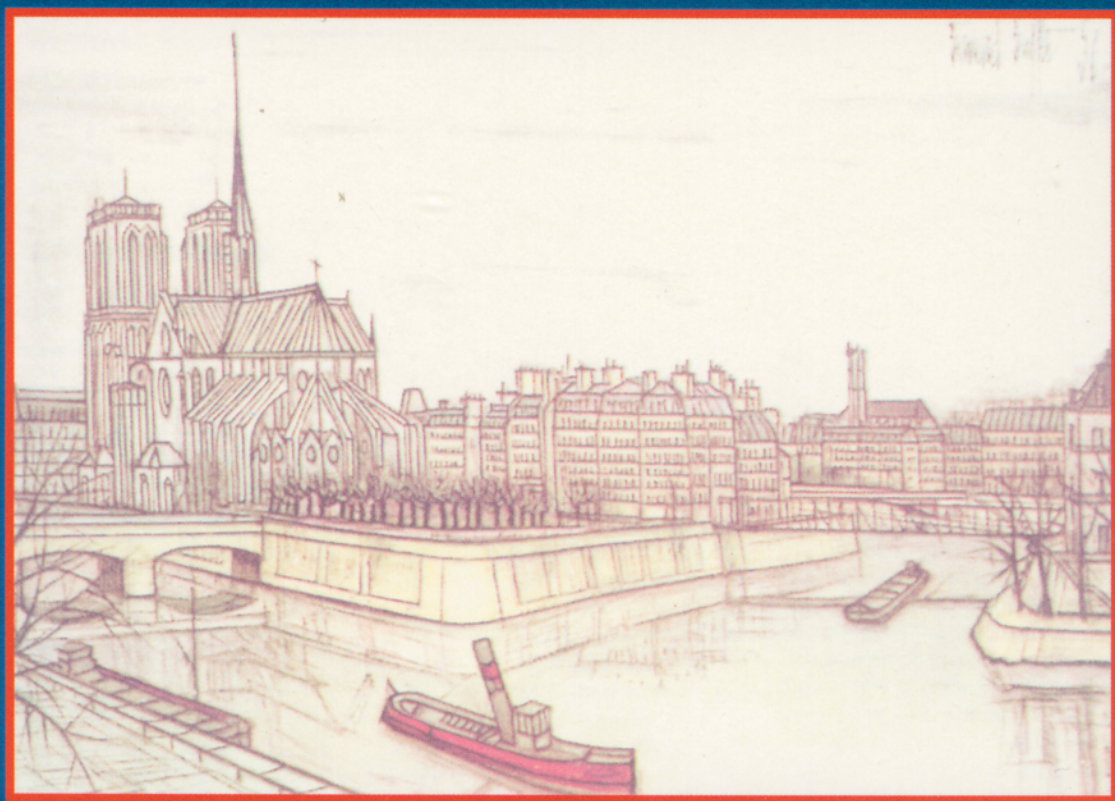


Carlos Javier Morales

Julían Martel y la novela naturalista argentina



Universidad de La Rioja

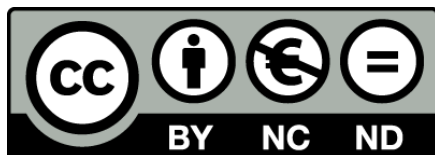
JULIÁN MARTEL
Y LA
NOVELA NATURALISTA ARGENTINA

BIBLIOTECA DE INVESTIGACIÓN
n° 6

Carlos Javier Morales

JULIÁN MARTEL
Y LA
NOVELA NATURALISTA ARGENTINA

UNIVERSIDAD DE LA RIOJA
Servicio de Publicaciones



Julián Martel y la novela naturalista argentina

de Carlos Javier Morales Alonso (publicado por la Universidad de La Rioja) se encuentra bajo una

Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported.

Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los titulares del copyright.

© El autor

© Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones, 2011

publicaciones.unirioja.es

E-mail: publicaciones@unirioja.es

Dibujo portada: Bernald Buffet

ISBN: 978-84-694-0194-1

PRELIMINAR

Las dos últimas décadas del diecinueve constituyen para Hispanoamérica una encrucijada de tendencias literarias diversas -al menos en su génesis-, las cuales, sin embargo, van a llegar a convivir en infinidad de autores y de obras. De una parte, la literatura de esta época continúa explotando la herencia romántica que desde varios decenios viene produciendo frutos imperecederos y de temática propiamente hispanoamericana. Tal herencia no perderá su vigor a finales de siglo, ni siquiera después, como ha llegado a concluir Raimundo Lazo, quien afirma que el romanticismo se halla en la esencia de toda la literatura de nuestra América¹. Junto a ella, sin que suponga en este caso una alternativa, sino una evolución natural del romanticismo, asistimos a la gestación y al triunfo de la poética modernista, que ya había dado frutos excelentes en la prosa desde los años setenta, con José Martí y Manuel Gutiérrez Nájera, y que enseguida fecundará el quehacer en verso de autores de primera fila: tanto los mismos Martí y Nájera como Darío, Casal, Silva y, más tarde, Lugones, Herrera y Reissig, etc². Como confirmaré más abajo, se trata éste del movimiento literario -con sus correlatos artístico, filosófico, teológico; en fin, espirituales- más avanzado de este panorama y en el que Hispanoamérica conseguirá revelar su potencialidad creadora e influir eficazmente en las literaturas europeas. Y para completar este vago boceto he de aludir al naturalismo, corriente literaria manifestada prioritariamente a través de la narrativa e importada de Francia, donde fue originada por Emile Zola en la década del setenta, a partir de la publicación de los tomos de su gran novela cíclica *Les Rougon-Macquart*. Tal actitud estética, que informará gran parte de la narrativa de la época en toda Europa, alcanzará una respuesta masiva en los novelistas hispanoamericanos de las dos últimas décadas del XIX y dejará una impronta indeleble durante toda la primera mitad del XX. Cabe señalar desde

1. Cfr. Raimundo LAZO, *El romanticismo. Lo romántico en la lírica hispanoamericana (Desde el siglo XVI hasta 1970)*, México, Ed. Porrúa, 1971.

2. Sobre este aspecto, cfr. Ivan SCHULMAN, "José Martí y Manuel Gutiérrez Nájera: Iniciadores del Modernismo (1875-1877)", en *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), XXX, nº 57, 1964 (También recogido en su libro *Génesis del modernismo*, México, El colegio de México, 1968, 2a. ed.).

ahora que, en la implantación del naturalismo en Hispanoamérica, Argentina ocupa un puesto primordial, como comprobaremos a lo largo de estas páginas.

Sobre el planteamiento metodológico de mi estudio, debo señalar el intento de sistematizar los principios que constituyen la teoría narrativa de Zola, según aparecen formulados en sus escritos teóricos; sin perder de vista tampoco la encarnación efectiva de tales principios en sus mismas novelas. Tal estudio de la novelística zoliana nos permitirá juzgar con la mayor precisión y acierto posibles la captación y plasmación del naturalismo por parte de los narradores argentinos y, en especial, por Julián Martel, objeto específico de esta indagación. He considerado oportuno, asimismo, realizar un estudio conjunto de la producción narrativa de filiación naturalista en la Argentina, circunscrita de modo propio a los dos últimos decenios del XIX, aunque con algunos resultados muy significativos en los años posteriores. La penetración en la obra de tales autores y, de modo especial, en las novelas pertenecientes al llamado *ciclo de la Bolsa* -en el que Martel ocupa un lugar preferente- nos permitirá valorar la producción de Martel en el contexto novelístico de su país y de su tiempo, así como corroborar su función emblemática dentro del naturalismo argentino, en el que se aproximan y llegan a conjugarse estéticas originariamente bien diferenciadas.

I. EL NATURALISMO EN SU GÉNESIS

La concepción novelística de Zola se formula teóricamente en *Le roman expérimentale*, de 1880; *Le Naturalisme au Théâtre* y *Les Romanciers Naturalistes*, de 1881, amén de otros escritos publicados anteriormente de modo fragmentario, como la colección *Du roman*, aparecida entre 1878 y 1890. Desde 1871 se había abierto una acalorada polémica con motivo de los distintos tomos de la colección narrativa ya citada, *Les Rougon-Macquart*, todo lo cual da lugar a una asimilación rápida de sus planteamientos en otros países de Europa. En España también encontrará senderos propicios en la novela de Clarín y de la Pardo Bazán, además de otros autores, como Juan Valera, que teóricamente habían renegado de esa mentalidad científica y estética y que, sin embargo, en sus relatos transfieren de un modo u otro los mismos principios naturalistas, como ocurre, sin duda, en *Pepita Jiménez*.

El naturalismo, en definitiva, viene a coronar la orientación realista que había adoptado la novela desde muchos decenios antes y cuyo origen puede situarse en los relatos de Balzac, que desde los años 30 se muestran como el modelo necesario de la nueva novela superadora de los efluvios románticos, aunque también hunda sus raíces en ellos -piénsese en el paso previo que constituye el costumbrismo, de carácter genuinamente romántico-. Es preciso señalar que Zola se siente heredero de tales autores realistas y de ellos alaba ante todo ese *sentido de lo real*, expresión utilizada por él y que da título a un célebre artículo. Para Zola el mencionado *sentido de lo real* se convierte en el punto de partida de la novelística que él se encuentra inaugurando:

Pero nadie se ha decidido en conceder imaginación a Balzac y a Stendhal. Se ha hablado de sus poderosas facultades de observación y análisis; son grandes

porque han pintado su época y no porque hayan inventado cuentos (...). Ved a nuestros grandes novelistas contemporáneos, Gustave Flaubert, Edmond y Jules Goncourt, Alphonse Daudet: su talento no reside en lo que imaginan sino en que presentan a la naturaleza con intensidad ³.

Sobre esta base del realismo narrativo, el naturalismo aporta algunos principios más, puesto que dota de una fundamentación científica a la tendencia realista ya iniciada. Para Zola, en efecto, la creación novelística se basa en una investigación científica que exige por parte del escritor el conocimiento y la práctica de una rigurosa metodología. Para los principios teóricos de esta nueva ciencia positiva que es, en el entender de Zola, la narrativa experimental, el autor se ha inspirado en la epistemología del médico francés Claude Bernard, quien en 1865 publica su *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*. En el gran escrito teórico zoliano, *Le roman expérimental* (1880), las citas y los comentarios de adhesión a los postulados de Bernard se suceden ininterrumpidamente.

El pensamiento médico de éste se fundamenta en la capacidad de explicar los fenómenos cerebrales del hombre mediante unas leyes tan indiscutibles y universales como las que rigen en los fenómenos físicos. Zola incluye una cita del médico: "Estoy persuadido de que los obstáculos que rodean el estudio experimental de los fenómenos psicológicos son debidos en gran parte a las dificultades de este orden; ya que, a pesar de su naturaleza maravillosa y de la delicadeza de sus manifestaciones, es imposible, en mi opinión, no hacer entrar los fenómenos cerebrales, como todos los fenómenos de los cuerpos vivos, en las leyes de un determinismo científico". Y comenta Zola a continuación: "Esto está claro. Más tarde, sin duda, la ciencia encontrará este determinismo de todas las manifestaciones cerebrales y sensuales del hombre"⁴. Este propósito de penetrar en los fenómenos psicológicos del ser humano, con el fin de encuadrarlos en el dominio de unas leyes tan necesarias como las que gobiernan su comportamiento fisiológico, alienta toda la empresa literaria de Zola, la cual, por esta razón, aspira a considerarse como una empresa verdaderamente científica.

Pero la existencia de unas leyes inexorables se afirma no sólo para la psicología del hombre, sino también para la acción del medio social, que se concibe como un agente primordial en el determinismo de los actos humanos:

³. "Le sens du réel" (*Du roman*), en *Le Voltaire*, 20-VIII-1878, recogido en E. ZOLA, *El naturalismo*, Barcelona, Ed. Península, traducción de Laureano Bonet, 1972, p. 181.

⁴. E. Zola, *Le roman expérimental*, recogido en *El naturalismo*, ed. cit., p. 40.

Para el fisiólogo, el medio exterior y el medio interior son solamente cuestiones químicas y físicas, lo cual le permite encontrar fácilmente leyes. Todavía no ha llegado el momento de probar que el medio social sea también cuestión física y química ⁵.

Y con tales presupuestos nos hallamos en condiciones de captar en su significado más pleno la definición que en el mismo escrito nos ofrece Zola de lo que él ha decidido denominar *novela experimental*, por esas mismas razones científicas: "La novela experimental -nos dice- es una consecuencia de la evolución científica del siglo; continúa y completa la fisiología, que a su vez se apoya en la química y en la física; sustituye el estudio del hombre abstracto, del hombre metafísico, por el estudio del hombre natural, sometido a las leyes físico-químicas y determinado por las influencias del medio ambiente; es, en una palabra, la literatura de nuestra era científica, al igual que la literatura clásica y romántica ha correspondido a una era escolástica y teológica"⁶. La nueva novela se concibe, pues, como una exigencia de los nuevos tiempos, marcados por la mentalidad positivista en la comprensión de la realidad. Por ello, por la pretensión de erigirla en una investigación de carácter estrictamente científico, la novela deberá apoyarse en las aportaciones de otras ciencias experimentales, como las ya señaladas. Zola, por último, aboga por una concepción materialista del hombre, que considera más acorde con el método científico. Y veremos cómo ese positivismo aplicado al ser humano con todo su rigor conlleva, como es previsible, un reduccionismo de su esencia y de sus potencialidades. Para nuestro autor la era del hombre espiritual y trascendente ya ha sido recluida a la páginas desafortunadas de la historia: si el romanticismo es un ideal vacío y ya anquilosado, por lo mismo deben ser condenadas -a su juicio- la teología y la filosofía escolásticas. Ya comprobaremos las consecuencias de esta apasionada renuncia.

Aparte del positivismo, que reduce cualquier explicación teórica a los puros datos de experiencia, siempre se han señalado como fuentes próximas de Zola la reciente formulación de la doctrina darwiniana sobre la evolución de las especies y, por supuesto, el descubrimiento de las leyes de la herencia biológica. En efecto, dentro del determinismo con que nuestro autor analiza la actuación humana, la herencia biológica merece un lugar preeminente, como se reconoce en el mismo texto que vengo citando: "Sin arriesgarme a formular leyes, creo que la cuestión de la herencia tiene mucha influencia en las manifestaciones intelect-

⁵. Op. cit., p. 43.

