando se publican en *La Revista de Buenos Aires*. Su modelo inspira —entre otros— a Vicente G. Quesada y a Pastor Servando Obligado, quienes publican sus propias tradiciones en esa misma revista a partir de 1864.

«novela», mejor dicho, «novelita» de cuento y de *nouvelle*, aunque estas distinciones no modifiquen sustancialmente las reglas establecidas, ni preocupen a los escritores.

Las variantes estructurales que acompañan a los cambios sociales y científicos son, según la tipología actual: lo fantástico, la ciencia-ficción y lo policial. Los modelos siguen siendo foráneos: Poe, Hoffmann, Verne, Gaboriau, Andersen. Con cierta cuota de humor a veces, los novelistas locales se atreven a desafiar las reglas principales de moralidad y verosimilitud, pero muy pocos las reemplazan por otras nuevas.

Prieto reconoce dos vertientes en la literatura fantástica:

Una apela al mundo sobrenatural y desconocido; se puebla de visiones y fantasmas; pretende seducir por lo extravagante o impresionar por el terror. La otra propone también situaciones y mundos diferentes a los de la experiencia cotidiana y vulgar; pero [...] se apoya en las últimas comprobaciones de la ciencia (1968, t. i, p. 458)¹².

Lo fantástico juega, por una parte, con la credulidad del lector y, por otra, con la soberbia del científico que cree que puede llegar a conocer todos los secretos del universo. La verosimilitud no corre riesgo porque siempre hay alguna posible explicación racional a mano, aun cuando se establezca una basculación entre lo ordinario (o bien conocido) y lo extraordinario (o desconocido), entre creer y no creer, como ejemplifica Juana M. Gorriti en el desenlace de «Yerbas y alfileres»:

—¿Y qué dices de eso?

—Yo creo en los alfileres de Lorenza.

—Yo creo en la yerba del doctor Boso (1876, t. II, p. 275).

Los novelistas advierten la importancia de la estructura narrativa para la obtención del efecto fantástico. Si anteriormente y como enseñaba Echeverría, la forma debía adecuarse al fondo, ahora la forma determina el fondo.

La novela científica o ciencia-ficción, considerada por aquel entonces como una forma amena de difundir los nuevos conocimientos científicos, es novedosa pues cambia la ubicación temporal. Si la novela empezó siendo la mirada crítica del presente y la mirada didáctica del pasado, ahora proyecta la imaginación hacia el futuro, a pesar de que no saque los pies del cuestionable hoy. El futuro no existe todavía; por lo tanto, no puede debatirse si el discurso narrativo refleja esa realidad con verosimilitud o no.

La novela policial continúa la serie de la novela jurídica —poco conocida en nuestro sistema literario— pues, como afirman Juan Carlos Gómez y Aditardo Heredia en las car-

12 Prieto se detiene solo en la segunda tendencia y menciona a L. Varela, Monsalve y Holmberg, pero ignora a las mujeres, como Gorriti y Eduarda Mansilla, con sus *Creaciones* (1883).

tas-prólogo a *La huella del crimen* (1877), de Raúl Waleis (Luis V. Varela), siendo el crimen «un fenómeno social» (Waleis, 2009, p. 13), este tipo de novelas presta el servicio de enseñar deberes y derechos, además de «dilucidar algunos puntos de la ciencia jurídica» (p. 20).

Otras formas novelísticas se mantienen más conservadoras. Josefina Pelliza de Sagasta prolonga la novela sentimental y melodramática con *Margarita* (1875) y *La chiriguana* (1877). La modalidad histórica retoma llamativamente el tema de la tiranía de Rosas, con los textos de Julio Llanos y Luis Albert, entre otros. Vicente Fidel López recupera la historia patria con *La gran semana de 1810* y *La Loca de la Guardia: Leyenda histórica*, ambas en *El Nacional* (ya en 1882). Juana Manuela Gorriti reúne las diversas modalidades en las novelas de *Panoramas de la vida* (1876) y de *Miscelaneas* (1878).

La novela social sigue atendiendo con preferencia a la situación del gaucho, a pesar de las múltiples reediciones del *Martín Fierro* y de la proliferación de «pésimos» poemas gauchescos, según informa y califica el *Anuario bibliográfico de la República Argentina de 1887* (1888, p. 261). A los tímidos intentos del general mendocino Manuel José Olascoaga por publicar *Juan Cuello: Historia de un argentino* (entre 1874 y 1880), se suma pronto el gran impulsor de la novela gauchesca, Eduardo Gutiérrez.

