

El Romanticismo y la teoría de la novela en Hispanoamérica. Notas para una poética

El origen de la novela y el nacimiento de las naciones

El año 1824 marca el momento de la historia en que culmina el proceso de emancipación de los pueblos americanos, que a partir de entonces inician una existencia propia con una independencia administrativa y política reconocida en el concepto de *nueva nación con derecho a un desarrollo cultural propio*. Las ideas y las ideologías encuentran un espacio para manifestarse en decisiones significativas como la abolición de la censura, la libertad de prensa, la derogación de la esclavitud o la aplicación del liberalismo a los nacientes sistemas económicos de las jóvenes repúblicas.

Las jóvenes naciones americanas cuentan con un sustrato de población complejo desde el punto de vista étnico y de la organización jerárquica de los grupos sociales. La situación de la población indígena mayoritaria es frágil y ello se recoge en la literatura producida en diferentes áreas de América. En el Río de la Plata, por ejemplo, es frecuente el enfrentamiento entre indios y blancos, que se refleja en las obras de ficción mediante la oposición literaria entre civilización y barbarie.

Las sociedades culturales americanas, relacionadas con las europeas gracias a los viajes de los intelectuales criollos a Europa, se convierten en el espacio de debate del pensamiento político, económico y filosófico. Las organizaciones con intereses literarios aparecen a la vez y en ellas se forjan las personalidades de grandes escritores, como Vicente Fidel López, fundador, junto a Miguel Cané, de la Asociación de Estudios Históricos y Sociales que se transformará en el Salón Literario, en el que intervienen Juan Bautista Alberdi y Juan María Gutiérrez, quienes, junto a Esteban Echeverría, fundan la Asociación de Mayo por medio de la que se introducirán las propuestas del movimiento romántico en el Río de la Plata.

La nueva corriente romántica llega a América desde Europa, sin embar-

go, desaparece el predominio del modelo español en beneficio de los modelos francés e inglés ¹. Emilio Carilla ² afirma que las causas del debilitamiento del predominio cultural de España se debe a evidentes razones de tipo político, pero también es destacable el escaso interés de la literatura española de este momento. Las personalidades literarias españolas que viven en América, como Joaquín de Mora, Juan Bautista Arriaza o Fernando Velarde, y el ejemplo de Larra, Espronceda, Zorrilla o Bécquer, constituyen la gran excepción a la superación del modelo español ³.

La aceptación del pensamiento romántico en el extenso continente americano soportó ritmos e intensidades diferentes ⁴. Así, en países como México y Perú el romanticismo fué aceptado de manera natural sin provocar luchas intelectuales entre clasicistas y románticos. Sin embargo, en el Cono Sur se llevaron a cabo combates teóricos entre escritores defensores de los dos modelos antagonistas. En este contexto se encuadra la *Refutación* de Alberdi, declarado romántico, a Florencio Varela, partidario del mantenimiento de los modelos tradicionales con algunas concesiones a lo nuevo.

Las polémicas más intensas son las que tuvieron lugar en Chile en 1842, que enfrentaron a los escritores argentinos Sarmiento y Vicente Fidel López contra los chilenos J. M. Núñez, Salvador Sanfuentes, Jotabeche y A. García Reyes ⁵.

Los modelos europeos y su elaboración teórica en Hispanoamérica. Echeverría

La poética romántica reforzaba la autoestima de las recientes sociedades americanas porque convertía en norma y valor la originalidad, predicaba el liberalismo, y formaba parte de un programa que incluía la beligerancia contra España.

En el Río de la Plata, la figura de Echeverría resulta fundamental para

¹ Alberdi, en su ensayo *Acción de la Europa en América*, afirma que la civilización de los últimos siglos estaba representada por Francia e Inglaterra y ése fue el motivo de su imposición.

² *El Romanticismo en la América Hispana*, Gredos, Madrid, 1967.

³ Hay que subrayar la presencia de Larra en las publicaciones periódicas de Uruguay, Argentina y Chile desde 1834. La influencia de Larra está en Alberdi, Echeverría y Domingo Faustino Sarmiento.

⁴ La historia literaria ha constatado que el romanticismo se extiende en Hispanoamérica a lo largo de todo el siglo XIX. La duración considerable del ejercicio literario romántico hace posible su periodización. Pedro Henríquez Ureña, José Antonio Portuondo, Enrique Anderson Imbert y Juan José Arram son los autores de destacados ensayos en torno a las generaciones de los escritores románticos.