⁶. Op. cit, p. 45.

tuales y pasionales del hombre. También doy una importancia considerable al medio ambiente"⁷. En una de sus novelas de madurez, *La bestia humana* (1891), extremadamente fiel a estos principios, las reacciones de los personajes se justifican en gran parte por razones de herencia, que llegan a imposibilitar cualquier asomo de culpa. Por ejemplo, el instinto asesino de Jaime, que siente el deseo de descuartizar a cualquier mujer atractiva, se explica por la conducta de sus antepasados:

No era dueño de sí, obedecía a sus músculos, a la fiera rabiosa. Y eso que no bebía, rechazando incluso el menor vaso de aguardiente, pues había observado que una gota de alcohol bastaba para enloquecerle. Llegaba a pensar que pagaba por los otros, por los padres y los abuelos que habían bebido, por aquellas generaciones de borrachos que le enfermaron la sangre, con un lento envenenamiento, con un salvajismo que le llevaría a hacer compañía a los lobos devoradores de mujeres, en el fondo de los bosques ⁸.

Junto al comportamiento fisiológico común a la especie humana y junto a los imperativos emanados por la herencia biológica, el otro gran factor determinante de la conducta del hombre viene a ser, como ya he anunciado, el medio ambiente. Por tal debemos entender el mismo medio social, con todos sus componentes físicos y humanos, el cual se halla legislado de manera tan inapelable como ocurre con el medio físico, según nos ha confirmado el gran escrito teórico en un párrafo que conviene leer de nuevo:

Para el fisiólogo, el medio exterior y el medio interior son puramente cuestiones químicas y físicas, lo cual le permite encontrar fácilmente leyes. Todavía no ha llegado el momento de probar que el medio social sea también cuestión física y química ⁹.

La radicalidad con que Zola enuncia tales conclusiones sobre la actuación del medio ambiente trae como consecuencia inmediata, en su quehacer de novelista, una atención esmerada a la recreación del espacio, principalmente mediante la descripción, que se yergue no como un recurso pintoresco, según entendían los neoclásicos y en cierta manera los románticos, sino como un elemento

7. Op. cit, p. 42.

8. E. ZOLA, *La bestia humana*, Barcelona, Editorial Lorenzana, traducción de M. García Sanz, 1966, p. 58.

9. *Le roman expérimental*, en op. cit., p. 43.

esencial de la entidad narrativa. En el texto "La descripción", perteneciente a *Du roman*, lo expresa con una nitidez y concisión sorprendentes: "Definiré, pues, la descripción: un estado del medio que determina y completa al hombre"¹⁰. Si el gran proyecto del naturalismo consiste precisamente en el análisis científico de la conducta humana, y si el medio social se concibe como uno de sus factores primordiales, ya podremos intuir la preponderancia que adquiere la representación del espacio, bajo la técnica descriptiva, dentro del texto narrativo. De esta manera se multiplican hasta el infinito las descripciones de lugares, de ambientes, de sociedades, de personas; y todo analizado tanto en su aspecto externo como en el ámbito de la interioridad, de lo psicológico, percibido siempre en relación de causalidad con lo somático.

Una vez que he revisado las fuentes principales de la teoría narrativa de Zola, así como la concepción del ser humano que la sustenta, sometido a un determinismo radical, conviene esbozar con unos pocos trazos el método concreto que ha de emplear el nuevo novelista. Se trata, en efecto, de un método rigurosamente científico, entendiendo por ciencia lo que entienden sus contemporáneos positivistas, que centran su investigación en la autoridad suprema de los fenómenos. Ante ellos, el novelista, como cualquier otro científico, ha de convertirse en un atento observador, cuya inspiración es la contemplación serena y extremadamente objetiva de la realidad circundante. Pero, como al científico, no le basta la mera observación, sino que le es preciso experimentar, provocar situaciones nuevas, donde los mismos elementos se hallen condicionados por otras circunstancias, hasta poder corroborar que las supuestas leyes actúan del modo previsto:

El novelista es, a la vez, observador y experimentador. En él, el observador ofrece los hechos tal como los ha observado, marca el punto de partida, establece el terreno sólido sobre el que van a moverse los personajes y a desarrollarse los fenómenos. Después, aparece el experimentador e instituye la experiencia, quiero decir, hace mover a los personajes en una historia particular para mostrar en ella que la sucesión de hechos será la que exige el determinismo de los fenómenos a estudiar (...). En suma, toda la operación consiste en tomar los hechos en la naturaleza, después en estudiar los mecanismos de los hechos, actuando sobre ellos mediante las modificaciones de circunstancias y ambientes sin apartarse nunca de las leyes de la naturaleza. Al final, está el conocimiento del hombre, el conocimiento científico en su acción individual y social¹¹.

10. "De la description" (*Du roman*), en *Le Voltaire*, recogido en *El naturalismo*, ed. cit., p.203.

11. *Le roman expérimental*, en op. cit., pp. 34-35.

La idea de experimentación, para Zola, incluye la de modificación. Buena parte de ese experimento consiste, pues, en estudiar esos mecanismos actuando en circunstancias que el novelista ha elegido previamente, lo cual supone una cierta modificación sobre aquellas circunstancias que él observó en la realidad. Pero las leyes que regulan ese mecanismo son, lógicamente, invariables, por lo que el resultado es un dato de experiencia que enriquece el conocimiento del fenomenismo humano:

Partimos de hechos verdaderos, que son nuestra base indestructible; pero, para mostrar el mecanismo de los hechos, es necesario que produzcamos y dirijamos los fenómenos; ésta es nuestra parte de invención, de genio en la obra¹².

Zola ha llegado en este momento a delimitar su misión como creador, que consiste únicamente en la implantación de esas nuevas condiciones a los fenómenos anteriormente observados. El creador novelístico, pues, sólo es dueño de la ficción narrativa, pero no perdamos de vista que tal ficción es, en este caso, una leve alteración que el autor opera sobre la realidad, manteniendo la esencia de la misma y modificando exclusivamente aquellos accidentes que puedan contribuir a obtener una experiencia nueva, un conocimiento más preciso de la realidad y, por otra parte, un interés narrativo más sobresaliente. La ficcionalidad, por tanto, en la mente de Zola, se reduce a un nivel muy superficial de la entidad novelística:

El novelista todavía inventa; inventa un plan, un drama; pero esta invención es un trozo de drama, la primera historia que se le ocurre y que la vida cotidiana siempre le proporciona. Después, en la economía de la obra, ello tiene una importancia mínima. Los hechos están en ella sólo como desarrollos lógicos de los personajes. La gran cuestión consiste en poner en pie a criaturas vivas que interpreten la comedia humana con la mayor naturalidad posible delante de los lectores. Todos los esfuerzos del escritor tienden a esconder lo imaginario debajo de lo real¹³.

Para hacer más explícita la contundencia de tal convicción, Zola, sintéticamente, invita al autor narrativo a preocuparse del *cómo*, de lo accidental, y no del *porqué* de esa realidad, pues esta última cuestión excede el objeto de todo análisis positivista.

¹² Op. cit., p. 36.

¹³ "Le sens du réel", en *El naturalismo*, ed. cit., p. 50.

Como fruto de esa fidelísima observación de lo real, en la novela naturalista se despliegan con singular protagonismo las extensas descripciones de fenómenos ordinarios y aparentemente inválidos para la ficción narrativa, pero que constituyen una parte elemental de esa completa estructura de la realidad que el autor nos representa. En la misma novela *La bestia humana* se describe, a lo largo de casi todo el extenso capítulo VII, el viaje en tren desde El Havre a París en una madrugada de nieve, especialmente desde el punto de vista técnico. El lector se sorprende progresivamente ante esa atención exclusiva del novelista hacia el funcionamiento de la maquinaria de un tren sobre una vía cubierta por la nieve. Se trata, una vez más, de una de esas inesperadas *lecciones sobre cosas* que siempre se han detectado en este tipo de relatos.

La voluntad del narrador naturalista puede definirse como una pasión por la objetividad a toda costa, por cuanto los enunciados éticos implícitos en el texto se alzan como consecuencia necesaria del análisis minucioso operado antes. El narrador naturalista consigue, por tanto, convencer al lector con la supuesta irrefutabilidad de los estudios científicos. Pero no olvidemos que todo texto narrativo posee una función subversiva, que trata de orientar a favor suyo la estimación del lector; y el narrador manejará todos sus recursos para conseguir verificar dicha finalidad subversiva de su creación novelesca¹⁴. Y esa maquinación personal del narrador en aras de sus propios objetivos acontece también en el origen de una novela realista y aun naturalista, donde la realidad se muestra aparentemente mimetizada hasta en sus entresijos más insignificantes con la finalidad de concluir y persuadir al lector sobre una teoría concreta. La eficacia subversiva de un relato de este tipo, como consecuencia de su rigurosa indagación científicista, resulta incalculable: la apariencia de realidad tan palpable consigue eficazmente el efecto esperado en el lector.

En el caso del naturalismo de Zola, aunque de forma tácita, hay una toma de postura que el lector ha de descubrir personalmente. Siempre coincide en un propósito que se hace constante en su obra: la crítica de la sociedad burguesa que ha visto configurarse y generalizarse en su tiempo. Pero no es de ningún modo una crítica manifiesta, sino que emerge implícitamente del minucioso análisis de la realidad.

Ahora bien, en cualquier caso ha de afirmarse que la rica recreación de la realidad que se verifica en un texto naturalista nos ofrece un enfoque parcial de ésta,

¹⁴. Cfr. para este concepto de *subversión* la obra de Francisco Javier del PRADO BIEZMA *Cómo se analiza una novela* (Madrid, Alhambra, 1984), que bajo este sencillo título contiene un exhaustivo y riguroso tratado de narratología.

mediante el cual se seleccionan aquellos aspectos de la realidad que se consideran productivos para el efecto previsto y se desprecian, de la misma manera, aquellos elementos, tan reales como los primeros, que no responden al desafío perseguido por el narrador. Además, si en el análisis sólo se aplican razones de orden científico-experimental, la realidad se ve conculcada de otras grandes motivaciones que sobrepasan el nivel del dato de experiencia positiva.

Las reflexiones anteriores, tan escuetamente expuestas, nos ayudan a comprobar el alto grado de determinismo del que están dotadas estas creaciones nove-lísticas. Es la necesidad frente a la contingencia lo que domina el actuar del ser humano; es la necesidad propia de las leyes físicas, que se presentan como el verdadero modelo de causalidad, tanto en los acontecimientos propiamente físicos como en los espirituales, concebidos éstos como reductibles a aquéllos.

Ya en este momento conviene precisar, como hace el mismo autor, que tal determinismo de los fenómenos no puede confundirse con el fatalismo, como una apreciación simple podría concluir. Nada más romántico que el pretendido fatalismo, y nada, por tanto, más lejano a la intención de Emile Zola. Ello se explica porque en el determinismo naturalista la causalidad de los fenómenos resulta -al menos en su propósito- perfectamente explicable por las leyes científicas, mientras que al hablar de fatalismo nos adentramos en el imperio de las fuerzas imprevisibles, de la ausencia de todo fuero y toda organización. Zola se encarga muy bien de deslindar tales conceptos:

No actuamos nunca sobre la esencia de los fenómenos de la naturaleza, sino sólo sobre su determinismo, y por el hecho de que actuamos sobre él, el determinismo difiere del fatalismo, sobre el cual no se puede actuar. El fatalismo supone la manifestación necesaria de un fenómeno, independientemente de sus condiciones, mientras que el determinismo es la condición necesaria de un fenómeno cuya manifestación no es obligada¹⁵.

Lo que viene a proponer Zola es una narrativa en la que cualquier acontecimiento tenga su explicación necesaria por las leyes de la naturaleza y de la psicología humana, sin intervención alguna de agentes sobrenaturales o que trasciendan el ámbito de la realidad recreada en la novela. Es más: el ideal del naturalismo zoliano reside en el conocimiento cada vez más perfecto de las leyes que rigen al hombre y a la naturaleza, para llegar a dominarla, para que sea el mismo

¹⁵. *Le roman expérimental*. en op. cit., p. 50.

ser humano quien configure su propio determinismo. No obstante, el autor, en la praxis novelística, de cara a ofrecer un argumento de interés y atractivo literarios, ha de trabajar sobre los fenómenos de una manera un tanto -aunque ligeramente- artificial, puesto que la ficción conlleva, inevitablemente, un distanciamiento mayor o menor sobre el discurrir natural de los acontecimientos. En la novela experimental, el autor, por más que contradiga su propósito, también ha de efectuar ese distanciamiento con respecto al desarrollo natural de las acciones que observó en la realidad exterior. De modo que en esta narrativa, necesariamente, también encontramos un grado importante de inverosimilitud: además de las razones apuntadas, debemos considerar que ese método, pretendidamente científico y realista, a la postre incide en unos reduccionismos y simplificaciones muy notorias. Las causas que se tienen en cuenta en los sucesos novelescos de Zola son muy limitadas y de ahí se sigue una dosis no pequeña de irrealidad, aunque muy encubierta. Tal simplificación de la causalidad normalmente se compensa por la deformación de la psicología humana mediante la exageración: los personajes zolianos actúan guiados por sus pasiones, pero lo realmente subversivo es que tales pasiones no admiten ningún grado de moderación, sino que siempre se manifiestan en su máximo desorden, en una intensidad que, bien considerada, resulta claramente hiperbólica.

Y en esta somera revisión de los postulados del naturalismo conectamos con la dimensión moral de la persona, que en esta nueva estética sufre una importante transformación. El personaje naturalista, como hemos dicho, evoluciona bajo el influjo incontrolable de sus pasiones, entendidas como leyes que encauzan al individuo de un modo inevitable. De esta manera el desorden de las pasiones, que según el cristianismo proviene de las heridas de la naturaleza humana a consecuencia del pecado, no se juzga desde un punto de vista plenamente moral y, por tanto, libre, sino como un destino insoslayable del hombre. En tales personajes las virtudes, que son hábitos individuales, frutos del esfuerzo continuo por sobreponerse al mal moral, no tienen un lugar propio, pues el ser humano se juzga incapaz de superar las dificultades que se le aproximan, tanto si se trata de dificultades externas como si son propias de su personal debilidad.

