

Antología crítica del cuento
hispanoamericano del siglo XIX
Del romanticismo al criollismo

Selección, introducción, comentarios, bibliografía
y notas de José Miguel Oviedo



Alianza editorial
El libro de bolsillo

Primera edición: 1989

Tercera edición: 2017

Diseño de colección: Estudio de Manuel Estrada con la colaboración de Roberto Turégano y Lynda Bozarth

Diseño de cubierta: Manuel Estrada

Fotografía de Amador Toril

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© de la selección y preparación: José Miguel Oviedo, 1989

© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1989, 2017

Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15

28027 Madrid

www.alianzaeditorial.es

ISBN: 978-84-9104-646-2

Depósito legal: M. 134-2017

Printed in Spain

Si quiere recibir información periódica sobre las novedades de Alianza Editorial, envíe un correo electrónico a la dirección: alianzaeditorial@anaya.es

Índice

11 Introducción, por José Miguel Oviedo

I. Romanticismo; primer y segundo ciclos

41 Esteban Echeverría (1805-1851)

46 *El matadero*

68 Pedro José Morillas (1803-1881)

71 *El ranchador*

92 Juan Montalvo (1832-1889)

97 *Gaspar Blondin*

102 Juana Manuela Gorriti (1818-1892)

106 *Quien escucha su mal oye*

118 José María Roa Bárcena (1827-1908)

122 *Lanchitas*

134 Ricardo Palma (1833-1919)

138 *Traslado a Judas*

144 Eduardo Wilde (1844-1913)

149 *La lluvia*

164 *Novela corta y lastimosa*

II. Realismo/Naturalismo

171 Eduardo Acevedo Díaz (1851-1924)

177 *El combate de la tapera*

192 Federico Gana (1867-1926)

196 *Un carácter*

- 200 Javier de Viana (1868-1926)
205 *En las cuchillas*
222 Baldomero Lillo (1867-1923)
226 *La compuerta número 12*
235 Augusto D'Halmar (1882-1950)
240 *En provincia*
252 Roberto J. Payró (1867-1928)
257 *Metamorfosis*

III. Modernismo

- 267 Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895)
272 *La novela del tranvía*
281 Rubén Darío (1867-1916)
287 *El rey burgués*
293 *D. Q.*
298 Manuel Díaz Rodríguez (1871-1927)
301 *Rojo pálido*
307 Darío Herrera (1883-1914)
310 *La zamacueca*
315 Amado Nervo (1870-1919)
320 *El diamante de la inquietud*

IV. Del postmodernismo al criollismo

- 363 Clemente Palma (1872-1946)
367 *Los ojos de Lina*
276 Leopoldo Lugones (1874-1938)
383 *La lluvia de fuego*
396 Abraham Valdelomar (1888-1919)
401 *Hebaristo el sauce que murió de amor*

409	Rafael Arévalo Martínez (1884-1975)
415	<i>Nuestra Señora de los locos</i>
437	Horacio Quiroga (1878-1937)
447	<i>La insolación</i>
456	<i>El alambre de púa</i>
469	Bibliografía

Introducción

El cuento es, a la vez, un género antiquísimo y reciente. Como simple narración breve, existe desde tiempos remotos, como lo prueban los relatos mágicos o cosmogónicos de pueblos antiguos que eran familiares a los hindúes, los griegos, los escandinavos o a los precolombinos: contar historias ficticias (generalmente, con el afán de explicarse los propios orígenes, pero también, como ha recordado tantas veces Borges, por el simple placer de producir asombro) es una costumbre natural de los hombres de cualquier latitud. En este sentido, uno puede encontrar narraciones breves, o trazas de ellas, dentro de obras más vastas, y aun en verso; la asociación definitiva de los modos del relato con los de la prosa es un fenómeno de los tiempos modernos. Aunque esas formas remotas y primitivas originadas en Oriente o en Europa, algunas geniales como: *Las mil y una noches* o los *Canterbury Tales* de Chaucer, son los antecedentes del cuento de nuestra época, no podemos confundirlo con ellas. En realidad, suele haber una cierta imprecisión termi-

nológica y conceptual que oscurece un tanto el proceso a través del cual el cuento se define como género.