El mérito de Gutiérrez —en nuestra opinión— radica en haberle dado a esa temática la forma de la novela de aventuras, que tanto atrajo a los europeos del XVIII y principios del XIX; novela de aventuras por la seguidilla de episodios dramáticos, de tensión graduada y ascendente que la publicación en folletines potencia, pero no origina. El carácter aventurero atrae a los lectores de los sectores menos instruidos, que el *Martín Fierro* ha acercado a la literatura. De ahí que sus «dramas» gauchescos y policiales, como Gutiérrez los denomina, sean muy populares y que su autor se convierta en uno de los primeros novelistas profesionales. Desde el punto de vista de la poética histórica, esa es su única originalidad. Gutiérrez no modifica la teoría de la novela. La verosimilitud está asegurada por las fuentes periodísticas y judiciales, más todas las referencias históricas que aporta continuamente. Y, si bien enfrenta la regla de la moralidad con el protagonismo dado a los delincuentes, no la rompe totalmente porque asienta la culpabilidad en las medidas políticas que han marginado al gaucho.

La revolución silenciosa propiamente dicha la produce Eduardo Ladislao Holmberg, quien la comienza con *Dos partidos en lucha: Fantasía científica* (1875) y la afianza con *La bolsa de huesos* (1896). El oxímoron del subtítulo «Fantasía científica» rescata para lo literario el ámbito de la imaginación pura que la misión civilizadora le ha cuestionado. El lema «Fantasía» aparece con frecuencia en textos novelísticos de la década del setenta y plantea esta paradoja: si bien se refiere a la capacidad de inventar, sustituye el término genérico preciso, por lo que el concepto «novela» no se visualiza (Cfr. Gasparini, 2005, p. 31).

La originalidad de Holmberg emerge cuando califica sus textos como «juguetes», es decir, cuando le quita al género responsabilidad extraliteraria. Otra novedad «escandalosa» es la desestimación burlona del didacticismo moralizador de la novela tradicional: el médico narrador e investigador de *La bolsa de huesos* no solo no denuncia a la asesina ante la poli-

cía, sino que —por el contrario— la incita al suicidio, al que considera el único medio de terminar con su neurosis.

Para las revistas literarias de aquella época sus textos no son novelas. En «Crónica de la semana», de *El Album del Hogar*, por ejemplo, se anuncia a Horacio Kálíbang como «una obra de ciencia y de crítica» (1879, p. 240). Estas calificaciones evidencian la superación de las convenciones literarias que logra Holmberg.

3. Período de la ruptura explícita (década de 1880)

La novela de Émile Zola escandaliza al público lector porteño a partir de agosto de 1879. El debate se traslada a las denominaciones. Lo que anteriormente se calificaba de «novela» a secas, ahora presenta variantes no determinadas por la temática; y se habla de «novela romántica», «novela realista» o «novela naturalista o experimental», aunque no todos tengan claro lo que las diferencia. Coadyuva a este proceso de cambio otra discusión paralela: la que se produce entre católicos y liberales, entre creyentes y ateos. Este fenómeno es muy conocido, por lo que no será desarrollado en detalle. Solo destacaremos lo concerniente a la poética histórica.

A diferencia de la novelística anterior, los textos de Zola llegan a Buenos Aires con una doctrina a cuestas: el Naturalismo, que es mucho más que una poética de la novela. Antonio Argerich, en su disertación leída en el Politeama en 1882, lo defiende por representar el progreso de la Humanidad, por ser la verdad: «como espresion de la ciencia tiende á estudiar al hombre tal como es y no como se le disfrazo» (1882, p. 16). Desvaloriza la poesía como «el reinado discrecional de la fantasía. Responde, por consiguiente al estado de infancia de un pueblo» (p. 11). Aún más, culpa a la imaginación de los males sociales: «La loca de la casa la llamaba Shakespeare, y como tal todo lo enbarulla [sic]» (p. 25). Postulados como estos indican un retroceso de la literatura ficcional en la lucha interna dentro del campo discursivo por el centro de prestigio.