⁵ Las tres polémicas principales de 1842 son las que enfrentaron a J. M. Núñez con Sarmiento, cuyo objeto era la obra *Ejercicios populares de la lengua castellana*, de Pedro Fernández Garfias; la que protagonizaron Vicente Fidel López y Sarmiento frente a Salvador Sanfuentes, Jotabeche y A. García Reyes; la tercera enfrentó a Sarmiento y Jotabeche. *Vid.* Fernando Alcgría, «Orígenes del romanticismo en Chile (Bello-Sarmiento-Lastarria)», en *Cuadernos americanos*, México, 1947, t. VI.

entender el rápido desarrollo de la nueva tendencia. A su lado, otros autores contribuyen a su instauración definitiva ⁶. En París, donde permaneció entre 1826 y 1830, Echeverría coincidió con el momento más fecundo del primer tercio de siglo y siguió el proceso de las polémicas entre clásicos y románticos; tiene acceso a las *Meditaciones* de Lamartine y en 1830 asiste a la aparición de *Hernani*, de Hugo. Este ambiente cambió su vida y Shakespeare, Schiller, Goethe y Byron le impresionaron profundamente.

Echeverría se siente atraído por la concepción romántica de carácter liberal y enciclopedista, según Caillet-Bois: «... de las dos concepciones románticas que parten del *Genio del Cristianismo* (legitimista y católica) y de *La Littérature* (liberal y enciclopedista), sólo la segunda parece informar la teoría estética de Echeverría. Pero ello se debe a la circunstancia de que a su llegada a Francia, las filas estaban confundidas: era liberal, aunque moderado, el órgano oficial de la nueva doctrina, *Le Globe* (1824-1831)» ⁷.

El salón parisino de Stapfer acogió al argentino y le mostró la grandeza de la literatura alemana, acercándole la obra traducida de Goethe y Schiller, de la que tomará el concepto de dignidad artística ⁸. La lectura del «Prefacio de *Cromwel*» ⁹ que se convertirá en norma para el nuevo sistema es recordada por Echeverría en su ensayo *Clasicismo y romanticismo* ¹⁰ y le inspira la idea de la limitación congénita de los temperamentos poco imaginativos, sostenida también por Alberdi. Echeverría conoce la *Scienza nuova* de Vico y se inspira en ella para teorizar sobre la concepción antropomórfica del movimiento histórico de la humanidad.

La afinidad mayor del rioplatense es la que le une al grupo de Mme de Staël y de August Wilhelm von Schlegel; confiaba en el progreso como criterio de indagación filosófica y asumió el relativismo geográfico-literario que apostaba por la afirmación de una literatura nacional para conseguir la independencia de una nación.

⁶ Es el caso de Vicente Fidel López, que en su *Autobiografía* recuerda el impacto de las obras de Quinet, Michelet, y Hugo, Sand, Sainte-Beuve, Madame de Staël y Chateaubriand.

⁷ Julio Caillet-Bois, «Echeverría y el romanticismo en América», *Revista Hispánica Moderna*, Año VI, abril 1940, p. 99.

⁸ Echeverría se sintió atraído poderosamente por Fausto, personaje con el que siente cierta identificación, como demuestra su pieza *Mefistófeles, drama jocoserio*.

⁹ Victor Hugo sostenía que con el cristianismo se inicia la era romántica, tesis ya formuladas por los hermanos Schlegel, Hegel o Chateaubriand. En el «Prefacio de *Cromwel*» el autor sostiene que el cristianismo lleva la poesía a la verdad. La verdad es buscada por el arte moderno que comprende que en la creación, lo bello existe al lado de lo feo y lo grotesco es el reverso de lo sublime. La mezcla de lo grotesco y lo sublime como estética buscada, hace que las creaciones artísticas románticas busquen la verdad mediante la observación o la narración de acontecimientos banales y cruciales a la vez. Ésta es una sensibilidad no clásica que reproduce el comportamiento de la naturaleza: mezcla sin confusión.

¹⁰ Romántico, como concepto estético, adquiere su significado al ser definido en la teoría del arte formulada por Schlegel y otros pensadores del Círculo de Jena para denominar al arte nuevo. Schlegel llama romántico al conjunto del arte de la era cristiana por oposición al arte propio de la Antigüedad clásica.

La influencia de Walter Scott era un lugar común en este ambiente intelectual y el autor argentino interpretaba a Scott desde la mirada y los juicios de Byron, quien admiraba en Scott la forma, la estructura, el lenguaje, la exposición dramática de las ideas, la poesía y la erudición, pero criticaba su carencia de *fuerza activa*. La influencia de Byron persiste en Echeverría, y se convierte en imitador de su postura vital al sostener un concepto de poesía que incluirá el de *fuerza activa* que debe huir de particularidades, apuntar hacia lo universal, abrazar la humanidad entera, al que añadía un aspecto social persistente de aplicación exclusivamente americana.

Juan Bautista Alberdi y la teoría del arte moderno

Analizaremos en este apartado varios ensayos de Alberdi que versan sobre el arte romántico y las propuestas estéticas de su tiempo. El primero de estos ensayos breves, publicado en *La Moda* en 1837, se titula significativamente «Teoremas fundamentales del arte moderno»¹¹, y en él Alberdi nos ofrece una serie de sentencias breves que extrae de autores franceses. A esas sentencias seleccionadas, el autor argentino añade unas notas críticas. La advertencia inicial del texto introduce una definición de la estética e informa de que el concepto de arte sustituye a bellas artes: «Se entiende hoy por arte todo lo que antes se entendía por bellas artes; es decir, el sistema de leyes y reglas sobre la idea y la práctica de lo bello: la filosofía de lo bello se llama también estética»¹².