En diferentes épocas, el cuento ha sido llamado «leyenda», «historia» o «novela». El mismo Boccaccio, en el proemio al *Decamerón* (1348-1353), una obra capital para el desarrollo y amplia difusión del género, señala que sus relatos son «novelas o fábulas o parábolas o historias o lo que queramos llamarlas»¹. Para nosotros, las *Novelas ejemplares* de Cervantes son más cuentos o relatos que novelas; lo contrario también ocurre: Dickens tituló una novela *A Tale of Two Cities*. Aún después del medioevo, a pesar de importantes contribuciones, como *El conde Lucanor* (1328-1335), de Don Juan Manuel, la ficción breve no había logrado separarse nítidamente de materiales narrativos tan heterogéneos como la facecia, el cuento popular o la historia simplemente escabrosa. Estas y otras formas provenientes de la Antigüedad clásica u oriental, como la parábola y el apólogo, perduraron en la Edad Media —que agregó otras, como la *fabliau* y la leyenda de inspiración bíblica—; y se mantuvieron en el Renacimiento indiferenciadas respecto de narraciones breves literariamente más elaboradas: hasta Boccaccio e incluso después, el relato corto no había establecido del todo, ni en la teoría ni en la práctica, un estatuto artístico que lo dignificase. Por su brevedad, por su espíritu meramente recreativo, el cuento era el pariente pobre de la familia literaria. Semejante a la novela, pero de orígenes más antiguos, confusos y humildes, el cuento era una realidad popularmente conocida pero mal definida.

1. Cit. por James V. Mirollo, «Renaissance Short Fiction», en William T. H. Jackson, comp., *European Writers. The Middle Ages and the Renaissance* (New York: Scribner's Sons, 1983), vol. 2, 927; mi traducción.

La imprecisión era quizá inevitable: todos sabemos que el cuento es una narración breve, pero ¿cuán breve? ¿Cómo distinguirla de la novela breve (su más cercano semejante) o del simple relato vernacular, o aun de la anécdota? Además de la imprecisión, un elemento de prejuicio (que proviene de los espurios comienzos a los que se ha hecho referencia) interfiere con su comprensión: por su extensión, suele considerarse que el cuento es un género «menor» respecto de la novela, a la que estaría subordinado estéticamente. Aunque generalizada, la falsedad de esa creencia es evidente: ambas son formas narrativas, pero ni sus técnicas, ni su lenguaje, ni sus efectos son los mismos. Incluso es posible afirmar que el cuento, estéticamente, está más cerca de la poesía —y del rigor e intensidad de su lenguaje— que de la novela. Mientras ésta mantiene una proximidad mucho mayor con la vieja épica, el efecto de revelación y sorpresa del cuento suele tener la concisión inapelable del poema.

En inglés se distingue entre *tale* y *short story*, distinción que no es tan clara en nuestra lengua; entender esa diferencia es esencial. Hay un momento decisivo en la historia del género cuando lo que es simplemente «narración corta» sin mayor consistencia literaria, de trazado bastante somero y con un sesgo malicioso o chismoso (*tale*), pasa a ser un relato con leyes internas, estructura precisa y propósito definido (*short story*). Ese momento está representado por Edgar Allan Poe (1809-1849), no sólo un gran cuentista, sino posiblemente el primer crítico del cuento moderno por su comentario a los *Twice Told Tales* (1842) de Nathaniel Hawthorne. A partir de allí, ya es teóricamente posible distinguir el cuento de las otras formas análogas que le dieron origen y con las cuales convivió durante

siglos. Así, resulta un género cuya invención puede considerarse moderna.