De esta manera la conducta del personaje no es susceptible de juicio: su conducta ha de ser necesariamente así, porque obedece a las leyes inviolables de la naturaleza humana, de la herencia y del medio social que opera sobre el individuo.

Por seguir ilustrando estas reflexiones con la misma novela, *La bestia humana*, una obra madura y paradigmática de la nueva estética, podemos citar

la suspensión del juicio que realiza el autor ante el comportamiento de Jaime, el hombre -ya citado- que devora mujeres hermosas. Enseñada nos damos cuenta de que, sencillamente, no se deja lugar a una valoración moral, porque ésta se juzga imposible:

Su cráneo estallaba bajo el esfuerzo, no conseguía hallar respuesta; demasiado ignorante, pensaba, con el cerebro demasiado apagado, en aquella angustia de hombre impulsado a unos actos en los que su voluntad no contaba para nada y cuya causa se había borrado de su mente¹⁶.

Y, a pesar de todo, Zola posee su concepto peculiar de *moralidad*, que trata de definir así:

Voy a resumir nuestro papel de moralistas experimentadores. Enseñamos el mecanismo de lo útil y de lo nocivo, desligamos el determinismo de los fenómenos humanos y sociales a fin de que un día se pueda dominar y dirigir estos fenómenos. En una palabra, trabajamos con todo el siglo en la gran obra de la conquista de la naturaleza y del hombre¹⁷.

Su concepto de moral se reduce a un simple conjunto de los comportamientos posibles del hombre, sin hacer referencia alguna a un fin considerado como bien en sí. El único fin según el cual cabe orientar los acontecimientos es el que dicta lo *útil*, con toda la relatividad que este valor conlleva (la crítica encubierta al modelo burgués de sociedad no impide, pues, que el autor incurra en el mismo dogma del utilitarismo burgués). No existen, pues, leyes ni bienes morales permanentes y universales para el ser humano. Por supuesto, en sus novelas tampoco encontraremos un propuesta moral explícita: su habilidad para representar la realidad de acuerdo con sus objetivos le permite luego terminar sus novelas de modo que ellas ofrezcan al lector la *aparente* posibilidad de juzgar a su arbitrio, porque ellas, en su formulación, se presentan como indiferentes.

Esta indiferencia moral más o menos aparente -pero formal por su modo aséptico de pronunciarse sobre dicha materia- ha de considerarse como un paso decisivo hacia la configuración de la novela contemporánea. Tengamos en cuenta, como lúcidamente ha analizado y concluido Félix Martínez Bonati, que la novela contemporánea (entendiendo por tal la que nace con las rupturas narra-

¹⁶. *La bestia humana*. ed. cit., p. 59.

¹⁷. *Le roman expérimental*. en op. cit., p. 51.

tivas de la segunda década del siglo XX, incoadas por Proust y Kafka) se fragua tras un proceso de cuestionamiento y desvanecimiento de la sabiduría moral tradicional; de manera que en la novela (y en los restantes géneros literarios) quedará invalidado cualquier discurso que dé por consabidos y compartidos los valores morales de la tradición (cristiana, esencialmente). No es tanto que la novela sea incapaz de transmitir enunciados éticos cuanto que éstos deban ser fundamentados en el propio mundo narrativo y en la acción de cada obra, sin que resulte aceptable formular tales principios al margen de la acción representada.

El realismo y, en mayor medida, el naturalismo contribuyen a esa erosión de cualquier didactismo moral dentro de la novela en favor de la enseñanza que la propia realidad narrada pueda comunicar por sí misma. En palabras de Martínez Bonati, "el realismo novelístico no es una mera alegoría de la sabiduría tradicional. Es parte del largo proceso de erosión de ésta por el desarrollo del análisis científico y la expansión informativa de la experiencia. La plenitud de la novela, puede decirse, se da cuando todavía está vigente la sabiduría, pero empieza a ser internamente descoyuntada por su propio desarrollo. De ahí la heterogeneidad interna del discurso narrativo realista"¹⁸.

En efecto, dentro de ese objetivismo y de ese análisis científicista que opera el naturalismo narrativo, aparece como extraña cualquier formulación moral que se inserte en el discurso por parte del autor en cuanto narrador principal. Pero como en la época histórica de la novela naturalista (último cuarto del siglo XIX) aún no se han demolido los componentes de dicha sabiduría moral, aún es posible que el autor-narrador sustente unos valores morales positivos heredados de la tradición: su mayor o menor fortuna literaria dependerá del método expositivo que adopte, el cual nunca deberá asumir un carácter formalmente didáctico.

De ahí que en el realismo y el naturalismo encontremos esa "heterogeneidad del discurso" a que alude el teórico citado. El entero corpus de la novela naturalista, y a lo largo de este libro se comprobará, nos ofrecerá distintos grados de moralización dentro del discurso novelesco: cada autor realizará un particular esfuerzo para formular de modo implícito y cada vez más oculto las convicciones morales que intenta transmitir. En la novela del siglo XX tal esfuerzo

¹⁸. Félix MARTÍNEZ BONATI, "El sentido histórico de algunas transformaciones del arte narrativo" en *Revista Chilena de Literatura*, nº 47, noviembre de 1995 (pp. 5-26), p. 7.

no resultará tan arduo, pues los principios morales objetivos se han desvanecido en cuanto tales del universo mental del novelista. Lo cual no implica que en nuestro siglo la obra narrativa no pueda ejercer ninguna función moral; sólo que ésta se verterá en el relato de muy distinto modo.

Retomando mi explicación sobre el contenido moral que nos proporciona la narrativa naturalista, debo señalar que en ella la libertad humana carece de un lugar posible, al menos como principio motor de los actos humanos, los cuales se ven instados por leyes tan necesarias e inviolables como las que gobiernan el acontecer físico. La naturaleza humana queda de este modo notablemente mermada en sus potencialidades: la dimensión espiritual del hombre, carente de libertad, resultará una falacia, y así la criatura humana queda desposeída de tal condición y se asemeja a la naturaleza de la bestia, como reza en el título de la novela varias veces citada.

Y ante esta radical incapacidad de la naturaleza humana emerge necesariamente el cuestionamiento de los valores religiosos hasta ahora transmitidos y aceptados en toda su infalibilidad. La religión, como enseguida propugnarán los teólogos modernistas, se reduce más bien al fuero de lo exclusivamente psicológico, como un sentimiento personal sometido a los continuos vaivenes del apetito. No será ya, por lo general, dependencia de Dios y adhesión a su voluntad providente, aun a fuerza de un amor sacrificado, sino al contrario: impulso de la criatura, que busca en la práctica religiosa una satisfacción de su ansiedad de placer. Pero, teniendo presente lo dicho más arriba, podemos ya intuir que el asedio de esos valores religiosos no se llevará a cabo mediante una contienda intelectual y especulativa, es decir, mediante un ataque teórico al dogma y a la moral, como ocurrió en los años de la Ilustración. Ahora el desmoronamiento de las creencias religiosas se opera de un modo más sutil, basado en el análisis psicológico del individuo: tanto del seglar, que no encuentra en la aparente vida cristiana la satisfacción de sus aspiraciones, como del sacerdote, que en su intimidad más propia padece las mismas dudas e inseguridades de sus feligreses, así como las mismas pasiones desaforadas que lo envuelven y restan eficacia a su labor pastoral. Por tanto, se abandona ese anticlericalismo militante y volteriano para ejercer un ataque menos directo pero igualmente demoledor de los valores religiosos.

De todo lo expuesto hasta ahora podrá inferirse un empobrecimiento de la realidad como resultado de la recreación naturalista. Es el empobrecimiento debido al despojo materialista realizado sobre el ser humano: si la realidad se reduce a unas leyes físicas o tan necesarias como esas leyes físicas, tal reducción de la realidad, bajo apariencia de verosimilitud, nos conduce a la valoración del mundo

actual como un ámbito sombrío y aun detestable. De ahí el pesimismo generalizado que se comprueba en toda narración naturalista cuando se trata de juzgar a la sociedad presente. Al margen de la obra, el autor podrá profesar un mayor o en menor optimismo intelectual, pero esto sólo dependerá de su confianza en el cientificismo naturalista, que en un futuro podría transformar las leyes de la sociedad. En cualquier caso, ese optimismo nunca tiene parte en la obra, pues ésta sólo atiende a la representación de la realidad social *del momento*.

Es, en conclusión, la realidad observada "de tejas abajo", a partir de unos datos que más bien nos muestran las limitaciones que las posibilidades de dicha realidad.

Dentro del panorama literario hispanoamericano -y aunque no argentino, muy vinculado a la literatura argentina-, encontramos una alternativa a ese realismo naturalista: se trata del cubano -más bien enteramente hispanoamericano- José Martí, que prefiere optar, en aquella misma época, por un "realismo real", como él lo llama, muy diferente del realismo naturalista. Para él, según ha concluido el crítico también cubano Nicolás Dorr, bajo la redundancia del "realismo real" hay una actitud ante el mundo mucho más positiva, pero no menos objetiva. Se trata éste de un realismo totalizador, que no es mero retrato externo del acontecer inmediato, sino retrato total de los hechos reales, de los deseos y aspiraciones más profundas; de la esperanza por conseguir una sociedad más justa y un hombre más perfecto. En definitiva, lo que pretende es analizar la realidad proyectándola hacia el futuro, alumbrando *lo que es* en el presente a la luz de *lo que debe ser*. Y ambos niveles, el actual y el posible en un futuro esperanzador, son dos aspectos irrenunciables de la realidad que han de considerarse en todo análisis de ésta¹⁹. Observamos, pues, que en una misma época Martí se mantiene al margen del naturalismo, con una voluntad superadora, y de este modo contribuye a la poderosa dinámica en que se origina la producción literaria hispanoamericana de aquel entonces, que es más bien una encrucijada de tendencias y actitudes enormemente enriquecedora.

También Martí, con su profunda renovación estilística -a la que haré referencia más abajo- enriquece la prosa en que se materializan los textos naturalistas argentinos. Por esta razón el estilo de los mismos dista considerablemente del preferido por Zola, que resulta llamativamente sencillo y referencial, con la pretensión de representar una realidad lo más desnuda posible y tratando de eludir así todo protagonismo del narrador.

¹⁹. Cfr. Nicolás DORR, "Las ideas estéticas de José Martí", en *Bohemia*, La Habana, nº 5, 1982, pp. 14-19

En el ligero recorrido que haremos por el naturalismo argentino y en el posterior análisis de *La Bolsa*, de Martel, la obra que nos ocupa, presenciaremos el modo en que ese naturalismo de origen francés es asimilado en el Río de la Plata.

II. EL NATURALISMO EN ARGENTINA

1. Penetración del naturalismo francés en Argentina.

El hecho de que la escuela naturalista canalizara su labor creadora por el género novelístico es indudablemente satisfactorio para el desarrollo de dicho género en cuanto tal, que en esos años recibió una inmensa aportación teórica y creadora por parte de los autores de filiación zoliana. Además, si tenemos en cuenta la historia de cada literatura en particular, como es el caso de la argentina, la ebullición del naturalismo no sólo propició una elaboración novelística más ambiciosa y favorable, sino que dio lugar a la primera promoción de novelistas profesionales, vinculados vocacionalmente a este género. Con el naturalismo, Argentina contemplará el nacimiento de sus primeros grandes narradores, sin olvidar, por supuesto, antecedentes egregios que en ningún caso podrían silenciarse.

En esta breve reseña histórica de la llegada del naturalismo a la Argentina, conviene partir del hecho de que en 1880 el país aún presencia la plena vigencia de la estética romántica: la creación literaria se vierte hacia los géneros propios de este gusto, como el cuadro de costumbres, el relato sentimental e histórico; además de la ya rancia tradición lírica de este país. Se debe advertir, asimismo, que tales producciones cuentan con la aprobación generalizada por parte de lectores y críticos.

Sin embargo, en torno a este año de 1880 se produce una efervescencia de nuevas inquietudes estéticas que será decisiva en la historia de las letras argentinas. Ese clima de renovación se verá favorecido por el respaldo de intelectuales y críticos de prestigio, que no esperan del romanticismo imperante una vía de progreso cultural para su patria. Entre ellos podemos destacar la presencia de Luis B.

Tamini, que había viajado por Europa y conocía ya las nuevas tendencias que se perfilaban en la literatura del Viejo Continente. En principio no celebra abiertamente la publicación de las novelas de Zola y reconoce que la literatura nacional deberá liberarse de su servil dependencia respecto a Europa para encauzarse por senderos de mayor autenticidad: "Trémulos y extáticos ante la gloria de París, vivimos con los ojos puestos en la rada, esperando el próximo paquete"²⁰. En cualquier caso, y en este mismo artículo, realiza una moderada defensa del naturalismo, siempre que permita conectar con la realidad nacional.

El hecho fundamental en el inicio de la polémica sobre el naturalismo en Argentina viene dado por la publicación del primer capítulo de *L'Assommoir* ("La Taberna") de Zola en las páginas de *La Nación*, el 3 de agosto de 1879. Tal acontecimiento originó las controversias suficientes como para que al siguiente día se suspendiera la publicación del resto de la obra. A partir de este hecho significativo y realmente eficaz, se configuran varias posturas con respecto al naturalismo, que ejercerán una animada contienda durante los años 1880 y 1881. Tales actitudes pueden clasificarse en tres tipos.

En primer lugar estarían los que abjuran del naturalismo por considerarlo descarnado y corruptor, como José Manuel Estrada y Pedro Goyena, directores de la *Revista Argentina*. En 1881 publican la traducción de un ensayo crítico del francés Charles Bigot, intelectual que aboga por el valor de la conciencia moral y reniega de ese mecanicismo aplicado a la psicología humana.

El 4 de abril de 1880 Martín García Mérou, bajo el seudónimo de Juan Santos, había publicado en *La Nación* un ensayo en contra del naturalismo, que luego sería incluido en sus *Estudios literarios* de 1884.