Las sentencias de Fortoul y de Béranger ayudan a Alberdi en la elaboración de su propio discurso que promete ofrecer en un segundo momento, una vez que se hayan aceptado los preceptos presentes. Citamos algunas de estas máximas:

El arte es la expresión de la vida humanitaria.
Para entrar en el sentimiento del porvenir humano no hay más que ceder a la impulsión de los destinos de la patria.

El sentimiento de la naturaleza cercana al ser social¹³ e integrada en la idea del arte romántico aparece en este ensayo en el modo siguiente: «No habléis ya de los magníficos murmullos del océano: el espíritu del pueblo hace más ruido que los vientos del cielo.»

¹¹ Hacia 1830 Hugo corrige la tradición romántica sustituyendo la melancolía y la desilusión por el compromiso con el presente, afirmando que el romanticismo es en arte lo que el liberalismo en política. El genio romántico se expresa en libertad sin fronteras ni pudores, y el arte para los románticos se convierte en estandarte de la libertad.

¹² La naturaleza y la verdad, plantea Hugo, han de ser objeto del arte. Pero no debe aceptarse que el arte como correlato de la naturaleza pueda ser una naturaleza absoluta.

¹³ Naturaleza, libertad y sociabilidad aparecerán extensamente relacionadas en el artículo «Impresiones en una visita al Paraná».

El único fragmento anónimo que introduce en el ensayo habla de la patria como musa necesaria, musa y patria se funden porque la musa sin patria es *guacha*, y reclama para sí el título de poeta humanitario, frente a nacional, rechazando el romanticismo insocial e identificando romanticismo con legitimidad en alusión de una inequívoca idea de justicia: «El romanticismo salió de debajo del manto de la legitimidad.»

El arte no es ya la expresión de la vida individual. Alberdi deplora el arte «estrecho», «egoísta»¹⁴ e incompleto. Esta línea de argumentación le sirve para condenar el arte que mira sólo a una nación, por incompleto. Así, nación, individuo y humanidad se necesitan para existir y no pueden aislarse sin aniquilarse: «Aislar el individuo de la nación, es aniquilar igualmente la nación, el individuo, la humanidad. Todo en la humanidad, como en la creación, es solidario y dependiente entre sí.» El arte moderno es el arte socialista¹⁵, en palabras del argentino, «el arte que debe afeer al individuo que se aísla (...) toda tendencia, toda predisposición al aislamiento, a la feudalidad, al excentricismo». Asimismo el autor apela a la idea de modelo que el arte significa y al concepto de libertad¹⁶: «Ni la independencia, ni la dependencia son absolutas, ilimitadas: todo es libre para determinado fin: no hay libertad ilimitada ni en el individuo, ni en la nación, ni en la humanidad; y si la hubiera sería espantosa.» La libertad se perfila como concepto romántico en relación directa con el concepto de razón: «La razón de universal existencia, de vida infinita, es pues la musa del arte socialista y progresivo.»

Un comentario de *Hernani*¹⁷, en el que se reproducía la escena segunda del primer acto de la obra de Hugo, sirve a Alberdi para reivindicar lo que no es sólo forma en el arte moderno. Reconoce el estilo de Hugo pero reclama un determinado compromiso con el presente. Por eso critica la tendencia social del fragmento que transcribe, porque no valora la razón como criterio de elaboración literaria y de comportamiento de los personajes. La obra se muestra totalmente inmersa en la Edad Media, época que Alberdi rechaza como modelo para el siglo XIX: «A menudo es posible hacer iguales reparos lo mismo en obras de Victor Hugo que en las de Chateaubriand, y todos los escritores de la escuela llamada romántica: gravita a lo pasado en vez de impulsar el porvenir. Exhuma una edad pobre, en provecho de un siglo pujante y joven. Entretanto, necesitamos la idealización de un mundo más bello y no más defectuoso del que conocemos.»

¹⁴ En el ensayo «Del arte moderno», *La Moda*, 7 de abril de 1838.

¹⁵ A la revolución social le sigue una revolución del arte. El socialismo saint-simonista y otras corrientes revolucionarias se incorporaron al romanticismo. El Cénacle fundado en 1825, del que son miembros Hugo, Vigny y Sainte-Beuve, entre otros, confirma la importancia de las corrientes revolucionarias en las ideas estéticas.

¹⁶ La libertad es considerada por Hugo y Sthendal como una necesidad del arte. El arte como actividad es el medio de defender la razón de libertad de ejecución artística y de aspiraciones políticas.