La historia del cuento hispanoamericano confirma también esa confusa y lenta evolución. Desde el comienzo de la literatura de lengua castellana en América se observa la presencia de diversas formas del relato dentro de obras de género e intención distintos: hubo una intensa vocación *narrativa* en esa literatura, seguramente porque encaraba la representación de un mundo nuevo, desconocido y digno de ser descrito para quienes sólo podían imaginarlo. La realidad americana estimuló la fantasía europea (fecundada por utopías renacentistas y caprichosas interpretaciones bíblicas) y justificó que las versiones históricas de la conquista incorporasen abundantes leyendas y narraciones mitológicas; es decir, ficciones cuya paradójica función era corroborar la verdad. No sólo el testimonio detallado de la realidad objetiva americana se entremezcló con las formas de la imaginación corrientes entonces, sino también con las complejas cosmogonías y mitologías indígenas que, a su vez, fueron penetradas por la cultura del invasor². En las crónicas americanas, por ejemplo, uno de los géneros de mayor importancia en los primeros cien años desde el descubrimiento, el lector puede encontrar fábulas, historias milagrosas, versiones fantasiosas de acontecimientos reales, tradiciones europeas e indígenas que crean una red inextricable de interpretaciones y conainterpretaciones, una alianza de hechos y ficciones.

2. Véase José Miguel Oviedo, «Un acontecimiento interminable», prólogo a *La Edad de Oro* (Barcelona: Tusquets Editores/Círculo de Lectores, 1986), 28-39.

Así, en la literatura colonial, desde Fernández de Oviedo (1478-1557) hasta los años de Fernández de Lizardi (1776-1827), y tanto en la vertiente «culta» como en la «popular», encontramos formas de relato novelesco que colindan con el cuento. Pero este género no existe como tal en América hasta el advenimiento del romanticismo. Por cierto, la ilustración y el neoclasicismo habían exaltado, poco antes, el otro polo de la narración breve: el didáctico y edificante, lo que explica la presencia del elemento moralizador, en forma de fábulas entretejidas con el relato principal, dentro de obras como el *Lazarillo de ciegos caminantes* (1773) de «Concolorcorvo» y *El Periquillo Sarniento* (1816) de Lizardi. Impulsados primariamente por el doble fin de ilustrar y entretener, esos cuentecillos son ingredientes graciosos del sesgo diletante y educativo de muchos textos del período: no son obras autónomas. Y aun en el caso de un aislado relato de Lizardi, recientemente rescatado bajo el título «Viaje a la isla de Ricamea» (el autor lo publicó sin título en *El Pensador Mexicano*, de 1814)³, esa limitación de la actitud narrativa se nota: lo que aparece al comienzo como un interesante vuelo imaginativo (un viaje de aventuras por tierras fabulosas) se convierte, al final, en una parábola sobre la situación de la Nueva España; Ricamea es sólo el anagrama de «América» y toda la historia un pretexto para hablar de cuestiones de actualidad política.

Las primeras manifestaciones del cuento dentro del ciclo romántico son bastante modestas, pues el género aparece en estado todavía impuro, debido a que el romanticismo no lo había deslindado de ciertos subgéneros populares como

3. Apareció, con nota introductoria de Jacobo Chencinsky, en la *Revista de Bellas Artes*, núm. 1, enero-febrero, 1965, 25-43.

el artículo de costumbres, la leyenda histórica y la sátira social, para no mencionar las exigencias del enormemente popular folletín periodístico. De hecho, el romanticismo hispanoamericano, aunque abundante en todas estas formas de narración breve, no produjo muchas obras que podamos llamar estrictamente cuentos; por otro lado, hay que recordar la debilidad innata del romanticismo hispanoamericano, aún más postizo y exagerado que su modelo peninsular: muchos cuentos eran ingenuos traslados, de gusto y originalidad dudosos, de los ejemplos románticos europeos. Lo que sí hizo el romanticismo fue estimular el interés del público por lo anecdótico, pintoresco o meramente extravagante (desde historias de aparecidos hasta melodramas sangrientos), creando así una demanda constante por ese material y por nuevos autores que supiesen enriquecer el caudal de fantasías que parecía ser la fuente principal de entretenimiento de las capas ilustradas criollas. Contando con esas bases que le aseguraban una amplia aceptación social, el cuento se desarrolló a partir de dos notas esenciales del romanticismo: la afición historicista y la afirmación nacional. Vuelta al pasado, interés por lo propio: dos elementos que bastan para fundar una tradición literaria en jóvenes países que acababan de inventarse a sí mismos, desgajándose del viejo sistema colonial que los homologaba como meras extensiones de España. Pero el historicismo y el nacionalismo románticos son sólo una cara de la medalla: la otra es, contradictoriamente, la del exotismo y la fantasía sobrenatural.