Pero el gran diario argentino también sirve como vehículo para aquellos autores y críticos que consideran beneficioso el advenimiento de esa nueva estética, como Benigno B. Lugones, que el 1 de noviembre de 1879 publica en el mismo diario el relato breve *El beso matinal*, de patrones románticos aunque con ciertos tintes naturalistas, especialmente en las descripciones. El relato fue manifiestamente reprobado por un sector considerable de la crítica. Él ya había dado a conocer su postura con distintos ensayos ("La exogamia", de 1878; "Una faz de la vida porteña, ensayo de estadística social", de 1879, etc.), algunos de los cuales habían visto

20. Luis B. TAMINI, artículo aparecido en *La Nación*, en 1880, cit. por Andrés AVELLANEDA en "El naturalismo y Eugenio Cambaceres", en *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1986, vol II, pp. 145-146.

la luz en las páginas del mismo periódico²¹. En ellos había dado muestras de su amplia formación científica, que abarcaba la medicina, la sociología, la fisiología, etc., y que le permitía ofrecer datos estadísticos sobre distintos fenómenos sociales de su país, especialmente referidos a la inmigración. El 2 de mayo de 1880 insiste en las mismas convicciones con el ensayo *Arte realista y arte idealista*, donde emprende un duro ataque al romanticismo, por evasivo y sentimental, y expresa la necesidad de un compromiso de la literatura con la realidad circundante, por lo que aplaude sin condiciones la estética naturalista.

Los defensores de la nueva novela se deciden pronto a intervenir manifestando su adhesión a la narrativa recién importada de Francia. Por citar a otro personaje significativo en esta polémica, cabe hablar de Héctor F. Varela, que el día 5 de abril de 1880 aprovecha las páginas de *El Porteño* para hacer una intencionada réplica al ensayo de García Mérou ya mencionado, que había aparecido un día antes.

Junto a tales autores aparecen otros que revelan una aceptación crítica de la nueva escuela, como el ya citado Luis B. Tamini, que propone asimilarla siempre que sea favorable para un conocimiento más profundo de su propia sociedad. También sobresale la figura de Ernesto Quesada, que en un principio sólo se atreve a manifestar su sorpresa ante el análisis riguroso de la realidad que propone *Le roman expérimental*, texto que comenta en 1881. Al año siguiente escribe una reseña de la novela recién aparecida de Eugenio Cambaceres, *Pot-pourri*, en la que manifiesta su temor por las consecuencias que pueden desprenderse de esa crítica implacable de su sociedad.

Aún cabe hablar de una cuarta postura ante el naturalismo, que se configura con posterioridad -en torno a 1886- y que viene protagonizada por aquellos adversarios de la estética zoliana que, después de una reflexión sobre su anterior actitud y después de contemplar el auge y las posibilidades que ofrece el naturalismo, deciden convertirse en defensores del mismo, como el mismo Ernesto Quesada, Lucio V. López y Martín García Mérou, quien en 1885 publica la novela *Ley social*, donde se transparentan ciertas técnicas y concepciones de Zola. En 1886, en su obra *Libros y autores* realiza un elogio incondicional sobre Cambaceres.

Conviene advertir en esta breve noticia histórica que tales apologistas del naturalismo coinciden en un trasvase de la nueva estética experimental al estudio de la realidad argentina, como de hecho se practicó, según veremos más abajo.

²¹ Cfr. Teresita FRUGONI DE FRITZSCHE, "Introducción" a *Sin rumbo* de Eugenio Cambaceres, Buenos Aires, Ed. Plus Ultra, 1980, 3a ed, p. 26.

En 1890 podemos afirmar que la teoría y praxis narrativa de Zola se ha implantado definitivamente en Argentina; continuará fecundando la creación de los novelistas hasta finales de siglo y perpetuando su huella en muchos autores de las primeras décadas del siguiente, como Roberto J. Payró.

2. Rasgos peculiares del naturalismo argentino.

Ciñéndonos al ámbito del naturalismo argentino, se pueden generalizar algunos rasgos que definen la recepción de esta corriente europea en la nación rioplatense. Como ya he anotado al inicio, en estas tierras perviven con mayor intensidad los impulsos románticos, que el naturalismo, en gran medida, trataba de anular. Esta actitud romántica se manifiesta en una presencia muy acusada del autor-narrador, con toda la subjetividad que le corresponde. El afán naturalista por desmenuzar la realidad para mostrar toda la complejidad de ésta se ve condicionado de inmediato por la arbitrariedad de ese autor-narrador, que selecciona a su gusto los fenómenos que le interesan para el enunciado intelectual y moral que ha motivado su novela, de tal modo que la realidad aparece mucho más simplificada que en la generalidad de los naturalistas europeos, al menos en lo referente al análisis científico-experimental.

En Hispanoamérica la novela de tesis y el naturalismo convivieron más estrechamente que en el Viejo Mundo, y la nueva corriente no se propuso superar a aquélla. La objetividad de estas narraciones resulta, por tanto, muy relativa, como ilustra muy bien la novela que analizaré más adelante. Y este rasgo afecta a todos los componentes del análisis naturalista: a la mimesis del espacio, a la penetración en todos y cada uno de los personajes, al ritmo de la narración, etc. Por otra parte, como un nuevo rasgo diferencial, debo anotar la mayor presencia de los valores trascendentes y la estimación positiva que se les rinde: no es frecuente una actitud encomiástica hacia la religión católica ni tampoco hacia el clero, pero la creencia en lo divino, aunque muchas veces se sitúe en una última instancia casi inaccesible, permanece a lo largo de casi todas las novelas de este período; el pesimismo, como fruto de ello, se ve en ocasiones atenuado hacia soluciones más esperanzadoras.

También es preciso considerar la confluencia de varias corrientes estéticas en el panorama argentino de entonces, que en muchas ocasiones entrecruzan su influjo en una misma obra. En este sentido hemos de referirnos al movimiento modernista, que, al menos en el plano estilístico, suele dotar al naturalismo de un anhelo de perfección formal que lo redime de su estrecha referencialidad realista. Tendremos oportunidad de comprobarlo en estas mismas páginas.

Pero aún podemos seguir penetrando en el carácter general que presenta la narrativa naturalista en Argentina, si la comparamos con la francesa, no sólo en cuanto a las técnicas de construcción novelística sino también considerando los objetivos que se persiguen en Europa y en el país sudamericano que nos

ocupa. Aquí sería oportuno meditar por un momento en la comparación que establece el crítico argentino Andrés Avellaneda. Para él la asimilación del naturalismo en Argentina sólo puede explicarse por motivos culturales, merced al profundo deseo de ponerse al día con Europa, deseo que, a su parecer, late en las aspiraciones de políticos, intelectuales y artistas del país rioplatense. La adopción de la nueva estética de cuño francés perseguiría, según su reflexión, una sincronización cultural entre uno y otro extremo del Atlántico²².

Añade el mismo crítico que la adhesión argentina a la escuela de Zola se manifiesta exclusivamente en el plano de las técnicas, no en los fines ideológicos perseguidos por ambas narrativas. Ello se debe a que, si Zola actúa con la intención de criticar los males de la sociedad burguesa que ya ha arraigado hondamente en su país, en Argentina tal propósito resulta inviable, pues la sociedad de allá muestra una estructura y una fisonomía muy diferentes. Andrés Avellaneda llega a afirmar, para realzar la distancia entre ambos naturalismos, que si Zola reprueba el comportamiento de la clase burguesa así como su razón de ser, en la novela argentina del momento se emprende una defensa de esa misma clase burguesa.

En mi entender es también preciso reconocer otro carácter diferencial en el naturalismo argentino, pero no podemos radicarlo en un enfrentamiento de clases sociales, sino en razones morales y literarias, aunque, como es evidente, éstas se hallan en conexión con la realidad social en que se ha generado esa literatura. Teniendo en cuenta las novelas que conozco, puedo afirmar que el naturalismo argentino, a diferencia del francés, presenta principalmente una finalidad *moral* directa, que se hace explícita a lo largo de sus textos. Sus objetivos morales se extienden a todos los niveles, pues se propone tanto el mejoramiento individual como el que puede conseguir la sociedad por entero. Y esa responsabilidad ética palpita tanto en la primera novela naturalista, *Pot-pourri* (1881), de Cambaceres, como en las novelas de la época de apogeo de esta corriente, tales como *Quilito* (1881), de Carlos María Ocantos; incluso en otras posteriores. Y esa finalidad moral no se basa en el apoyo a unas clases sociales en perjuicio de otras, al menos si por clase social entendemos el concepto ya tradicional determinado por lo económico. Lo único que se persigue es la honradez pública y privada, como ocurre en *La Bolsa*, de Martel, donde no se juzga a los individuos por su estrato social, sino por su conducta moral personal; así como a la sociedad no se la valora con criterios de clase, sino con razones morales que inviten a su perfección conjunta.

²¹. Cfr. Andrés AVELLANEDA, "El naturalismo y Eugenio Cambaceres", en op. cit., p. 147.

Podría hablarse de cierto clasismo si por tal entendemos la animadversión que ostenta el novelista hacia algunos grupos sociales muy concretos, determinados por la nacionalidad o incluso por la raza. En este sentido sí que podemos atribuir a la gran mayoría de los narradores de esta corriente una condena feroz al inmigrante, especialmente al italiano y, en algunos casos -como en *La Bolsa*-, al judío. Sólo de esta manera se puede pensar en un Cambaceres clasista: basta reparar en la perversión casi innata con que construye a sus personajes italianos. La razón de ser de tales grupos sociales, si bien guarda cierta relación con el poderío económico, no se desprende de una consideración vertical de la sociedad, sino de otros motivos particulares. Por tanto, no me parece oportuno concebir la actitud de estos narradores como un clasismo burgués o antiburgués, pues no he encontrado motivos que sostengan tal conceptualización.

Con frecuencia, esa finalidad moral enlaza con la *denuncia*, como se evidencia en *La Bolsa*, por no salir de nuestro autor. Y tal propósito de denuncia directa es un rasgo casi constante en la literatura hispanoamericana. Lo encontramos ya en la que se tiene por primera novela del Nuevo Mundo, el *Periquillo Sarniento* (1816), de Lizardi.

Por otra parte, la sociedad porteña, en la década del 80, sí que ofrece ya notables rasgos en común con esa sociedad recreada en la narrativa zoliana. Buenos Aires ha dejado ya de ser la "gran aldea", para convertirse en una urbe de grandes pretensiones económicas y de poderosas inversiones, que dan lugar, ya en estos años, a una muy considerable clase burguesa.

Con tales matizaciones no pretendo manifestar un simple disentimiento con las reflexiones del crítico citado, sino valorar el carácter diferencial del naturalismo argentino en su justa medida, sin atenerme a criterios de clase, antes bien estimando el conjunto de todas las motivaciones que impelen a los narradores de este país a adoptar las técnicas de la novela experimental.

Como podemos comprobar, no se trata solamente de imitar unas técnicas europeas, de lo cual abominan algunos literatos tan señalados como Luis B. Tamini, sino de asimilar de Europa unos cauces estéticos que favorezcan el progreso cultural y social del país.

3. Direcciones del naturalismo argentino.

Una vez expuestos los rasgos generales que pueden atribuirse al conjunto de los relatos naturalistas de este país, llegamos al momento de señalar la diversidad de tendencias, tanto técnicas como temáticas, que puede registrarse en el ciertamente amplio panorama de la novela experimental argentina.

Evidentemente, nunca se puede satisfacer la pretensión de realizar una rigurosa tipología de las obras, según las tendencias comunes que éstas adopten entre las producciones de su tiempo. En el caso del naturalismo argentino tampoco es fácil encontrar una obra que se adecúe fidelísimamente a los imperativos prescritos por Zola; entre otros motivos, por el carácter auténticamente argentino que presenta la nueva estética en este país, como acabo de precisar. En cualquier caso, sí es posible delimitar hasta cierto punto una serie de tendencias diversas que se definen en este vasto panorama.

De una parte, nos encontramos con unos novelistas que representan lo que podríamos considerar naturalismo *ortodoxo*, por hallarse más próximo a las técnicas y a las inquietudes vitales que alientan las novelas de Zola. Entre ellos figura el máximo representante de esta corriente, Eugenio Cambaceres, que publica el primer relato novelístico de filiación naturalista: el ya citado *Pot-pourri*, de 1881. Tendremos ocasión más abajo de revisar su labor creadora con particular atención, con vistas a establecer las relaciones pertinentes entre su obra y la de Julián Martel.

En este mismo grupo de naturalistas más dóciles a la estética zoliana contamos también con la figura de Juan Antonio Argerich, cuya obra *Inocentes o culpables* (1884) se inscribe en una temática muy propia de esta escuela, amén de compartir algunos de sus rasgos técnicos. La novela cuenta el acontecer de un italiano que contrae matrimonio con una porteña, a la que transmite sus costumbres indecentes. A su hijo también le contagia sus taras fisiológicas y morales, el cual termina suicidándose. Por tanto, a uno de los motivos connaturales a la narrativa experimental, como es el de la herencia, se suma otro tema recurrente en el naturalismo argentino, como son las consecuencias negativas derivadas de la inmigración. En efecto, una de las intenciones más firmes en casi todas las novelas de esta corriente es la denuncia de los males que la inmigración ha traído consigo, tales como la desnaturalización de las costumbres argentinas, la pérdida de tradición e identidad culturales; los malos hábitos morales contraídos en el extranjero por esas clases bajas que llegan al país, así como la transmisión de dichos hábitos y de los defectos fisiológicos o psíquicos por la herencia. Éste es,

en síntesis, el conjunto de motivos que intervienen en el enunciado moral de *Inocentes o culpables*, un enunciado moral que, pese a la aplicación de los métodos naturalistas, se hace demasiado explícito, ya que viene reforzado por múltiples reflexiones que se materializan en el texto narrativo.

La influencia del naturalismo se transparenta especialmente en la amplia recreación del espacio, que se extiende a ambientes muy diversos, incluso a los de burdel y a otros escenarios de amores ilegítimos, representados con suficiente detalle. También es un legado directo de la escuela experimental el análisis psicológico que se opera en algunos personajes de la novela, de tal manera que el lector puede apreciar con suficiente claridad la evolución interna, mental y afectiva, de la familia. Cabe apuntar que el proyecto naturalista se halla en el origen de esta novela, aunque también se evidencia la falta de rigor en la aplicación del método zoliano. De modo especial en lo referente al excesivo protagonismo del narrador.