¹⁷ «Bellezas de Victor Hugo», *La Moda*, 7 de abril de 1838.

«Los escritores nuevos y viejos» es un artículo también de abril de 1838¹⁸ en el que Alberdi, por medio de un diálogo de ficción, enfrenta dos argumentos diferentes sobre la libertad y sobre la literatura. Las posturas enfrentadas comentan los teoremas de Lerminier: «el derecho es la vida» y «el juri es la libertad» para llegar a expresar la conclusión de que la literatura es la expresión de la sociedad, idea rebatida por el segundo interviniente, que gusta de verdades gruesas, con el siguiente argumento: «La sociedad no tiene boca para expresar literatura. La literatura es la *Ilíada*, la *Odisea*, la *Eneida*, la *Carta a los Pisones*, etc., y Homero, Virgilio y Horacio, no son la sociedad.» Alberdi opone un espíritu clasicista caricaturizado, partidario de *verdades gruesas*, frente a *verdades francesas*¹⁹, al espíritu romántico. El primero no acepta la discusión sobre la idea de libertad y legalidad y descalifica el discurso de su oponente de este modo: «¿Qué más tiene el juri que la mesa y la silla a este respecto? ¡Vea usted, el juri, la libertad! ¡El juri que es una asamblea de jueces y la libertad que es una cosa incorporal! ¡Como si no supiésemos aquí lo que es la libertad, ni la disfrutásemos tampoco!»²⁰.

El texto «Impresiones en una visita al Paraná» explica el papel de la naturaleza en relación con el hombre social y en la obra de arte, al hilo de unas notas sobre la magnífica presencia de la naturaleza americana. Reflexiona también sobre el sentido de la revolución americana, celebra la presencia de la libertad, la eliminación de las jerarquías, y confiesa su fe en el porvenir humano:

Fue (la revolución americana) un albor primero y efímero no más, el primer canto del gallo de la libertad: un destello dulce del día del porvenir.²¹

Lleno de una ferviente y exaltada fe en el porvenir humano que en este instante preocupa mi espíritu, me siento sumergir en un éxtasis divino que me transporta a aquellos días afortunados. Yo veo ya estas riberas coronadas por guirnaldas airosas de edificios de una arquitectura cuya simplicidad simétrica simboliza un mundo despejado de todo género de jerarquías.

El espacio retratado en el arte no puede aparecer desligado de su significación social, debe remitir a un contexto diferente del obvio. Por eso nuestro autor no se olvida, en este instante de acercamiento al mundo salvaje, de La-

¹⁸ *La Moda*, 21 de abril, 1838. El artículo está firmado con el seudónimo de *Figarillo*.

¹⁹ La cita es: «... aquí no entendemos ni queremos entender esos modos de hablar vagos y absurdos. Estamos acostumbrados a las verdades sólidas y gruesas que se dejan agarrar a dos manos. Todas esas verdades francesas son puro vapor, humo no más (...) Nos gusta el modo de expresión material y espeso del país de la materia...»

²⁰ La libertad es entendida en un sentido muy distinto fuera del contexto romántico: «Llame libertad a la libertad y le entenderemos, porque quién no sabe que la libertad es el poder de salir a pasear, de comer, de dormir, de ir al teatro, al mercado, al baile, a misa.»

²¹ En el seno del romanticismo, hacia 1830, se impuso la idea de que el arte tenía una función política que era preciso afrontar para hacer frente al presente que exige la ruptura de barreras entre arte y política.

martine, de Chateaubriand o de Didier ²². El hombre embellece los espacios naturales, percibidos desde dentro de sí; sin emplear la introspección, sino sumando conocimiento y conciencia del universo, los dota de una connotación significativa. «La humanidad besa con toda su alma un madero tosco en forma de cruz, porque sobre ese madero tosco se selló su salvación...» La cruz se identifica con un elemento de la naturaleza en la igualdad que ofrece Alberdi: «Es la planta de la vida cuyas flores son la libertad y la igualdad y cuyos frutos son los pueblos.»

La igualdad y la libertad de los pueblos es revisada en «Del arte socialista». En este texto se relacionan varios conceptos que aparecen definidos desde la mirada romántica: La literatura nacional y el concepto de patria, la política y su relación con la literatura y la sociabilidad como concepto englobador que relaciona todos los demás. Afirma Alberdi que no es posible engrandecer el arte nacional sin elevar el espíritu de la nación, porque es el arte patrimonio de la nación y no del creador. Por ello, para que un pueblo tenga una literatura poderosa, «dése al alma, al corazón, al espíritu de ese pueblo una capacidad poderosa.» La patria es «el sistema armónico de todas las individualidades», al que tanto filósofos como intelectuales o estadistas deben tender en el ejercicio de sus tareas específicas. Ello no significa que todo arte o filosofía sea político ²³, aunque debe ser partícipe de la sociabilidad —la combinación de pueblo e individuo ²⁴— que reúne al estado, la familia, el individuo o los sexos. La expresión de la sociedad en el arte no excluye al individuo sino que en él se refleja la sociedad entera ²⁵. Por lo tanto, socializar es «excitar las pasiones nobles y elevadas, la generosidad, el desprendimiento, la constancia y designar a estas pasiones su objeto, a la vez humano, social y personal».