Posiblemente los primeros cuentos que podemos llamar tales en el XIX fueron los que el cubano José María Heredia (1803-1839) –uno de los más interesantes heraldos del romanticismo en América– publicó en su revista *Miscelánea* entre 1830 y 1832, algunos bajo el título general de «cuen-

tos orientales». El problema con esos cuentos, que hasta ahora se discute, es el de su autoría, pues Heredia no los firmó con su nombre: ¿son en verdad obras suyas o meras traducciones de sus buenas lecturas del romanticismo europeo? Algunos relatos, como «Aningait y Ajut», que él subtítulo «Cuento groenlandés», son de un exotismo tan remoto que excede los tópicos visitados por la imaginación romántica. El historiador de la literatura cubana Juan J. Remos y Rubio sospecha que los «cuentos orientales» son traducciones del francés, sin citar su posible fuente⁴. Ángel Aparicio Laurencio, defensor de la originalidad cuentística de Heredia, lo contradice con ardor, pero sólo se anima a afirmar que esos y otros trabajos del poeta son de su propia mano «mientras no se demuestre lo contrario»⁵. Algo más: en el índice general de la revista preparado por el mismo Aparicio Laurencio los cuentos no aparecen como piezas del cubano. Y mientras Luis Leal critica que parte de esos «cuentos orientales» se hayan «publicado bajo su nombre, como si fuesen originales de él»⁶, en el prólogo de una reciente antología de relatos se da por sentado que son de Heredia y se afirma, erróneamente, que los publicó en 1829⁷. En realidad, quizá no sean ni traducciones ni

4. Juan J. Remos y Rubio, *Historia de la literatura cubana* (La Habana: 1945), vol. 1, 268.

5. Ángel Aparicio Laurencio, *Trabajos desconocidos y olvidados de José María Heredia* (Madrid: Ediciones Universal, 1972), 28.

6. Luis Leal, *Historia del cuento hispanoamericano* (México: Ediciones de Andrea, 1971, 2.^a ed.), 21.

7. Mario Benedetti y Antonio Benítez Rojo, eds., *Un siglo del relato latinoamericano* (La Habana: Casa de las Américas, 1976), p. 4. Contradictoriamente, Salvador Bueno, cuya *Historia de la literatura cubana* (La Habana: 3.^a ed., 1963) no menciona siquiera la existencia de cuentos en la obra de Heredia, incluye tres de esos textos en su anto-

obras originales, sino creaciones de segundo grado, paráfrasis o elaboraciones personales hechas a partir de materiales ajenos (quizá anónimos), lo que encaja bien con la función difusora de la literatura romántica que Heredia quería cumplir: traducir a Goethe o a los nuevos poetas franceses formaba parte del mismo programa. Es, pues, difícil saber cuánto puso Heredia de su cosecha en un cuento como «Manuscrito encontrado en una casa de locos» (*Miscelánea*, febrero de 1832), que, a pesar de su estridencia y su previsible final, es un cuento de horror que bien podría encabezar el proceso del cuento hispanoamericano, si estuviésemos más seguros acerca de su origen. Sólo parece haber acuerdo general en atribuirle con certeza el titulado «Historia de un saltador italiano», publicado en la misma *Miscelánea* en 1831, pero que tiene bastante menos interés narrativo.

Todo esto quiere decir que el primer lugar en la historia del cuento en Hispanoamérica debe seguir otorgándose al que, de hecho, ha sido considerado siempre el texto fundador del género: *El matadero*, de Esteban Echeverría (1805-1851). Lo es, al menos, en el sentido de que es el primer cuento *americano* que se escribe en el continente, el primero en utilizar el lenguaje y las ideas del romanticismo europeo, no para imitarlo en todo, como ocurre con los «cuentos» de Heredia, sino para decir algo completamente nuevo. Se trata de una síntesis admirable de todo lo que el romanticismo había traído o popularizado: el artículo de costumbres, el gusto por el color local, la afirmación nacionalista, la exaltación de la libertad, la defensa de la sagrada dignidad indi-

logía *Cuentos cubanos del siglo XIX* (La Habana: 1975), atribuyéndoles además la misma fecha errónea de 1829.