Dentro del mismo tipo de relato, tanto técnica como temáticamente, debemos incluir otra de las obras más representativas del naturalismo argentino, como es *Irresponsable* (1889), de Manuel T. Podestá. En este caso asistimos a un estudio casi monográfico de los efectos de la herencia biológica, que se encarnan en un personaje radicalmente desequilibrado, sujeto de las acciones más incoherentes. Tales acciones, según la propuesta científica del texto, jamás podrán imputársele en el ámbito moral, por derivarse inevitablemente de un mal hereditario. La obra revela la desgracia de este individuo, que vive enteramente determinado por sus pasiones brutales. Como consecuencia de ello, experimenta cambios bruscos -totalmente irracionales- en su conducta, que oscila entre el odio, el perdón y el cariño; entre el egoísmo absoluto y una filantropía sin límites. El personaje, al que sólo conocemos como "El hombre de los imanes", muere en un manicomio.

Junto a la indagación profunda en la interioridad del protagonista, el autor aprovecha no pocas ocasiones para representar algunas escenas propias de la vida argentina del momento, tanto en su dimensión espiritual como externa. Sin embargo, al lado de tales tendencias de corte experimental, su naturalismo posee evidentes limitaciones, como podrá concluirse si atendemos al carácter episódico de la obra, que avanza a través de cuadros más o menos inconexos, sin dar lugar a una acción del todo compacta, como también ocurre en el *Pot-pouri* de Cambaceres y en el *Libro extraño* de Sicardi, por citar dos grandes ejemplos.

El comportamiento del "hombre de los imanes" sí que es objeto de un minucioso análisis, con el fin de sostener el enunciado cientificista que se propone. Por lo demás, salvo escasos personajes secundarios que aparecen retratados con cierta integridad, el resto de los caracteres se reduce a esquemas muy simples. Otro rasgo del naturalismo que Podestá ha tratado de asimilar es la tan perseguida objetividad por parte del narrador, que en este caso consigue mantener una impasibilidad pasmosa ante el desventurado acontecer del protagonista. Sólo se concede una habitual ironía sobre determinados personajes y ambientes.

Podestá, por tanto, se sitúa con pleno derecho entre los novelistas zolianos de Argentina, aunque tal adscripción a la nueva escuela se efectúe más en el plano ideológico y teórico que en el nivel propiamente formal, donde aún se percibe muy nítidamente la huella del costumbrismo. No obstante, como acabamos de observar, ha utilizado algunas técnicas experimentales con plena intención y singular acierto.

Al lado de esta narrativa pretendidamente ortodoxa en cuanto a los postulados naturalistas, encontramos otras tendencias que, dentro de la misma escuela, proyectan sus creaciones hacia distintos idearios estéticos. De una parte cabría hablar de un naturalismo romántico-modernista, que puede parecer una contradicción radical. Con tal calificativo quiero referirme a unos autores que aceptan los principios de la nueva escuela, tanto ideológicos como técnicos, pero que poseen una sensibilidad romántica irrenunciable y que no pueden desmarcarse aún de las exigencias de esa estética precedente. Al mismo tiempo, han sido sorprendidos por la novedad de los simbolistas franceses y de los modernistas hispanoamericanos, como Martí y Darío, y tratan de acomodarse a sus hallazgos, al menos en el plano estilístico. Ya veremos cómo aquí deberíamos incluir a Julián Martel.

Pero antes me mencionaré, dentro de la misma tendencia, a uno de los autores argentinos más significativos de la época: Francisco Sicardi, que entre 1894 y 1902 publica los distintos volúmenes de su vasto *Libro extraño*. Externamente nos ofrece un proyecto similar al de los grandes autores realistas y naturalistas, al menos en cuanto al plan general de la obra, que se compone de cinco volúmenes, parangonándose así con los extensos proyectos novelísticos de Balzac, con *La comedia humana*, o de Zola, con *Les Rougon-Macquart*. Aparte de esa articulación en distintos libros, con la evidente autonomía de cada uno, su naturalismo reside en la perspectiva médica y fisiológica con que analiza el comportamiento de los personajes, que son sometidos a un verdadero estudio científico. Sin embargo, al llegar a este punto, he de advertir que su naturalismo se limita al plano intelectual y teó-

rico, por cuanto estéticamente el narrador se ajusta más bien a los imperativos de su sensibilidad romántica, más propicia para la defensa de los valores espirituales recibidos por la tradición, para reflexionar sobre la religión y la poesía, para la contemplación subjetiva del paisaje y de los objetos. En este mismo sentido cabe hablar de la manifestación afectiva por parte del narrador a la hora de enjuiciar personajes y situaciones, que conecta directamente con el protagonismo del narrador romántico.

Junto al análisis psicológico de los personajes principales -Carlos Méndez, Enrique Valverde, Manuel de Paloche, etc.- y de sus familias respectivas, el autor-narrador, instado por un ferviente anhelo de perfección social, no deja de formular explícitamente un mensaje edificante y apostólico, mediante sucesivas reflexiones y admoniciones que lo distancian mucho del quehacer naturalista. Asimismo, sus ideas sobre la cultura y la sociedad argentina se decantan por una conservación a toda costa de los valores tradicionales legados por la cultura española, frente al afrancesamiento acariciado por muchos; ello es debido a que Francia, a su juicio, no posee en ese momento grandes ideales que enriquezcan la cultura y el pensamiento humanos.

La obra, como antes se dejaba entrever, presenta una carácter fragmentario, no sólo por su estructuración en volúmenes, sino por la misma organización interna de cada uno de ellos. Como en otras novelas ya citadas, en muchas ocasiones asistimos a una mera sucesión de cuadros que tratan de representar la realidad argentina del momento con sus múltiples conflictos. Por el estudio de esta realidad colectiva se acerca muy bien a la narrativa zoliana, si bien en muchos casos los diversos personajes que componen el entramado social se hallan contruidos como *tipos* de validez general, más que como sujetos individuales.

En cuanto al estilo, la novela se halla muy lejos de la sobriedad naturalista y se acerca más bien al discurso enfático y afectivo del romanticismo. También puede apreciarse la utilización de un simbolismo embrionario, que vincula el texto -aunque tímidamente- a la estética modernista. Con todo, su relativa adhesión al naturalismo se hace muy evidente en la ideología que anima la obra, con sus presupuestos científicos, así como en la intención de retratar la realidad argentina hasta en sus más ocultos entresijos.

En este mismo tipo de creaciones naturalistas en las que aún subyace una herencia clara de los ideales y la sensibilidad románticos, y que también traslucen su simpatía por los principios modernistas, encontramos otras novelas significativas de este período, como *Horas de fiebre* (1891), de Segundo I. Villafañe, que analizaré con mayor atención al abordar la narrativa del llamado "ciclo de la

Bolsa". La misma obra de Martel, *La Bolsa*, también contiene esos anhelos románticos y modernistas amoldados a un método ciertamente experimental. Por supuesto, algunas novelas de Cambaceres, como veremos, sin alejarse demasiado del naturalismo ortodoxo, se hallan muy fronterizas con las técnicas románticas y con el posterior modernismo, al menos en el nivel estilístico.

Y, para completar este esbozo de una tipología de la novela naturalista argentina, es preciso situarnos ante otra tendencia general donde las propuestas del naturalismo se incorporan a una narrativa realista de carácter costumbrista y de intenso sabor local, tanto en las ideas como en el lenguaje. En tales obras no se asume incondicionalmente la teoría narrativa de Zola; tan sólo se asimilan algunas técnicas con el propósito de fundamentar científicamente el análisis realista de la sociedad argentina. Entre ellas figura otra gran novela de la época, *Quilito* (1891), de Carlos María Ocantos, que merece un estudio atento, al que más adelante -al tratar del "ciclo de la Bolsa"- le dedicaré algunas páginas. Dentro del mismo grupo debemos incluir el relato de Martín García Mérou titulado *Ley social* (1885). Aunque ambientado en España, concretamente en Madrid y San Sebastián, durante la década de los ochenta, la obra cumple una función de análisis social perfectamente transferible a la vida argentina de aquel tiempo. El protagonista, Marcos, es un hombre deteriorado psicológica y moralmente; en su vida disoluta mantiene relaciones adúlteras con una cortesana, a quien luego castigará con crueldad. La muerte de Marcos en un duelo se concibe como una pena impuesta por la misma sociedad, que al final termina ejecutando su ley y cobrando en el individuo el mal que de él recibió.

Por el determinismo que anima la concepción de la sociedad podemos advertir la impronta del naturalismo en el origen de esta novela. Sin embargo, por la misma configuración de la acción, en ese desenlace hay mucho de fatalidad romántica, que no se explica fácilmente mediante la causalidad exclusiva de los agentes naturales. También incorpora el tema de la herencia, aunque en este caso adquiere una dimensión espiritual que es totalmente ajena al tratamiento de Zola. En *Ley social* el personaje no es totalmente responsable de su perversión, porque ha heredado el mal por el pecado original transmitido a toda la humanidad de generación en generación. Por tanto, al tratar el factor hereditario, encontramos una trascendencia de lo fisiológico y fenoménico hacia causas de índole espiritual. No obstante, aunque de un modo muy limitado, García Mérou ha asimilado tales técnicas del naturalismo, a las que se suma el análisis psicológico que realiza sobre el protagonista, así como el retrato social que alcanza perfiles muy concretos a lo largo de toda la obra.

En 1896 ve la luz otra novela que vale la pena mencionar por revelar un relativo acercamiento al naturalismo, al que acompañan otras tendencias literarias ajenas a éste. También posee el valor de encararse ante una cuestión primordial en la sociedad de la época, como es el tema de la inmigración, que constituye un verdadero ciclo novelístico en la Argentina de las dos últimas décadas del XIX. Me refiero en este caso a la novela *Teodoro Foronda*, de Francisco Grandmontagne, que cuenta la historia de un inmigrante español que asciende de la nada a una ostentosa riqueza y contrae matrimonio con una porteña. La dimensión psicológica de la obra resulta muy superficial y se aproxima más al cuadro de costumbres, pues lo que pretende, además de denunciar los serios inconvenientes de la inmigración masiva, es presentar un retrato global del mundo rural y urbano de su país. El lenguaje se halla muy distante de las grandes innovaciones que experimenta la prosa del momento, aunque destaca por su marcado casticismo. En suma, *Teodoro Foronda*, más que un ejemplo de narración naturalista, constituye una experiencia realista, con una herencia muy próxima del costumbrismo romántico, que aspira a ser, ante todo, un estudio de la sociedad de su tiempo.

Grandmontagne también es autor de una novela posterior de caracteres muy similares, *La Maldonada* (1898), que a través de una historia de amor y celos nos ofrece un estudio social semejante al anterior, sin que técnicamente suponga un avance con respecto a aquel. Por sus motivos temáticos deberá incluirse en el llamado "ciclo de la Bolsa", del que trataré más adelante.

Por supuesto, en esta reseña de algunas novelas que representan diversas tendencias dentro del panorama general del naturalismo argentino no pretendo agotar el elenco de autores y obras producidas en este período y afines a la estética propuesta por Zola. Tan sólo he tratado de ilustrar las distintas posibilidades en que se vertebra esta tipología con la alusión a aquellas novelas más interesantes o, al menos, más significativas dentro del movimiento que nos ocupa.

4. La trayectoria naturalista de Eugenio Cambaceres.

La figura central del naturalismo argentino es, sin duda, Eugenio Cambaceres, tanto por la calidad de su obra como por el volumen de la misma y por la evolución que se percibe a lo largo de su trayectoria. Cambaceres nace en Buenos Aires en 1843 y es hijo de un químico francés y de una porteña de supuesto origen inglés. Estudió en el Colegio Nacional y más tarde se graduó y doctoró en Derecho. Su prestigio académico le llevó, en 1870, a ocupar el cargo de Secretario del célebre Club del Progreso, lugar de encuentro de la alta burguesía bonaerense. En el mismo año fue elegido diputado por la legislatura de la provincia de Buenos Aires y en 1874 ocupa un escaño como diputado nacional.

En la vida política manifestó desde el principio una ideología progresista y rupturista en múltiples aspectos, que resultó avanzada incluso para sus correligionarios, y que le hizo merecer el juicio generalizado de ateo y masón. En 1876 abandona la vida pública para dedicarse por entero a la creación literaria.

En la obra narrativa de Cambaceres, compuesta fundamentalmente por cuatro novelas, se percibe como una constante su atención preferente al mundo burgués, a diferencia de Zola, que en ocasiones radica el protagonismo en la clase obrera, como en *L'Assommoir*. Tal opción exclusiva por la representación de la vida burguesa, a la que progresivamente contempla con mayor simpatía, se explica por razones autobiográficas y también por ser ésta la clase propiamente revolucionaria en los cambios profundos que experimenta la sociedad argentina. Ahora bien, si su crítica a dicha clase social carece de crudeza y de rotundidad, no podemos afirmar que el propósito de sus obras se concrete en una defensa de la burguesía como clase unitaria. De ninguna manera, aunque algunos enfoques sociológicos de la crítica puedan arrojar en un principio tal intuición²³. La obra de Cambaceres no puede ser entendida como la defensa de una clase social, sino como el análisis de unos personajes singulares y de la sociedad argentina en su conjunto, con el fin de contribuir a su perfección moral. Tal conclusión viene corroborada por la apología que en más de una ocasión realiza sobre otros grupos sociales inferiores, como los empleados de la estancia, que en algunos casos presentan mayor categoría humana que el señor Andrés de *Sin rumbo*. Por tanto, su propuesta respalda a cualquier clase social, siempre que se halle integrada por personajes honrados.

²³ Cfr. Andrés AVELLANEDA, op. cit., p. 154.

Su crítica se dirige, ante todo, contra los elementos importados del exterior, principalmente contra la inmigración, aunque indirectamente también arremete contra los valores culturales que ésta trae consigo. Y por esta aversión hacia tales grupos sociales podemos hablar, sí, de un cierto *clasismo* por parte de Cambaceres, que no deriva tanto de razones económicas como de motivos nacionalistas y culturales, según he puntualizado.

Paulatinamente se observa una preferencia por la vida rural frente a la urbana, precisamente porque en esta última se asientan esos pobladores advenedizos. En *Sin rumbo*, por ejemplo, se apuesta por la vida del gaucho. También reprueba el arribismo y los intereses egoístas que hierven en la ciudad y que se mantienen al margen de cualquier criterio ético.