La llamada a la literatura activa está omnipresente en las reflexiones alberdianas, considera que la palabra es un instrumento para la acción y no un fin en sí misma, por eso critica el estilo brillante de Hugo en *Hernani*. Alberdi no se detiene en consideraciones formales porque su conciencia artística le dicta que escribe para las ideas, para tener razón, y no para el arte.

Cuando Juan Bautista Alberdi se propone la escritura de *Peregrinación de Luz del Día o viaje y aventuras de la Verdad en el Nuevo Mundo* (1872) pone en práctica su teoría del arte romántico. El resultado es una obra en la que se

²² «Me acordé al momento de Lamartine, de Chateaubriand, de Didier, de todos los grandes pintores de la naturaleza. Si se viesen donde yo me veo, mudo de admiración, me decía, ¡qué Paraná no veríamos manar de sus plumas!»

²³ «La política es una faz, una rama, una sección de la sociabilidad (...) no desciende a las intimidades domésticas, a las regiones de la familia, de la mujer, del menor, del proletario.»

²⁴ Para Alberdi, la solución del sistema social tiene una clara fórmula: «Combinar la patria y el individuo, el pueblo y el ciudadano, y en el equilibrio armónico de esta combinación está encerrada la solución del problema social.»

²⁵ Aunque Alberdi utiliza la expresión «el poeta» cuando se refiere al creador, entendemos que no es restrictivo en cuanto al que se expresa con otros medios o utiliza géneros literarios distintos.

narra, con un intenso sentido moralizador, el viaje de la *Verdad* desde Europa hasta América, huyendo del *París de la Mentira* hacia el *París de la Verdad*. Inocente y despistada confesará una ocupación incomprendida por los americanos, que la toman por loca. La ocupación es decir a cada uno la verdad, facultad de los locos y de los sabios, y dado que es mujer, «no corre el riesgo de ser sabia», según el texto. América, para su desilusión, estará poblada por los mismos caracteres frágiles de los que Luz del Día había huido.

La obra es definida como una historia, aunque una historia alegórica, y por los conceptos vertidos en sus páginas es un libro de filosofía moral que contiene una implicación política de los dos mundos, americano y europeo.

Una de las características formales de la obra es su falta de método o plan lógico, falta de simetría, lo que hace del texto una colección de fragmentos, de impresiones de viaje. Su aspecto formal es desaliñado y gramaticalmente opaco y se aleja considerablemente de cualquier modelo de belleza artística. Sin embargo, contiene la ejemplificación de la literatura utilizada como medio de acción.

José María Heredia. Ensayo sobre la novela (1832)

En este artículo ²⁶ Heredia critica la novela de Walter Scott oponiendo a la manera de escribir del escocés una propuesta de narración más profunda. Reconoce en Scott la erudición, la corrección en el estilo, la memoria prodigiosa y talento para resucitar recuerdos de la historia; sin embargo las deficiencias de la literatura de Walter Scott tienen mayor alcance y entran en el ámbito de la sociabilidad y de la filosofía moral.

El éxito de la novela de Scott, según Heredia, se explica únicamente porque «la languidez de la civilización moderna encontró en aquellos cuadros sencillos y salvajes un contraste interesante con su propia flaqueza».

Heredia critica la capacidad de crear y la factura de los personajes de Scott que, según sus palabras, «carecen de celestial belleza», no sirven como modelos trascendentes que recojan la grandeza del individuo en sociedad. Ataca la novela histórica ²⁷ puesto que identifica novela con ficción y ésta con mentira, no tiene en cuenta la teoría horaciana de la *Epístola a los Pisones* ²⁸, en donde se explica que lo histórico en novela deja de serlo por-

²⁶ *La Miscelánea*, segunda época, tomo II, núm. 5, mayo de 1832. Heredia había escrito otro artículo en *El Iris* (tomo I, núm. 26, 1826) titulado «Poetas ingleses contemporáneos», en el que reconocía el magisterio de la poesía inglesa y citaba a Scott al lado de Byron, Campbell, Rogers y Moore.

²⁷ El ensayo de Heredia, por sus consideraciones sobre la historia y la ficción en la novela, ha sido relacionado con el que escribió Alejandro Manzoni en 1845, cuyo título era *De la novela histórica y, en general, de las composiciones mixtas de historia y ficción*.