Los escritores formados en el Romanticismo se adecuan al Realismo atenuando las representaciones excesivamente idealizadas y sentimentales, en tanto que rechazan el estilo de Zola por elegir lo más feo y repugnante de la sociedad. Eduarda Mansilla argumenta:

...lo bello es siempre bello, así como lo feo es siempre feo, ya se contemple ó se copie. [...] lo que segun mi sentir constituye el pecado del realismo, es complacerse en contemplar lo feo, lo deforme para copiarlo y transmitirlo bajo la forma artística (1880; la cursiva es nuestra).

Las mujeres, además, combaten esa modalidad en boga porque presenta una visión negativa de la mujer: las nuevas protagonistas no son modelo de esposa y madre, sino una adúltera o una prostituta, como Naná. Las escritoras proponen, en cambio, una autoimagen valorizadora de la maternidad y el orgullo de ser señoras. Eduarda, en *Un amor* (1885), se

atreve a parodiar la novela experimental cuando presenta un problema amoroso que la ciencia positiva no puede solucionar. Gorriti se burla de su propia labor de novelista parodiando en *Oasis en la vida* (1888) su novela romántica *Una querrela* (1875).

En los estudios de Martín García Mérou sobre los textos publicados en 1884, observamos que la diferencia entre Realismo y Naturalismo no es tajante pues consiste en una gradación de los detalles que se proporcionan al lector para la representación de la sociedad ficticia. La novela realista es minuciosa y, por eso, construye personajes más creíbles; en cambio, en la novela naturalista abundan las generalizaciones; los personajes no se parecen a las personas reales o, por lo menos, a las personas que conocen los lectores. Sobre los personajes de *Inocentes o culpables*, del mismo Antonio Argerich, García Mérou opina que no son creíbles:

¿Y qué decir del doctor Ferreol, el hombre político, el Ministro levantado de una día para otro á las alturas del poder? Este personaje es simplemente absurdo. Jamás imaginacion romántica desenfrenada ha producido un tipo que esté mas alejado de la realidad [...] Nunca habrá visto el autor de Inocentes ó Culpables, en su patria, un hombre de estas condiciones elevado á Ministro no se sabe de qué ramo ni por cual motivo (1886, pp. 30-31).

En otro artículo, García Mérou elogia el estilo de Cambaceres en sus tres primeras novelas, esas que «produjeron, ante todo, un movimiento de asombro» (p. 72) en los lectores porteños y que el crítico considera fundantes de la «novela nacional contemporánea» (p. 87):

La observacion sutil, la cópia exacta de la realidad, bastan para mostrar el talento de un autor y este es el caso de Cambacérés. [...] Se dirá que es cruel, algunas veces; que ante los ojos de la imaginacion todos los objetos se deforman y afean. No lo culpemos demasiado, no olvidemos que todo verdadero observador carece de piedad (pp. 81-82). Pero todo está narrado con estricta verdad, y la leccion moral resalta mas del seno de aquellos males que nos aterran, que de las insulsas moralejas de los novelistas al uso de las hijas de familia (pp. 84-85).

La clave sigue estando en cómo miran y cómo quieren ver la sociedad tanto el autor como el lector, según los parámetros morales de aquel entonces. La novela se ha constituido en un espejo que refleja la realidad, a la que tiene como referente ineludible. Ya en 1847 Mitre la había definido como «un espejo fiel en que el hombre se contempla tal cual es con sus vicios y virtudes, y cuya vista despierta por lo jeneral profundas meditaciones o saludables escarmientos» (1928, p. 94). En el ochenta, las diferencias radican en el tipo de espejo que cada tipo de novela propone.

La novela romántica —en su teoría— es el espejo cóncavo, que el narrador acerca a la realidad para que el lector la reconozca; aun cuando el tamaño del objeto imaginado (reflejado)

se vea mayor que el del original. La historia contada se hace creíble y así puede transmitir una lección moral. Pero algunos narradores románticos a veces mueven el espejo, lo distancian de la realidad porque ansían plasmar un mundo más ideal y más puro; esto ocasiona —como sucede con los espejos reales— que la realidad espejada se vea difusa y en forma invertida, es decir, que ya no sea real sino pura ficción.

La novela realista es un espejo plano. El narrador se esfuerza por reflejar (narrar) la realidad tal como «es», o sea, tal como la ve, con sus luces y sus sombras, con lo bueno y con lo malo.

La novela naturalista es un espejo convexo. La imagen que refleja se concentra en algunos elementos de la realidad, los cuales resultan distorsionados por exageración o por deformidad; por lo tanto, lo reflejado no es agradable. La convexidad es producida por la perspectiva ideológica del narrador-observador, según la cual ciertos sujetos o hechos cuestionables moral o intelectualmente ocasionan sucesos también reprobables.