Esta crítica se halla necesariamente vinculada a una decidida defensa de las costumbres patrias, en la cual también se detecta una voluntad de inmovilismo social, que se manifiesta ante cuestiones muy concretas. Por ejemplo, en la crítica de los matrimonios entre clases distintas, como sucede en *Música sentimental* entre Pablo y Loulou, o en *Sin rumbo*, con Andrés y Donata; así como en su última novela, *En la sangre*, donde el casamiento de Genaro con Máxima se juzga como un absoluto fracaso. Por tanto, en esta tendencia se trasluce un tradicionalismo social que contrasta llamativamente con su carácter laicista y agnóstico. El mismo conservadurismo lo advertimos en la mirada compasiva y paternalista que mantiene hacia la mujer, de la cual se acepta con resignación su debilidad y su destino exclusivo al placer, como un sujeto meramente pasivo. Lo comprobaremos en la reflexión que realiza sobre el nacimiento de Andrea, la hija del protagonista de *Sin rumbo*, que origina por su condición femenina un lamento muy significativo de su padre.

Sin embargo, en otras consideraciones revela una voluntad ciertamente anárquica ante los convencionalismos sociales, como en el tema del honor tradicional del esposo, el cual no es considerado un motivo suficiente para la violencia, según se desprende del final de *Pot-pourri*, donde el marido no decide venganza alguna hacia el seductor de su mujer.

Formalmente, en Cambaceres presenciamos una progresiva adopción de las técnicas del naturalismo, especialmente en el modo de construir sus personajes novelescos. En este sentido, desde su primera hasta su última novela, se hace muy evidente su evolución desde un costumbrismo con ciertas pretensiones narrativas hacia un naturalismo con grandes proporciones de análisis experimental. Junto a ello, como veremos, irá incorporando las importantes innovaciones que recibe la prosa hispánica del momento, principalmente las que inaugura el movimiento

modernista, con su sensibilidad parnasiana, su percepción impresionista y su expresión simbólica.

Dentro de la estética naturalista su evolución podría sintetizarse hablando de una inquieta persecución por la *objetividad* narrativa, que desde el primer relato hasta el último adquiere dimensiones mucho mayores, aunque nunca abandone el punto de vista personal.

Su primera novela, *Pot-pourri*, aparece en 1881 y se basa en un recorrido por distintas situaciones de la vida argentina, en el que se aprovecha para introducir una tenue trama novelesca: la historia de un matrimonio con doble adulterio, que termina con la huida del seductor, una vez que ha sido amenazado por un amigo del marido. El final resulta, pues, poco convencional y carente de todo compromiso por parte de los protagonistas. Pero el grueso de la novela viene dado por la sucesión de cuadros que representan distintos ambientes del vivir de su país: la clase política, con unas elecciones amañadas por el caudillo; las Cámaras, donde se pronuncian palabras nobilísimas que han sido vaciadas de todo contenido; el político de la Pampa, que promueve el levantamiento de los gauchos en contra del gobierno establecido; los negocios del político, que sólo persigue su interés personal, etc. Aparte de la vida política se repara también en el acontecer del gaucho, en el ambiente de la Pampa, en los lugares de diversión de Buenos Aires, como el Club del Progreso, etc.

La debilidad de la trama favorece el carácter fragmentario de la narración, estructurada como una sucesión de cuadros sociales, según he adelantado más arriba, de manera que su filiación costumbrista no se oculta en ningún momento. El relato, contado en primera persona, nos sitúa ante un narrador que es al mismo tiempo el protagonista y que es también quien contribuye en mayor medida a la unificación de todo el material reunido. Dicho narrador se nos muestra escéptico y desengañado, actitud que con frecuencia le conduce a la crítica y a la moralización, como puede comprobarse en los juicios que realiza frecuentemente sobre cada uno de los individuos. Al margen de ese señalado protagonista, el resto de los personajes se ajusta en mayor o menor grado a la categoría de *tipos* que contribuyen a generar la débil trama novelesca y a crear así una ilusión de realidad vital. De esta manera la tesis propuesta es defendida de un modo más verosímil, aunque la omnisciencia del narrador y el esquematismo de los personajes hacen que dicha tesis o enunciado moral sea demasiado explícito y de escaso rendimiento en la ficción.

La obra, por otra parte, supuso un evento de primera fila en el panorama literario de entonces, también en el nivel estilístico, en el que se hace gala de una

libertad expresiva sin límites, que recurre a coloquialismos muy audaces para el lenguaje literario de entonces. Ocasionalmente se pueden advertir algunas referencias tímidas a las leyes de la herencia, con las que se trata de justificar la conducta de los personajes; pero siempre son referencias muy vagas, que aún se hallan muy lejos de la plenitud naturalista.

Los objetos de su crítica, como ya he señalado de modo genérico, se sitúan en el arribismo social, de modo especial en los capítulos V, VI y VII, en los que se narra la historia del hijo de un capataz de estancia, que logra introducirse en la vida política y termina cometiendo toda suerte de inmoralidades. En su postura ideológica Cambaceres aquí se muestra partidario de la ciudad, considerada como asiento de la civilización, frente a la Pampa, en la que se localiza la barbarie. Al mismo tiempo denuncia otros vicios generalizados en la sociedad de su país, como la mentira, la fanfarronería patrioter, la deshonestidad en la vida política, etc. La obra, considerada en su conjunto, constituye una crítica directa a la ausencia de honradez y de sentido moral en la vida de su país, tanto en el fuero del individuo como en el ámbito social.

Como ya he dicho, y contra lo que pueda parecernos a primera vista, esta novela causó una sorpresa muy notable en el momento de su aparición, por cuanto inaugura en la literatura argentina la crítica realista y directa de la sociedad, que se extiende a todos los ambientes. Al mismo tiempo, su lenguaje desenfado, nada convencional, pleno de coloquialismos y de espontaneidad expresiva, marcó un primer paso para el acercamiento de la novela a la realidad circundante, lo cual resultó un logro evidente en su tiempo.

Su segunda novela, *Música sentimental* (1884), representa un estadio notablemente más avanzado en la evolución de su narrativa hacia el naturalismo. Nos cuenta el acontecer de un joven argentino, Pablo, que viaja a París para llevar una vida de desenfreno. Allí conoce a Loulou, una prostituta con la que mantiene relaciones amorosas. Pero Pablo llega más tarde a seducir a una condesa, quien provoca los celos de Loulou, y ésta advierte al marido de aquélla sobre la aventura erótica de su esposa y Pablo. En el duelo entre los dos hombres muere el marido de la condesa. Pablo, en cambio, verá la muerte a consecuencia de una sífilis y, después de todo, Loulou regresa a la prostitución.

La narración en primera persona sigue siendo rica en comentarios de autor sobre las cuestiones más diversas, como la abulia, el sentido de la vida y de la muerte, el placer; el enriquecimiento del inmigrante, las miserias de la vida parisiense, aparentemente placentera, la situación inferior y marginal en que se halla la mujer; la ilegitimidad de los duelos... Por tanto, aún perdura la omnis-

ciencia de modo muy patente. Sin embargo, el empleo por vez primera del estilo indirecto libre, que reproduce el punto de vista de los personajes, supone ya un paso importante hacia la objetividad narrativa.

Los personajes aún continúan siendo tipos, de carácter muy esquemático, salvo los protagonistas, que aparecen representados con una dimensión interior un tanto más honda. La trama novelesca ha ganado ligeramente en densidad, aunque sigue sufriendo el freno que le impone el estudio social directo, más propio del costumbrismo.

Con lo dicho podemos intuir que en *Música sentimental* se perciben ya unos presagios más prometedores del naturalismo narrativo. Más allá de la técnica, en lo referente a la cosmovisión que se ha delineado en la obra, se hace patente un distanciamiento de la fatalidad romántica, por cuanto Pablo no llegará a la muerte a consecuencia de un duelo, sino a causa de una sífilis, esto es, debido a un factor fisiológico que él lleva en su organismo. Muy naturalista resulta, sí, la atención que dedica al proceso de esta enfermedad del personaje. Por otra parte, la eventual redención de la prostituta, a causa del amor de Pablo, que podría generar una trama del más ejemplar romanticismo, se ve frustrada finalmente por la muerte de aquél, después de la cual Loulou regresará a la prostitución. La concepción de un determinismo natural y social, del que el personaje jamás podrá liberarse, se hace muy evidente en la suerte que corren Pablo y Loulou, los protagonistas del relato.

La crítica social contenida en la novela trata de demostrar la frivolidad inherente a la vida parisiense, donde el personaje se degrada tanto en lo físico como en lo moral. De esta manera comienza el desprestigio de la vida urbana, que en las obras posteriores de Cambaceres se vierte aún con mayor claridad. En este sentido, la evolución de su pensamiento con respecto a *Pot-pourri* no puede resultar más obvia.

Cambaceres, por tanto, se ha adentrado intencionadamente por los terrenos del naturalismo narrativo: la concepción de esta novela es bien elocuente, por más que en el plano técnico aún tenga muchas etapas que quemar.

Pero es en *Sin rumbo* (1885) donde Cambaceres alcanza tal vez las más altas cotas de naturalismo que podemos encontrar en la novela argentina, aun cuando la obra contenga otros elementos muy ajenos a la escuela de Zola. Por su significado dentro de la trayectoria de su autor y dentro de la implantación del naturalismo en Argentina, esta novela merece una atención especial. Su protagonista es Andrés, un joven que ha heredado una gran fortuna, en la que se inclu-

ye una rica estancia en la Pampa y una casa ostentosa en Buenos Aires. Andrés es víctima de una adolescencia excesivamente liberal, que le ha conducido a una juventud de total insatisfacción, pues el protagonista, ahído de placer, se encuentra vacío de toda ilusión y de toda aspiración vital. Sin ningún objetivo preciso, Andrés emprende varias aventuras amorosas, entre las que destaca su relación pasajera con la chinita Donata, hija de un puestero de su estancia, que termina embarazada. Él huye de inmediato a la ciudad y allí conoce a Amorini, una soprano italiana que ha llegado a Buenos Aires para interpretar *Aida*. Enseguida inicia con ella otra aventura erótica, pero al poco tiempo se cansa y acaba aborreciéndola, una vez que se ha enfrentado a su marido. De regreso a la estancia, encuentra a su hija recién nacida, Andrea, pero no a su madre, que ha muerto en el sobreparto. Su hija le hace recobrar la ilusión por la vida, aunque a los pocos años ella muere de difteria y Andrés, nuevamente hundido, se suicida.

El argumento, que he tratado de exponer con mayor extensión, puede arrojar muchas luces sobre el carácter naturalista de la obra. El empleo de la tercera persona por parte del narrador revela muy bien el distanciamiento que éste ha verificado con respecto a la acción novelesca, en aras de una mayor objetividad. La utilización del estilo indirecto libre, que había sido incoado en *Música sentimental*, se convierte aquí en una técnica constante y muy eficaz en la búsqueda de esa objetividad narrativa. Aunque en este ejemplo se trate de estilo directo, el efecto es muy similar: me refiero al capítulo VII, en el que asistimos al discurso del alcalde en la fiesta de donación del altar a la iglesia próxima a la estancia. Su discurso se materializa según una retórica verbosa e insustancial. Y al mostrarnos esa inoperancia de su estilo ya caduco, se nos convence de la inutilidad de su propuesta como alcalde, pese a que tampoco le falta toda la razón. Lo importante, en el plano técnico, es que esa ironía sobre la retórica envejecida del alcalde se reproduce desde la perspectiva del personaje, Andrés, que está escuchándole; de manera que el lector adivina automáticamente la sensación de aborrecimiento y de desacuerdo que experimenta el personaje ante tales palabras.

Después del alcalde interviene el propio Andrés con un pequeño discurso, en el que aprovecha para hacer gala de su escepticismo radical, que contrasta burlescamente con el carácter voluntarioso del alcalde. Andrés termina proponiendo que se permita al hombre ser la bestia que lleva dentro, una petición del más ortodoxo naturalismo²⁴. Lo que intento realzar es que el contraste de pare-

²⁴. Citaré por la excelente y necesaria edición de Rita Gnutzmann (Bilbao, Universidad del País Vasco, 1993, pp. 62-64).

ceres se efectúa tan sólo reproduciendo el discurso de cada personaje, sin que haya mediado expresamente el comentario del narrador. Con los diálogos frecuentes y con el uso abundante del estilo indirecto libre esa vida propia de los personajes se enriquece notablemente y disminuye el volumen de la voz narradora.

Con este episodio traído a nuestra memoria también podemos ilustrar la crítica que se ejerce en la obra contra esa retórica anquilosada, así como la consiguiente propuesta de un lenguaje más personal y creativo, que es precisamente una de las pretensiones de Cambaceres en esta novela. En efecto, el estilo de *Sin rumbo* resulta muy expresivo y emplea toda suerte de recursos para conseguir ese impacto. Todo ello da como resultado la configuración de un estilo intencionalmente encrespado y barroco, si tenemos en cuenta la gran cantidad de adjetivos, de incisos y aposiciones, que engrosan numerosos sintagmas no progresivos, como nos corroboran estos breves ejemplos:

A la vista de la tierra reseca y partida en grietas por el sol, de los pastos abatidos y marchitos, en presencia del viento exhalando el monótono gemido de su voz al desgarrarse en su choque contra las copas de los árboles, o levantando a lo lejos la espiral de negros remolinos, como humaredas del campo en combustión, un fastidio inaguantable, un odio, una saciedad de aquel cuadro mil veces contemplado lo invadía²⁵.

En este otro irrumpe ante el lector la profusión de sintagmas nominales puros, con los cuales se construye todo el párrafo, excepto al final del mismo, donde encontramos el único verbo en forma personal:

Abandonado Andrés a su negro pesimismo, minada el alma por la zapa de los grandes demoledores humanos, abismado el espíritu en el glacial y terrible "nada" de las doctrinas nuevas, prestigiadas a sus ojos por el triste caudal de su experiencia, penosamente arrastraba su vida en la soledad y el aislamiento²⁶.

Por no acumular más citas de las estrictamente necesarias, incluiré un ejemplo en el que se consiguen yuxtaponer múltiples estructuras oracionales encabezadas por verbos de movimiento, que contribuyen a ofrecer una sensación de máxima agitación en el comportamiento del personaje:

²⁵. *Sin rumbo*, ed. cit., cap. V, p. 58.

²⁶. Ed. cit., cap. V, p. 57.