²⁸ «Y con tal arte invente y mezele astuto/ la verdad y ficción, que no desdice/ el medio del principio, el fin del medio.»

que se transforma en invención, en creación, devaluando así la oposición historia-ficción y la igualdad historia-mentira: «Escribió (Scott) lo que le dictaban sus recuerdos, y después de haber hojeado crónicas antiguas, copió de ellas lo que le pareció curioso y capaz de excitar el asombro y maravilla. Para dar alguna consistencia a sus narraciones, inventó fechas, se apoyó ligeramente en la historia y publicó volúmenes. (...) ¿Llamaremos mentiras históricas a las obras de Walter Scott?»

Su elaboración de la novela es muy escasa para Heredia, que no le reconoce un plan previo ni un proceso de elaboración del personaje principal. Resulta muy significativa la comparación entre la novela de Walter Scott y los cuadros holandeses de la escuela de Veermer, pues ambos ejemplos de recreación artística se caracterizan por sus virtudes, «exactitud y por su gusto», calificativos críticos que aquí se refieren a una apariencia sin verdad, y por sus defectos, que anulan toda virtud: «sólo tienen dos defectos notables, llamarse históricos²⁹ y carecer de orden, regularidad y filosofía, de modo que en vez de presentar una composición perfecta, aparecen como una mezcla de objetos acumulados a la ventura, aunque copiados con admirable fidelidad».

Las últimas líneas del artículo refuerzan la actitud crítica al concepto de novela histórica y ofrecen la alabanza de la novela escocesa por la agilidad formal de la que había partido en el inicio del ensayo, sin deducirse de sus palabras la aceptación de esta práctica, como se puede ver en esta selección de citas en las que niega a Scott el título de historiador y también el de filósofo, además de acusarle de haber acabado con la novela tal y como la concebía Richardson al alejarse de la sociedad civilizada y de sus valores, cambiándolos por el brillo y el efectismo de «lo salvaje»:

... no debe colocarse (el autor) entre los Tácitos, Maquiavelos, Hume y Gibbon y el último compilador de anécdotas tiene más derecho al título de historiador.

Estas obras, al transportar la imaginación lejos de la sociedad civilizada, tal cual hoy la conocemos, dieron el último golpe a la novela que Richardson³⁰ había concebido.

²⁹ Es interesante notar en el estilo del artículo de Heredia la perenne crítica manifestada *sutilmente en el uso de expresiones equívocas desde el inicio*. Por ejemplo, el uso de «las anti-güedades» en plural ya avanza, en la tercera línea, la crítica de la idea de historia de Scott. También introduce el plural en el sustantivo «pasado», «los recuerdos de los pasados». Los plurales avanzan la crítica de lo inconsistente que se mantiene a lo largo de la reflexión.

³⁰ Samuel Richardson (1689-1761) es el creador de la novela psicológica inglesa, en la que introduce elementos realistas y costumbristas. En esta cita, Heredia opone el brillo mesurado (civilización, Richardson) frente al deslumbramiento (barbarie, Scott) y lamenta el éxito de las obras del escocés por su efectismo y escasa verdad: «Los cuadros de las costumbres civilizadas parecen faltos de color y de vida frente a los de los montañeses, y ya no interesan las pinturas del amor en sus extravíos, caprichos, escrúpulos y vacilaciones. Así un hombre cuyos sentidos ha embotado el abuso de licores fuertes, desprecia lo que antes apetecía, y rechaza con desdén el líquido puro y saludable que para satisfacer su sed le brinda la naturaleza.»

Eugenio María de Hostos y la novela. Prólogos a la primera y segunda edición de *la peregrinación de Bayoán* ³¹ (1863/1873)

La primera edición de *La peregrinación de Bayoán* está fechada en Madrid en 1863. El prólogo es un texto breve en el que sin intención discursiva se introducen fragmentos reflexivos y sentencias. Hostos justifica la edición de su libro, identificándolo con deseo, intención y sed, creando así el concepto de libro necesario, instrumento de indagación en la verdad y en el espíritu de la justicia. Este inicio manifiesta una intención moralizante y ejemplar —«Deseo que el ejemplo fructifique»— que se reforzará en todo el texto junto a la voluntad cristianizante. Hostos identifica peregrinar ³² con verdadera vida y con leer, frente a vivir sin más y hojear —«Los que no peregrinan que no lean»— dando a entender que en la vida y en los libros hay dos modos, uno superficial y otro profundo, de comprometerse con el presente. Peregrinar y profanar constituyen marcas semánticas que pertenecen al campo de la religión, y nuestro autor las utiliza sabiamente: «Vosotros, los que en vez de vivir, peregrináis, seguid con paso firme: la desdicha que os espera es tan gloriosa que no la trocaréis por la inútil felicidad de los felices.» Sólo la necesidad de ejemplarizar justifica la profanación que significa la publicación del diario de peregrinaje, dedicado a aquellos que no buscan el placer en la vida sino «algo más que una dicha deleznable». El prólogo manifiesta un rechazo del deleite en la vida y en el texto, y busca lectores afines dando a entender que el escritor tiene una función dentro de la sociedad.