Perseguimos con osadía la hipótesis de que la importación de los paradigmas realista y naturalista significa un cambio en el modo de narrar que no afecta la continuidad del rasgo más dominante de la incipiente tradición novelística argentina: la observación crítica (enjuiciadora) de la sociedad circundante, a cargo del narrador. Piénsese en los subtítulos de *La gran aldea: Costumbres bonaerenses* (1884), de Lucio López; *Fruto vedado: Costumbres argentinas* (1884), de Paul Groussac, *Amar al vuelo (Costumbres estudiantiles)* (1885), de Enrique Rivarola; *El lujo: Novela de costumbres* (1889), de Lola Larrosa de Ansaldo; *La Bolsa: Estudio social* (1891), de Julián Martel (José María Miró).

Por su parte, el mayor referente de este período, Eugenio Cambaceres, displicente ante los problemas teóricos y enojado a causa de los cuestionamientos de la Academia (Cymermann, 2007), sigue la línea de maduración de la novela:

Una mañana me desperté con humor aventurero y, teniendo hasta los tuétanos del sempiterno programa de mi vida [...], pensé que muy bien podía antojárseme cambiar de rumbos, inventar algo nuevo, lo primero que me cayera a la mano, con tal que sirviera de diversión a este prospecto embestador, ocurriéndoseme entonces una barbaridad como otra cualquiera: contribuir, por mi parte, a enriquecer la literatura nacional (Cambaceres, 1985, pp. 11-12).

Con estos silbidos de un vago que desacralizan la misión formadora de la novela, Cambaceres parece tomar la posta de Holmberg. Sin embargo, lo mismo observa y cuestiona la sociedad en la que vive, como lo hicieron sus antecesores; no obstante, cambia el tono: lo que a mediados de siglo era esperanza de mejora social (por el castigo al pecador o su arrepentimiento), ahora es pesimismo y desesperanza, entre otros motivos por haberse perdido la fe religiosa, que antes garantizaba el equilibrio y la justicia social.

4. Período de estabilización (a partir de 1890). Apuntes

La poética de la novela apenas si se modifica. Incluso cuando Manuel Bahamonde proponga el Verisimilismo (1892) y Enrique Rivarola, el Realismo idealista (1904), estas teorías no representan una evolución notable en la poética histórica de la novela, pues repiten la norma de la verosimilitud como apego al referente extratextual, con el que debe establecer relaciones directas; en consecuencia, las variedades nuevamente privilegiadas son la novela histórica y la de costumbres. Los manuales de retórica o de teoría literaria que publican los profesores de nivel secundario y universitario tampoco registran ninguna novedad; incluso, algunos no describen este género o lo incluyen entre las obras didácticas.

Mientras Holmberg continúa con sus juguetes literarios, otros novelistas repiten esa matriz sociocostumbrista o histórica. El Ciclo de la Bolsa parece limitarse a la propuesta de una nueva temática. Tal vez *Libro extraño*, de Francisco Sicardi (1895-1902), depare las mejores sorpresas. Las novedades realistas y naturalistas van llegando con retraso a las capitales provinciales. Un botón de muestra: la mendocina Rosario Puebla de Godoy publica, en La Plata, *La ciudad heroica* (1904), una nueva novela histórica sobre el período rosista, que pretende recuperar con verismo un hito decisivo del pasado provincial y algunas de sus costumbres.

A partir de 1892 se inicia un período de estabilidad. Para los escritores de aquel entonces, lo mejor estaba todavía por venir. Así lo explica, con optimismo y conciencia histórica, la peruana Mercedes Cabello de Carbonera, en su ensayo *La novela moderna*:

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... (1975, p. 123).