Daba un golpe rabioso a la ventana, echaba aldaba a los postigos y en las densas tinieblas de su casa convertida en un sepulcro, se arrojaba de espaldas a la cama y fumaba, incesantemente, unos tras otros paquetes enteros de cigarrillos turcos²⁷ (...).

Según comprobaremos al analizar *La Bolsa* de Martel, ese barroquismo estilístico mantiene una deuda indiscutible con la renovación del lenguaje literario que verifica José Martí, ya citado por otros motivos. Dentro del lenguaje modernista, una de las peculiaridades de Martí estriba en una voluntad estilística que incorpora y adapta a su propia sensibilidad y a su propia época las técnicas empleadas por los clásicos del Siglo de Oro español, en especial los autores que integran el barroco conceptista, como Gracián²⁸. Si tenemos en cuenta la inagotable colaboración del cubano en el diario argentino *La Nación*, en el cual escribieron con frecuencia muchos de estos autores naturalistas, no puede resultarnos extraña esa impronta tan patente de la prosa martiana en narradores como Cambaceres. Por citar algunos de los hallazgos del escritor cubano que presentan un correlato fidelísimo en estos ejemplos de *Sin rumbo*, podemos leer algunos de los versos del célebre *Ismaelillo* (1882), que constituye un hito de primer orden en la gestación del modernismo. Por ejemplo, en el poema "Tábanos fieros" encontramos esa acumulación de verbos que expresan movimiento y que imponen a la acción un ritmo muy veloz:

El vuela en torno mío,
El gira, él para, él bate;
Aquí su escudo opone;
Allí su clava blande;
A diestra y a siniestra
Mandobla, quiebra, esparce;
Recibe en su escudillo
Lluvia de dardos hábiles;
Sacúdelos al suelo,
Bríndalo a nuevo ataque²⁹.

²⁷. Ed. cit., cap. V, p. 58.

²⁸. Cfr. Ivan SCHULMAN y Manuel Pedro GONZÁLEZ, *Martí, Dario y el modernismo*, Madrid, Gredos, 1969. Véase especialmente el apartado "Conciencia y voluntad de estilo en José Martí". También ofrece gran interés, en esta cuestión, el trabajo de Enrique ANDERSON IMBERT "La prosa poética de José Martí", en *Memoria del Congreso de Escritores Martianos*, La Habana, 1953, pp. 570-616.

²⁹. José MARTÍ, *Ismaelillo*, en *Poesía completa*, edición de Carlos Javier Morales, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p. 80.

En la breve exposición de este análisis de *Sin rumbo* he de constatar, asimismo, que su estilo, pleno de creatividad personal y de sensaciones subjetivas, se aparta considerablemente del lenguaje propio de la narrativa realista y naturalista, que se limita a una estricta referencialidad con los objetos reales. Cambaceres, en esta obra, manifiesta un conocimiento intenso y un dominio ya adquirido de la técnica impresionista, que se basa en una percepción subjetiva de las cosas, de las que se extraen sólo aquellas impresiones que se efectúan en la sensibilidad del creador. También en esto reconocemos una deuda con Martí, ya que éste practica la misma técnica desde diez años antes. Tales recreaciones impresionistas de la realidad se hallan esparcidas por todo el texto; podemos encontrarlas en cualquier párrafo:

Después de haber llovido todo el día, una de esas lluvias sordas, en uno de esos días sucios de nordeste, el pampero, impetuosamente, como abre brecha una bala de cañón, había partido en mil pedazos la inmensa bóveda gris³⁰.

En algunas ocasiones el narrador y los personajes se deleitan con fruición en la belleza de los objetos materiales, la cual es objeto de una descripción de suma calidad plástica, como ocurría en los autores parnasianos. Tal contemplación de la belleza muestra su predilección por las creaciones artísticas con resabios de antigüedad, como en la descripción de la casa en la que se citan Andrés y Amorini:

Hacia el medio de la pieza, en mármol de Carrara, un grupo de Júpiter y Leda de tamaño natural.

Acá y allá, sobre pies de ónix, otros mármoles, reproducciones de bronce oscenos de Pompeya, almohadones orientales arrojados al azar, sin orden por el suelo, mientras en una alcoba contigua, bajo los pesados pliegues de un cortinado de lampás *vieil or*, la cama se perdía, una cama colchada de raso negro, ancha, baja, blanda³¹.

En esta delectación por la belleza materializada en objetos artísticos, que conecta plenamente con la sensibilidad del movimiento modernista, también se percibe la afición por la belleza libresca, por aquellos objetos contruidos por un autor consagrado y avalado por la historia del arte, como nos muestra la descrip-

³⁰. Ed. cit., cap. XX, p. 101.

³¹. Ed. cit., cap. XVIII, p. 95.

ción de Donata, la chinita de la estancia: "(...) las facciones todas de su rostro, parecían adquirir mayor prestigio en el tono de su tez de china, lisa, lustrosa y suave como un bronce de Barbedienne"³².

Junto a tales elementos que distancian la obra de la estética naturalista y la proyectan hacia tendencias aún más modernas, encontramos unos hábitos técnicos muy propios de la escuela zoliana, como la indagación profunda en la psique de los personajes, de un modo experimental, hasta llegar a explicar todas sus reacciones según el instinto, sin atenerse a otros principios de índole espiritual. Por ejemplo, así se justifica el amor de la soprano italiana por Andrés, como un puro reclamo del instinto:

Locamente enamorada de su amante, presa de uno de esos sentimientos intensos, repentinos, que tienen su explicación en la naturaleza misma de ciertos temperamentos de mujer, sin reservas la prima donna se había dado a su pasión, y las citas en la casa de la calle Caseros se repetían con más frecuencia cada vez³³.

En la pronta repugnancia que Andrés manifiesta hacia su amante tampoco es posible encontrar una explicación racional con las motivaciones suficientes para adoptar la nueva actitud. En absoluto: se trata de un aborrecimiento instintivo. Así lo reconoce el narrador:

Sí, desahogar su rabia por algún acto salvaje de violencia, vengarse de su suerte en su querida.

Pero una invencible y oculta repugnancia, un pudor de hombre lo contenía, desarmaba su brazo una súbita compasión.

¡Infeliz, qué culpa tenía!... ¿quererlo?"³⁴

Por tanto, la novela se cierra por entero ante la influencia de cualquier factor espiritual, tal como se supone en el perfecto modelo naturalista. La creencia en Dios es una ilusión vaga que sólo servirá como un desahogo fácil y pasajero en los momentos más graves, según sucederá durante la enfermedad de Andrea, la hija del protagonista:

³². Ed. cit., cap. IV, p. 55.

³³. Ed. cit., cap. XIX, p. 98.

³⁴. Ed. cit., cap. XXIV, p. 111.

-¡Sálvala, sálvala! -exclamó caído de rodillas, entrecruzando los dedos de las manos sobre el pecho, alzando suplicante la mirada, corriendo el llanto de sus ojos-. ¡Dios, Dios mío, Dios eterno... sí, creo en ti, creo en todo, con tal de que me la salves!...³⁵

Fiel a los mismos principios, el autor hace derivar la tragedia final no de un suceso externo y perceptiblemente azaroso, sino de un motivo tan interno como la enfermedad de Andrea. El proceso de su gravedad causada por la difteria se sigue con particular atención, que aún perdura cuando se narra la operación quirúrgica de la niña. Incluso, una vez muerta, se recrea con sumo detalle el suicidio de Andrés, que da ocasión para una morbosa descripción de las vísceras.

La misma concepción naturalista del hombre exige que la naturaleza, concebida exclusivamente como apetito sensitivo, imponga su dominio sobre la virtud, que ya no posee ningún influjo en la actuación humana. La naturaleza, de la que es propia el apetito carnal, busca inevitablemente la conservación de la especie. Esta constante humana, evidente para cualquiera, alcanza -sin embargo- a justificar cualquier relación sexual, por cuanto ésta se convierte en un imperativo irrenunciable de la naturaleza del hombre. Ninguna conciencia, por tanto, sobre el desorden de las pasiones ni sobre la ordenación racional a la que éstas deben someterse.

La adhesión al naturalismo en esta novela no se presta a discusión. No obstante, en el plano formal, además de esas técnicas próximas al modernismo que he comentado más arriba, aparecen otros elementos estructurales que aún suponen una falta de madurez dentro del naturalismo, como ocurre, por ejemplo, con el tratamiento de la temporalidad. En efecto, la duración de la acción se ha amplificado sensiblemente -ahora abarca dos años y diez meses-; pero también es verdad que transcurren dos años en blanco, sin que de ellos se cuente un mínimo acontecimiento. Lo encontramos en el capítulo XXXIII, donde se efectúa un salto cronológico muy gratuito: "Dos años después aproximadamente, en uno de esos días blancos de primavera (...)"³⁶.

En los designios que configuran la acción se aprecian algunos hechos muy relevantes que, bajo la apariencia de un fenómeno fisiológico necesario, pertenecen más bien al ámbito de la fatalidad romántica. Es lo que comentaba a propó-

³⁵. Ed. cit., cap. XLV, p. 170.

³⁶. Ed. cit., cap. XXXIII, p. 141.

sito de la enfermedad de Andrea, con la que el autor pretende amoldarse a los fenómenos naturalistas, pero que, en la trama total de la novela, resulta más bien un hecho fortuito. Algo semejante se puede apreciar en la muerte de su madre durante el sobreparto, que también adviene a la acción como un elemento azaroso y funcional puesto por el autor para redondear la historia.

En el plano ideológico existe un rasgo que disuena notablemente de la estética naturalista, como es la compacta fundamentación filosófica de corte nihilista que sostiene la conducta de Andrés. De esta manera el fenomenismo zoliano aparece proyectado hacia una dimensión teórica y filosófica de por sí ajena a cualquier experimentalismo. El recurso a la filosofía de Schopenhauer se aproxima más a la mentalidad de los decadentistas franceses y, por supuesto, de la mayoría de los esteticistas de final de siglo. Andrés, en gran medida, es un decadentista semejante a éstos, pues se nos presenta como un hombre despojado de toda creencia e ideal, hundido en un escepticismo absoluto, tanto en su pensamiento y concepción de la vida como en su propia conducta cotidiana. Su desconfianza ante cualquier valor positivo llega hasta el desencanto más profundo por la vida:

(...) días enteros se pasaba sin querer hablar ni ver a nadie, arrebatado en la corriente destructora de su siglo, pensando en él, en los otros, en la miseria de vivir, en el amor -un torpe llamado de los sentidos-, la amistad -una ruín explotación-, el patriotismo -un oficio o un rezago de barbarie-, la generosidad, la abnegación, el sacrificio -una quimera o un desamor monstruoso de sí mismo-, en el cálculo de la honradez, en la falta de ocasión de la virtud; y nada ni nadie hallaba gracia ante el fuero inexorable de su amargo escepticismo³⁷.

Tal reflexión filosófica directamente heredada de Schopenhauer, que se hace consciente en el propio personaje, no es habitual en la narrativa naturalista, centrada en la observación y experimentación sobre los fenómenos. Parece más propia de esos autores decadentistas del fin de siglo, aunque éstos padecen una ansiedad de ideal que intentan satisfacer en el culto a la belleza y en la sublimación sacralizadora del deleite sensual, actitud que en este personaje no presenta esos concretos caracteres.

37. Ed. cit., cap. V, p. 57.

También se intuye -y casi llega a formalizarse en el texto- un presupuesto teórico fundamental en la estética simbolista y modernista, como es la invocada armonía del universo, que viene dada por la analogía de todas los entes que lo constituyen, es decir, la igualdad esencial entre los seres que externamente se nos aparecen como distintos. Este principio cosmovisionario, que impele al poeta a realizar la síntesis de los contrarios, la resolución de unas oposiciones que son sólo aparentes, es el que genera en literatura todas las técnicas del símbolo.

Lo que aquí nos interesa es que Cambaceres llega a esbozar un pensamiento semejante sobre la constitución del universo, que el desengaño posterior del protagonista terminará por desvanecer. Podemos comprobarlo a partir de la reflexión que se hace sobre la pelea entre un perro y un gato:

Un momento se detuvo Andrés a contemplar la escena.

Era eso el orden, la decantada armonía del universo; ¡era Dios aquello revelándose en sus obras!...

Pero, bruscamente, tomando parte él también en la querella, entró a la casa, sacó un revólver y dejó tendido al perro de un balazo.

Luego, trepado al árbol con el auxilio de una escalera de podar que había allí cerca:

-¡Pobrecito, Bernardo, casi me lo han muerto! -dijo alargando a éste la mano suavemente.

A su contacto, el gato, ofuscado, dio vuelta y le metió las uñas.

-¡Canalla! -exclamó Andrés. ¿Esas son las gracias que me das? ¿Es así como me pagas?... ¡Pareces hombre, tú!³⁸

La transcripción de este pasaje, aunque extensa, nos revela mediante un hecho simbólico la creencia inicial en un universo de armonía, donde la supervivencia de las distintas especies se halla garantizada precisamente por el enfrentamiento de unas a otras. Sin embargo, la malicia intrínseca del gato, que ataca a su mismo dueño, una vez que éste lo ha liberado de las garras del perro, le hace desconfiar finalmente de toda solidaridad, de toda armonía posible.

En esta novela perteneciente a la madurez de Cambaceres se acentúa, como un signo claro de su evolución, la visión negativa que dirige hacia la urbe, el espacio que en *Pot-pourri* se mostraba como asiento de la civilización. Ahora no será así: la ciudad será precisamente el ámbito que acelera la degradación del

³⁸.Ed. cit., cap. V, p. 59.

personaje. Por ello Andrés sentirá enseguida una imperiosa nostalgia de la Pampa, donde más tarde encontrará el sosiego, su recuperación moral y, por tanto, su felicidad, bien que momentánea.

La apología del campo aparece vinculada a la defensa de los elementos propios de la vida argentina -la estancia, el gaucho...-, es decir, de aquellas instituciones que aún no han sufrido el deterioro de ese cosmopolitismo que se juzga superficial y dañino. La Pampa será, a partir de esta novela, el espacio que aún no han conseguido invadir los corruptores extranjeros, simbolizados aquí en las personas de Amorini y su esposo Gorrini.