vidual, etc.; pero, a la vez, presenta una minuciosa observación realista y un grado de violencia descarnada que no eran frecuentes en su época. En este punto, es oportuno observar una circunstancia importante al considerar este cuento: aunque fue escrito hacia 1839, sólo fue publicado póstumamente en 1871, pues el propio autor no estaba muy convencido de sus méritos. Este lapso de más de treinta años creó un vacío que sin duda afectó, por vía negativa, la misma fisonomía de la narrativa romántica dentro y fuera de Argentina. En realidad, el proceso de la narración corta en Hispanoamérica no seguiría las líneas de «El matadero», sino mucho tiempo después de que fuese escrito, cuando ya los realistas y los primeros naturalistas dominaban en el panorama literario. Más allá de sus valores intrínsecos, el destino de «El matadero» es paradójico y crucial: sin émulos, sin posibilidades de influir en autores y lectores, quedó como una pieza aislada, desgajada de su tiempo a pesar de que lo expresaba magníficamente; pero más tarde, fuera de su contexto histórico, alcanzó una inesperada actualidad.

Lo que uno encuentra con más frecuencia en la época de redacción de «El matadero» son las otras vertientes de la narración romántica: por un lado, los relatos sentimentales e históricos; por otro, esas formas narrativas breves que no se animaban del todo a ser cuentos, pues se confundían con el costumbrismo. El predominio costumbrista y satírico, reiterado a través de las páginas de periódicos y revistas, mantuvo un interés constante por relatos en los que el elemento imaginario estaba presente, pero abrumado por el prurito de la fidelidad histórica, el trasfondo legendario o la admonición social. En realidad, el modelo de los años de auge romántico no fue –no pudo ser– «El matadero», sino el de las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma (1833-1919).

Palma fue el más hábil, el más ingenioso de toda una multitud de «tradicionalistas» americanos que lo antecedieron y continuaron. En esencia, sus tradiciones no son sino anécdotas sacadas del inagotable repertorio de la historia, peruana o hispanoamericana. Lo que las hacía tan populares era el carácter siempre ameno del relato, el sabor criollo y alegre de la prosa, la vivacidad inmediata con la que los personajes actuaban o hablaban. Es difícil considerar cuentos a estas narraciones, aunque no les faltan los ingredientes propios del género; de modo muy consciente, Palma se resistió a liberar sus tradiciones del lastre historicista, y sólo muy ocasionalmente, cuando recurre a risueñas fábulas de aparecidos y endemoniados, pueden caer éstas en el campo del cuento. Precisamente, ese otro polo del espíritu romántico –el gusto algo morboso por las fantasías de ultratumba– inspiró a muchos escritores y generó una interesante línea de relatos sobrenaturales o de horror, sobre los que los historiadores no siempre han llamado la debida atención⁸. Aunque menos abundante que las narraciones históricas o sentimentales, la literatura fantástica cultivada por algunos autores del período (Juana Manuela Gorriti, Roa Bárcena, Montalvo) no sólo tiene el interés de darnos acceso a ciertas zonas oscuras del alma romántica (en la que tan poco exploraron los poetas hispanoamericanos), sino uno histórico: son los antecedentes, a veces bastante precisos, de ciertas expresiones de lo fantástico desarrolladas en el siglo XX. En ellos están los más remotos antecedentes de ciertos textos de Horacio Quiroga, Bioy Casares y aun de Borges.

8. Un estudio valioso y pertinente es el de Óscar Hahn, *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX* (México: Premiá, 1978).