El prólogo a la segunda edición, fechado en Santiago de Chile en 1873, es considerablemente extenso e incluye referencias amplias a la patria, a España y a la elaboración de la obra literaria principalmente. Además el mismo Hostos hace notar su evolución con respecto a la primera edición, momento en el que «era yo dos veces niño: una vez por la edad; otra vez por la exclusiva idealidad en que vivía». Reconoce su falta de experiencia, y sus limitadas conexiones con la realidad, carencias que ha superado gracias a una crisis de carácter que le salvó de convertirse en «una de las innumerables víctimas que Goethe, Byron, Hugo, Lamartine, Fóscolo, Musset y otros vagabundos de la fantasía han hecho en este campo de batalla de la idealidad enferma y la idealidad podrida que se llama siglo XIX».

El altruismo y el afán ejemplarizante del primer prólogo aparecen ahora

³¹ La tercera edición se hizo en Puerto Rico en sus *Obras Completas*, en 1939.

Esta novela alegórica, escrita con estilo antitético, similar al de Hugo, relata el camino de Bayoán en busca de la libertad de América. Bayoán se enamora de Marién, quien finalmente muere y él se consagra a su deber con su patria.

³² En el prólogo a la segunda edición introducirá la oposición *viajar* frente a *peregrinar*: «... (Bayoán) fue un peregrino, no un viajero».

Bayoán es el nombre del primer indígena conocido por los españoles en Puerto Rico, y en la obra funciona como el personaje que oculta al propio Hostos. El nombre de Marién es el nombre indígena de Cuba.

en el inicio del texto, unidos al planteamiento de la novela subjetiva, en la que «se deslice mi personalidad». Esta obra se presenta como el ejemplo de creación verosímil, sin divorciarse de la realidad ni abusar de ella, pero conociéndola para incidir en su conformación.

En esta segunda etapa de su formación, Hostos opuso los moralistas a los idealistas, «desde Manou, el chino, hasta Sócrates, el griego; desde Jesús, el nazareno, hasta Silvio Pellico, el lombardo; desde Marco Aurelio, el emperador, hasta Zimmermann, el pensador». Reclama el estudio de la historia, el triunfo de la inteligencia sobre el corazón, y deja en un segundo lugar el deseo, el sentimiento y el encanto de los sentidos para sumergirse en su responsabilidad social. Cita después a los autores que le mostraron la patria tiranizada —Raynal, Robertson, de Pradt, Prescott, Irving, Chevalier— y alude a su resolución de combatir este estado de cosas, cuando su patriotismo se convierte en voluntad, superando el mero sentimiento.

El prólogo que analizamos contiene el relato del origen imprevisto del libro y, por medio del desarrollo de la anécdota de la prohibición de la obra en la España, nos hace llegar sus propuestas literarias. En este contexto introduce un alegato en favor de la lógica que contiene además el rechazo de la mera forma artística, la brillantez y la sonoridad del estilo. El discurso teórico de Hostos se intensifica en el acto discursivo de perfilar el retrato del hombre lógico, para quien será accesorio todo lo que es esencial para los demás: el hombre que disfruta de la gloria y el poder amando en sí a la patria y a la colectividad.

La intención buscada por Hostos al escribir este texto es que el fin literario de la obra contribuyera al objeto social y político, el verdaderamente importante en la obra, aunque apareciese en un segundo plano, de tal modo que en el relato de la anécdota, cuando es criticado por los españoles por antiespañol y se sugiere que su obra debería estar escrita «en indio», alguien dice en su favor que «se debe perdonar la verdad (ofensiva) por el acento y por las formas». Hostos reconoce que el programa de elaboración de su obra es antiartístico, pero le concede la posesión de una verdad conmovedora en su personaje, consagrado al deber de la libertad de su patria. Aún así introduce el tema del amor; la lucha entre el amor y el deber atrae la atención de sus oyentes y Hostos afirma: «Estaba yo muy lejos de creer que una situación vulgar (...) pudiera producir ningún efecto nuevo.» Se contrapone aquí el modo lúdico de entender la literatura americana desde España ³³, frente a la necesidad de la literatura como signo de afirmación por parte de los americanos; se opone placer y deber, una vez más.

La novela romántica y su fragmentariedad se explica en términos de prioridad, y ésta aparece ilustrada en el prólogo de Hostos, quien explica con

³³ «—Pero si es una vulgaridad —observé yo.

—Eso es el arte —exclamó el novelista Entrala (...) Eso es el arte, enaltecer la vulgaridad hasta hacerla producir efectos nuevos.»

todo detalle que inventa a Marién porque no encontraba forma de unir un antiguo diario de viaje con los fragmentos escritos para *La peregrinación de Bayoán*: «Antepuse al episodio unos cuantos *diarios* que lo preparaban, iluminé el cuadro con la presencia de *Marién*, y cuando ya publicado el libro, Giner de los Ríos me habló con elogios *demostrados* (...) de aquél cuadro que tanto completaba el libro, celebré la importunidad de aquél cajista.»