Como lo han hecho otros escritores, esta novelista manifiesta la necesidad de definir el género y de ceñir sus rasgos peculiares, para que la historia de la novela pueda continuar. Lo mismo hace la poética histórica: reconoce las diversas modulaciones de los conceptos y las formas a través del tiempo de la escritura y de la lectura, a fin de diferenciar cambios y continuidades; porque de esto se trata la historia literaria.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Argerich, A. (1882). *Naturalismo: Disertación leída en el Politeama*. Buenos Aires: Imprenta Ostwald.
- Arrieta, R. A. (Dir.). (1958-1960). *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Peuser.
- Cabello de Carbonera, M. (1975). La novela moderna (Estudio filosófico). En E. Zola. *La novela experimental* (pp. 79-123). Prólogo de J. Promis Ojeda. Santiago de Chile: Nascimento.
- Cambaceres, E. (1985). *Pout-pourri; Música sentimental*. Madrid: Hyspamérica.
- Crónica de la semana (1879, 26 de enero). *El Album del Hogar*, 30, 240.
- Cymerman, C. (2007). *La obra política y literaria de Eugenio Cambaceres (1843-1889): Del progresismo al conservadurismo*. Prólogo de M. R. Lojo. Buenos Aires: Corregidor.
- Ferreras, J. I. (1987). *La novela española en el siglo XIX (hasta 1868)*. Madrid: Taurus.
- García, G. (1952). *La novela argentina: Un itinerario*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- García Mérou, M. (1886). *Libros y autores*. Buenos Aires: Félix Lajouane Editor.
- Gasparini, S. (2005). Introducción. En E. L. Holmberg. *Dos partidos en lucha: Fantasía científica* (pp. 9-39). Introducción y selección de apéndices de S. Gasparini. Buenos Aires: Corregidor.
- Ghiano, J. C. (1956). *Testimonio de la novela argentina*. Buenos Aires: Leviatán.
- Głowiński, M. (1976). Theoretical Foundations of Historical Poetics. (B. Braunrot, Trad. al inglés). *New Literary History*, 7 (2), 237-245.
- Gorriti, J. M. (1876). *Panoramas de la vida: Colección de novelas, fantasías, leyendas y descripciones americanas*. Prólogo de M. Pelliza. Buenos Aires: Imprenta y Librerías de Mayo.
- Jitrik, N. (Dir.). (2003-2010). *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé.
- López, V. F. (1845). *Curso de Bellas Letras*. Santiago de Chile: Imprenta del Siglo.
- Mansilla, E. (1880, 2 de diciembre). Una página preciosa. *El Nacional* [Buenos Aires], p. 1, folletín.
- Mascotti, M. y Zoboli, M. (2007). *Mapa crítico de la literatura argentina: Génesis, continuidad y ruptura de un modo de pensar la literatura nacional*. Resistencia: Fundación Mempo Giardinelli.
- Mitre, B. (1928). *Soledad: Novela original* (pp. 89-168). Prólogo de J. Millé y Giménez. Publicaciones del Instituto de Literatura Argentina, Sección de documentos, serie 4ª – Novela, I. 4. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
- Molina, H. B. (2007). *El matadero: entre el artículo de costumbres y la tradición*. En *xiv Congreso Nacional de Literatura Argentina (En vísperas del Bicentenario; Balance y perspectivas de la literatura argentina)*. M. E. Castellino (Comp.). Mendoza: U. N. de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras. CD ROM. Digitalizado en la Biblioteca de autor Esteban Echeverría, del Instituto Virtual Miguel de Cervantes, en <bib.cervantesvirtual.com. FichaObra.html?Ref=37880>.
- Molina, H. B. (2011). *Como crecen los hongos: La novela argentina entre 1838 y 1872*. Buenos

Aires: Teseco.

Navarro Viola, A. (Dir.). (1888). *Anuario Bibliográfico de la República Argentina de 1887* (1888). Buenos Aires: Imprenta del Mercurio.

Prieto, A. (Dir.). (1968-1976). *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Rojas, R. (1960). *Historia de la literatura argentina: Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*. Buenos Aires: Guillermo Kraft.

Royo, A. (2009). *Imposturas del ensayo (Para releer tramos de la Literatura Argentina e Hispanoamericana)*. Córdoba: Recovecos.

Teoría de los polisistemas (1999). Estudio introductorio, compilación y bibliografía de Montserrat Iglesias Santos. Madrid: Arco/Libros.

Unzueta, F. (1996). *La imaginación histórica y el romance nacional en Hispanoamérica*. Lima-Berkeley: Latinoamericana Editores.

Villegas, J. (1984). *Teoría de historia literaria y poesía lírica*. Canadá: Girol Books.

Waleis, R. (2009). *La huella del crimen*. Edición, notas y posfacio de R. Setton. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

White, H. (2011). *La ficción de la narrativa: Ensayos sobre historia, literatura y teoría; 1957-2007*. Traducción de María Julia De Ruschi. Buenos Aires: Eterna Cadencia.