El dominio del romanticismo es tan prolongado que cubre dos generaciones. (En algunos países se produce un desfase: en el Perú, por ejemplo, donde fue un fenómeno tardío, los primeros escritores románticos nacen por los años treinta, la época en que Echeverría funda el romanticismo en el Río de la Plata.) Eso ayuda a explicar por qué pueden encontrarse manifestaciones románticas de signo tan diverso y a veces entremezcladas con otras tendencias: es un fenómeno obstinado que se prolonga más allá de sus marcos cronológicos propios y se adapta a las exigencias estéticas del propio modernismo, que venía a desplazarlo. En la segunda mitad del siglo XIX hay un período impreciso que se designa como postromántico y que sobrevive parasitariamente a la sombra de estilos que se definirán más adelante. Así, antes de que surjan los realistas propiamente dichos, hay un realismo romántico que se caracteriza por una visión idealizada o enfática del contorno real de la sociedad americana. En las *Tradiciones* de Palma, ¿no aparecen acaso elementos realistas de otro grado? Inversamente, hay escritores, como el argentino Roberto J. Payró (1867-1928), que, ya en pleno auge del naturalismo, cultivan un costumbrismo que parece un reflujo de la época anterior.

Todo esto prueba, de paso, qué relativas son las clasificaciones y nomenclaturas literarias, más todavía en el caso de las que se aplican a Hispanoamérica, que, aun si siguen las de Europa no siempre describen los mismos fenómenos. Un ejemplo: el argentino Eduardo Wilde (1844-1912), activo en el último tercio del siglo XIX y comienzos del XX, escribe en la época del realismo y naturalismo, pero no puede ser asimilado a esas escuelas; tampoco del todo a la romántica, viva todavía cuando su producción comienza. Más que a su época, Wilde se acerca a la nuestra por la naturaleza de

su imaginación y su lirismo irónico. La literatura está llena de casos como éste, difíciles de encasillar y que demuestran que la historia literaria nunca es lineal. Las obras no se articulan de modo sucesivo, como generalmente creemos, sino mediante conexiones laterales, extrañas convergencias, contradicciones y regresiones; en vez de un sistema sucesivo, hay que ver el conjunto como un haz de *fusiones simultáneas*, donde las leyes de la causalidad no funcionan mecánicamente: la historia es plural, llena de concentraciones pero también de dispersiones. Hay que acostumbrarse a usar los membretes y clasificaciones como un mero soporte para aclarar el funcionamiento general del cuadro histórico, no para entender los textos que produce. El número de obras estéticamente fronterizas es demasiado grande como para ignorarlas: algo nos quiere decir. Y seguramente apunta al hecho de que, si bien podemos organizar el desarrollo de una literatura usando la nomenclatura clasificatoria que nos parezca mejor, no debemos creer que al decir «romanticismo» hemos resuelto el problema de la derivación y originalidad que cada texto plantea. No es éste el lugar para tratar a fondo el asunto, pero por lo menos había que apuntarlo para que el lector sepa todo lo que *no* queda definido cuando usamos palabras como «naturalismo» o «criollismo»: son meros indicios, que deben manejarse con prudencia.

El elemento común del romanticismo y el realismo es el interés por la descripción de costumbres y tipos curiosos. Pero mientras el primero dio preferencia a lo pintoresco y singular de la observación, el segundo se interesa más en el comportamiento habitual de los individuos y en los problemas que encaran al insertarse en la sociedad. En vez de idealización, observación atenta de los detalles que configuran lo real; en vez de personajes excepcionales (o «subli-

mes», como los románticos preferían decir), hombres con los cuales los lectores podían fácilmente identificarse; en vez de exotismo y nostalgia por el pasado, fascinación por la realidad inmediata y el presente histórico. Activos en la segunda mitad del siglo, los realistas no son un grupo homogéneo y no llegan a formar un movimiento que podamos comparar con la escuela francesa homónima (ni siquiera con sus discípulos peninsulares), aunque los historiadores tiendan a presentarlos de ese modo: el realismo hispanoamericano nace como un *sesgo* del romanticismo en su etapa final. Esa fase está vinculada a un momento particularmente decisivo de la evolución social: la disolución del sueño romántico de patrias libres y progresistas en las pesadillas de las dictaduras y los caudillismos militares. Además, las sociedades urbanas de ciertos países como Argentina, Chile y México, habían crecido considerablemente y enfrentaban problemas graves e inesperados. La realidad se había vuelto mucho más compleja, conflictiva y cautivante como tema literario. Los escritores se hacen entonces un poco exploradores de sus propios países y descubren las contradicciones entre la capital y la provincia, entre las formas tradicionales y modernas que convivían en un solo momento en un mismo país. Lo regional, lo humilde y lo popular son valores que el realismo destaca, por creer que en ellos había esencias olvidadas que tal vez podían cambiar el curso de la vida nacional. Éstas son las semillas que harán germinar el futuro «criollismo» hispanoamericano. De los numerosos cuentistas realistas, el uruguayo Eduardo Acevedo Díaz (1851-1921) y el chileno Federico Gana (1867-1926) muestran, cada uno a su modo, lo mejor de ese realismo y su cercanía, ocasional pero sorprendente, a corrientes más modernas.