En esta obra, como en muchas otras pertenecientes a este periodo, se introduce el personaje del editor, así el título del libro rezaba *Diario recogido y publicado por E. M. Hostos*. Este recurso justifica la fragmentaridad y la manipulación caprichosa del orden del discurso. Además, el intermediario entre el autor y el lector, por su sola presencia, refuerza la necesidad, la utilidad, el interés ejemplarizante del libro que se decide a editar.

Hostos termina haciendo alusión a la censura española por medio de una caricatura de un país católico que califica su texto de republicano, antiesclavista y antiespañol, y deplorando la injusticia de la crítica que valora su obra en privado, comparándola con la de Goethe, y que la silencia, injustamente, en público.

Última nota a modo de conclusión

En las páginas precedentes hemos revisado las propuestas de los algunos autores hispanoamericanos de la época romántica y valorado sus influencias con respecto a los modelos románticos europeos. Los textos analizados se caracterizan por su valor teórico por ser prólogos y artículos, y funcionan como advertencia y presentación del ejercicio del género novelístico. Las coincidencias en algunos aspectos de marcado interés por parte de los distintos autores se manifiesta como un indicio revelador de que esas coincidencias pueden convertirse en las notas para una poética de la novela. Si relacionamos las líneas maestras de los discursos precedentes con el producto final de la novela romántica, encontramos que existe una red de coherencia entre la propuesta teórica y la práctica artística romántica.

La existencia del prólogo, la dedicatoria o la explicación previa a la novela tiene un papel estructural de gran relevancia. En la advertencia inicial, se ofrecen, en un texto poco marcado, insertado en un lugar fronterizo entre el discurso novelístico y la objetividad extraliteraria³⁴, datos de gran relevancia como la existencia de un discurso editado³⁵. Es el caso de *María* de Isaacs (1867), cuya dedicatoria «*A los hermanos de Efraín*» pertenece a un editor inventado que busca un tipo determinado de lectores, predispuestos a amar en

³⁴ La verosimilitud, entendida la Verdad revelada en el interior de un temperamento romántico mediante la comprensión y vivida comunión con las propuestas de un discurso instalado en la forma histórica, también es reforzada por los textos preliminares.

³⁵ La edición frente a la creación marca una distancia con el texto principal que resulta necesaria en el caso de la existencia de un carácter autobiográfico en la novela.

la lectura y a comprender la historia de Efraín. La presentación de la edición de un texto, frente a la creación del mismo, justifica la asimetría y la fragmentariedad, las analepsis, el descuido en el proyecto artístico; en definitiva, predispone al lector a aceptar el texto como un elemento de la naturaleza donde lo bello se da al lado de lo grotesco.

Amalia, de Mármol (1855), adelanta en una explicación que el autor «por una ficción calculada» supone que escribe su obra con algunas generaciones de por medio entre él y los sucesos relatados; es una novela histórica en la que la distancia con respecto a los acontecimientos narrados no permite una perspectiva narrativa suficiente, por lo tanto, el tiempo se manipula, en función de la mayor claridad para los futuros lectores de las generaciones venideras; la obra impulsa al porvenir. *Amalia* es una novela asimétrica, episódica, en la que la anécdota amorosa oculta el verdadero tema de la obra, de carácter político. Rosas no está en el título de la novela, aunque se impone en el texto. El planteamiento de Hostos en el prólogo a la segunda edición de *La peregrinación de Bayoán*, al explicar que el fin social de la obra aparecía disfrazado debajo del fin literario —como corresponde a la literatura de acción—, se repite en el esquema de *Amalia*.

La relación entre el hombre y la naturaleza, como una revelación en sí, y el sentimiento de la patria o la pertenencia al presente, se relacionan en las propuestas novelísticas y se integran en la trama amorosa. En *María*, el costumbrismo se muestra con una extensión del desarrollo de la trama amorosa, de manera que la anécdota se convierte en trama gracias al costumbrismo. El personaje de María aparece diseñado para su región y confundido con el paisaje al que pertenece. En las imágenes mentales de Efraín, María es pensada como un elemento del ambiente. La existencia de presagios previos a una crisis, de augurios reflejados en la alteración o la introducción de variaciones en el comportamiento del medio, refuerzan la implicación de las emociones del personaje y el medio al que pertenece.

La naturaleza amazónica en comunión con los personajes, al estilo de Rousseau, en toda su plenitud descriptiva se encuentra en una novela indianista, *Cumandá* (1879) de Juan León Mera. En la misma novela podemos registrar también una estructura episódica, la existencia de analepsis y saltos temporales o la presencia de los augurios.

Para finalizar, comprobamos que es posible encontrar la teoría general de la novela expuesta en los ensayos analizados, en las realizaciones concretas de diferentes novelas que contienen entre sus características esenciales el espíritu y la filosofía del romanticismo.