La mayor conquista de los realistas es haber logrado la autonomía del género, liberándolo definitivamente de la atadura historicista mantenida por el romanticismo. Pero ese avance en el plano histórico-literario es menor en términos artísticos porque su dependencia documental respecto de lo real representaba otro tipo de limitación. Una gran cuestión está de por medio: la del carácter representacional, mimético, de la ficción, lo que impone un método de creación y un modo de lectura que, a la larga, resultarán inequívocos. El detallismo objetivo del realismo canónico es una virtud, porque acerca los textos (y el lector) a una realidad reconocible, mostrando cómo funciona y afecta la vida humana, pero también una quimera imposible de realizar: los parecidos destacan más las diferencias entre el relato y el correlato, haciendo al primero más improbable. Se induce así una lectura ingenua que tiende a apreciar el cuento más por la cantidad de información verídica que contiene que por su eficacia imaginativa. De todos modos, la presencia de los realistas significa un adelanto: proponen un arte más honesto, menos retórico y artificial que el romanticismo.

A la zaga de éstos, cubriendo un período que va de fines de siglo a las primeras décadas del xx –superponiéndose, por lo tanto, a la gran onda del modernismo–, vienen los naturalistas, que introducen, respecto de los propiamente realistas, una variante de grado y alcance más que un cambio de dirección; pero es una variante de importancia. Otra vez, el impulso inicial viene de Europa, concretamente de Francia y la escuela de Zola, pero evoluciona adaptándose a situaciones y criterios bastante distintos. Por ejemplo, el llamado «determinismo» de la escuela francesa no fue tan frecuente en Hispanoamérica, posiblemente por el influjo

paralelo de los españoles (Pardo Bazán, Blasco Ibáñez, «Clarín») y por el peso de las tradiciones del medio social propio. El naturalismo es un realismo agriado y morbosos, que se concentra en los puntos más críticos y sombríos de la sociedad. Va más allá que aquél en cuanto constituye una estética que quería ser instrumental en los cambios que debían hacer la vida más justa y humana. Tenían un concepto redentor y humanitario de la literatura: escribían con la convicción de que el mundo era perfectible y que la literatura era un directo agente de avance social. Descubrieron aspectos olvidados o tratados superficialmente por la narrativa anterior: el fraccionamiento en clases sociales, los sistemas de explotación económica, las formas de vida marginales, los males inherentes a toda sociedad moderna, etc. El naturalismo corresponde a una fase bastante precisa de la historia hispanoamericana: el fortalecimiento del poder económico de las burguesías nacionales, lo que explica el interés de estos escritores por el tema del dinero, el poder y la moral pública.

Dependiendo de la zona en la que escribieron, sus personajes encarnaban tipos específicos: el minero, el obrero o el campesino indígena de los países andinos, el gaucho o el inmigrante pobre del Río de la Plata, el negro antillano –todas las razas humilladas, sobreviviendo malamente al fondo de la pirámide social–. La seriedad y urgencia de sus preocupaciones los inclinó a creer, igual que sus predecesores europeos, que la literatura de ficción era, más que un arte, una ciencia o al menos una práctica rigurosa: el documento realista no era suficiente; trataban de hacer lo que los Goncourt llamaban una «encuesta social», un registro de la época que pudiese ser respaldado por datos precisos y análisis objetivos. Había un prurito científico positivista en muchos