Esta visión conservadora de los valores patrios se halla en consonancia con otras ideas tradicionales que el autor todavía pretende sostener, como ese carácter pasivo de la mujer, destinada tan sólo a ser fuente inactiva de goce sensual, según se deduce del lamento en el que prorrumpe Andrés al conocer la condición femenina de su pequeña criatura. A la mujer se atribuyen todos estos rasgos:

La limitación estrecha de sus facultades, los escasos alcances de su inteligencia incapaz de penetrar en el dominio profundo de la ciencia, rebelde a las concepciones sublimes de las artes; la pobreza de su ser moral, refractario a todas las altas nociones de justicia y de deber; el aspecto mismo de su cuerpo, su falta de nervio y de vigor, la molicie de sus formas, la delicadeza de sus líneas, la suavidad de su piel, la morbidez de su carne ;no revelaban claramente su destino, la misión que la naturaleza le había dado, no estaban diciendo a gritos que era un ser consagrado al amor esencialmente, casi un simple instrumento de placer, creado en vista de la propagación sucesiva y creciente de la especie?³⁹

Tal razonamiento, atribuido a Andrés en virtud del estilo indirecto libre, corresponde, sin lugar a dudas, a la postura ideológica que el autor defiende sobre este cuestión.

Sin rumbo, como el resto de la narrativa de Cambaceres, no constituye un apoyo -ni interna ni externamente- a la clase burguesa, como concluyen algunos críticos ya mencionados. En esta y en sus demás novelas la crítica social dirige sus denuestos hacia otras estructuras que no se derivan propiamente de la división clasista de la sociedad. En concreto, *Sin rumbo* se enfrenta a la educación demasiado complaciente, a la excesiva riqueza que hereda el protagonista y que le inca-

³⁹Ed. cit., cap. XXXIV, p. 145.

pacita para iniciar una vida de trabajo; a la inmigración urbana, que sólo aprecia como valores la riqueza y el placer, etc. Incluso hallamos elementos no burgueses que merecen la exaltación del autor-narrador, tales como algunos trabajadores de la estancia, que representan la nobleza genuina del hombre argentino.

Sin rumbo, en conclusión, corresponde a un paso más avanzado en la carrera naturalista de Cambaceres. Aquí aparecen notablemente amplificadas el distanciamiento del autor-narrador, así como su actitud cientificista. La trama novelística, que adquiere mayor complejidad, ha ganado también en consistencia con respecto a las producciones anteriores.

Sin embargo, su voluntad naturalista no le impide incorporar otras tendencias ideológicas y estilísticas, tales como el impresionismo y el simbolismo⁴⁰, propios de la estética modernista que ya ha madurado en la literatura hispanoamericana del momento⁴¹.

La última novela de Cambaceres, *En la sangre* (1887), al menos en el aspecto técnico, no supone un gran avance dentro del naturalismo, máxime si tenemos en cuenta la obra anterior. En la cosmovisión que subyace en el relato sí que podemos reconocer unas convicciones cientificistas más radicales, especialmente sobre la cuestión de la herencia biológica. La novela nos cuenta la historia de Genaro, hijo de inmigrantes italianos, que es educado en un ambiente pobre pero socialmente ambicioso. Al morir su padre consigue una pequeña herencia. En su juventud se acostumbra a una vida de despilfarro y de frivolidad; para recuperar y acrecentar su riqueza, se casa con Máxima, la hija de un estanciero. Este matrimonio le permite llevar nuevamente una vida de desorden, hasta que su mujer le reclama sus haberes. Genaro se niega a reembolsarle nada y la azota. La novela, en un final abierto muy llamativo, termina con la amenaza de muerte de Genaro a su esposa.

El autor insiste en el empleo de la tercera persona para la voz narradora, que ya se había utilizado eficazmente en *Sin rumbo*. Esta técnica le facilita la consecución del distanciamiento objetivista que se persigue en el relato experimental. Sin embargo, aún se trasluce notoriamente la presencia del

⁴⁰. Sobre la naturaleza simbólica del impresionismo, véase mi libro *La poética de José Martí y su contexto*, Madrid, Ed. Verbum, 1994, pp. 375-409.

⁴¹. Para corroborar con precisión la cronología sobre la iniciación y maduración del movimiento modernista hispanoamericano, véase el libro de Ivan SCHULMAN *Génesis del modernismo*, México, El colegio de México, 1968, 2a. ed.

narrador, que sigue actuando como una inteligencia manifiestamente omnisciente.

La novela presenta un argumento más abarcador, que requiere una construcción más compleja. Sólo con pensar en el período de tiempo narrado, desde el nacimiento de Genaro hasta su madurez, podemos intuir la mayor dificultad que encerraba este proyecto novelístico.

Pese a todo, ya he apuntado que las técnicas aquí empleadas no suponen un perfeccionamiento naturalista de Cambaceres. Con la novela anterior el autor ya había alcanzado su madurez estética. *En la sangre*, incluso, supone una cierta regresión si consideramos la presencia excesivamente teórica y apriorística de la tesis que se sostiene sobre la herencia y las miserias que acarrea la baja inmigración de Europa. Un carácter análogo se desprende del tratamiento de los personajes, de manera que unos son reprobados, como Genaro, dada su condición de inmigrante; y otros son objeto de su complacencia, como Máxima, que es argentina de origen. Tal maniqueísmo ciertamente esquemático aproxima la obra a la *novela de tesis*. Y todo ello pese a la indagación psicológica que se realiza. Por tanto, el método experimental aún cuenta en Cambaceres con algunas limitaciones que a estas alturas no esperábamos.

Asimismo, se intensifica ligeramente la utilización de las técnicas impresionistas, que ya eran frecuentes en *Sin rumbo*. En el estilo podemos diferenciar, al menos, dos registros: el que pertenece al narrador y a los personajes bien enjuiciados, que emplean un lenguaje culto, con las audacias esteticistas ya mencionadas; y el que se pone en boca de los personajes de baja estofa -Genaro, su familia...-, que es pretendidamente realista y vulgar.

En el plano del contenido sí que se penetra con mayor rigor en las motivaciones instintivas que determinan la conducta de los personajes, tratando de convencer al lector de que las malas pasiones de Genaro se hallan impresas en su propia composición sanguínea. Y así, siguiendo la concepción naturalista, tampoco atribuye una culpabilidad moral al personaje, cuyo comportamiento se deriva casi exclusivamente de razones genéticas, amén de las sociológicas.

Ideológicamente, Cambaceres se reafirma en las convicciones de su novela anterior: en esta ocasión el ataque al inmigrante adquiere el rango de motivo temático principal. También confirma, de modo aún más rotundo, su preferencia por el espacio rural y por la vida campesina, donde se han educado Máxima y su familia, los personajes "positivos" de la obra.

Sintetizando mi estudio sobre el presente autor, cabe realzar su progresiva asimilación de las técnicas naturalistas, desde sus comienzos afines al costumbrismo hasta su última novela. Sin embargo, su adhesión a la escuela zoliana se halla limitada por un subjetivismo casi constante -notablemente atenuado en sus últimas obras-, que le lleva a la omnisciencia patente, al enjuiciamiento y al esquematismo tipificador en la construcción de muchos personajes. Asimismo, otro rasgo esencial de su obra reside en la incorporación de algunas técnicas propias del modernismo.

Tales caracteres, que corresponden a la figura argentina más fiel a los postulados de la novela naturalista, los encontramos de un modo más o menos semejante en el quehacer narrativo de Julián Martel, como se explicará más adelante.

III. EL CICLO DE LA BOLSA

Junto con el motivo de la inmigración, que central o subsidiariamente aparece en casi todas las novelas argentinas de este período, la fiebre generada por la Bolsa de Buenos Aires es otro tema que suscita una amplísima creación novelística, la cual normalmente aprovecha esta cuestión para emprender una crítica social de alcance más amplio.

El hecho determinante de este verdadero ciclo novelístico es precisamente la quiebra que experimenta la Bolsa en 1890. Durante el gobierno de Bartolomé Mitre (1862-1868), hombre de una extraordinaria preparación humanística y literaria, podemos afirmar que se construyó gran parte de la Argentina moderna. La etapa de Sarmiento (1868-1874) supone una apertura total hacia Europa y hacia sus estructuras económicas y sociales, que influyó considerablemente en la transformación de la vida de este país. En 1880, con la declaración de la capitalidad de Buenos Aires, la nación conoce un progreso económico aún más intenso. A esta época corresponde el proceso de laicización de la vida del país, que rompe sus relaciones con la Santa Sede durante seis años (1884-1890) y contempla el desmoronamiento de sus costumbres patrias en favor de un economicismo uniformador⁴². Al general Roca, que se hallaba al frente del gobierno, le sucede en 1886 su cuñado, el Dr. Miguel Juárez Celmán, bajo cuyo mandato se acentúa la euforia comercial.

La quiebra de la Bolsa en 1890, auténtico desastre económico para todo el país, provoca infinidad de manifestaciones populares, que terminan con la revolución del 90, a cargo de la llamada Unión Cívica Radical, presidida por Leandro Alem, poeta y periodista. Al final de esta rebelión sube al poder el Dr. Carlos Pellegrini (1890-1892), quien trata de rescatar al país del desastre financiero que ha padecido.

⁴². Cfr. Noé JITRIK, *El mundo del ochenta*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.

Esa fiebre económica y comercial, que transforma a Buenos Aires de "gran aldea" -como reza en el título de la novela de Lucio V. López- en urbe moderna, es consecuencia, en gran parte, de la creciente inversión extranjera y, por supuesto, de la inmigración masiva que presencia el país desde varias décadas atrás⁴³.

Para comprender las dimensiones que alcanza este último fenómeno, consignaré algunos datos significativos. El fomento de la inmigración arranca de la Constitución de 1853, a raíz de la cual el Gobierno favorece la llegada de población extranjera, retirando cualquier tipo de impuestos a todos aquellos que vengan al país con la intención de trabajar, de invertir económicamente o de enseñar. En 1857 se crea la "Asociación Filantrópica de Inmigración", que promueve el conocido Hotel de Inmigrantes.

Ateniéndonos a cifras concretas, debemos tener en cuenta que entre 1857 y 1900 Argentina recibió unos 2.000.000 de inmigrantes, de los cuales la mitad permaneció en el país. De 1869 a 1895 el número de habitantes extranjeros se vio multiplicado por cinco, representando una cuarta parte de la población total. Particularmente en Buenos Aires residen más forasteros que nativos, sobre todo italianos y, en menor medida, españoles, junto con otras gentes de diversísimas procedencias⁴⁴. Adolfo Mitre, refiriéndose a la época retratada en la novela de Martel, concreta la cifra de 300.000 para hablar de los inmigrantes llegados en el año 1889, que multiplica varias veces el número de los correspondientes a toda la década del 70⁴⁵.

Este fenómeno tan decisivo provoca una creciente desnaturalización de las costumbres argentinas, que será denunciada por casi todos los narradores naturalistas. Junto a esa despersonalización cultural del país, se agudiza una sed de riqueza como valor supremo, que se encauza con frecuencia a través de la magia de la Bolsa, concebida como un medio asequible y rápido de ascender económicamente.

En el ciclo novelístico de la Bolsa más que un análisis rigurosamente científico y experimental de la sociedad bonaerense, se persigue, ante todo, realizar una crítica directa y eficaz de la situación del momento, aunque para esto el narrador haya de utilizar con frecuencia la metodología naturalista.

⁴³. Para el estudio de la crisis del 90, véase la obra ya clásica de Juan BALESTRA, *El noventa. Una evolución política argentina*, Buenos Aires, Roldán Editor, 1935.

⁴⁴. Cifras tomadas de Teresita FRUGONI DE FRITZSCHE, "Introducción" a *Sin rumbo*, ed. cit., p. 40.

⁴⁵. Cfr. Adolfo MITRE, prólogo a *La Bolsa*, de Julián Martel (Buenos Aires, Ediciones Estrada, Clásicos Argentinos, 1946).

No obstante, veremos que ordinariamente las técnicas zolianas aparecen contaminadas con otros recursos que tienden a avivar los tintes de la denuncia y así poner fin a los males concretos que afligen al pueblo argentino. Por ello no será extraño encontrar prédicas y admoniciones muy explícitas, con el objeto de remover la conciencia del lector hacia un perfeccionamiento moral, tanto del individuo como de la sociedad entera. Los valores que se trata de inculcar en esta narrativa pueden sintetizarse en la práctica de la virtud y de la honradez, el trabajo esforzado que permita enriquecerse con justicia, así como la custodia de las costumbres patrias, que se ven adulteradas por el influjo nocivo -según su entender- de la inmensa población extranjera.

Por el tono resentido y apasionado de esta crítica podemos intuir sus deudas con técnicas propias de la estética subjetiva romántica, especialmente del costumbrismo; técnicas que conducen a un excesivo protagonismo del yo del autor-narrador y que no siempre respetan con fidelidad el distanciamiento objetivista predicado por Zola. Lo veremos en el somero análisis que efectuaremos de las principales novelas de este ciclo.

El número total de las obras incluidas en la serie es muy considerable; cronológicamente van del año 1890 hasta 1901, aunque más tarde podemos encontrar relatos donde ocasionalmente se recurre al mismo motivo. Entre las más conocidas, aparte de *La Bolsa* de Martel (1891), figuran *Abismos* (1890), de Manuel Bahamonde; *Horas de fiebre*, de Segundo Villafañe, y *Quilito*, de Carlos María Ocantos, ambas de 1891; *Grandezas* (1896), de Pedro G. Morante, y *Quimera* (1899), de José Luis Cantilo. En un autor ligeramente posterior, como Roberto J. Payró, figura otra novela que puede incluirse en el mismo ciclo, como las *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira* (1910). Pero no se agota aquí el elenco de obras que integran la serie (*Buenos Aires en el siglo XX*, 1891, de Eduardo de Ezcurra; *Contra la marea*, 1894, de Alberto del Solar; *Grandezas chicas*, 1901, de Osvaldo Saavedra, etc.).

En este amplio panorama sobresalen, junto a la novela de Martel, que analizaré con detenimiento, la de Ocantos, *Quilito*, y la de Villafañe, *Horas de fiebre*, las tres aparecidas en el mismo año de 1891. También expondré lo más sintéticamente posible un estudio sobre las dos últimas, con vistas a delinear posteriormente sus semejanzas y divergencias con respecto a la obra de Martel.

1. Segundo I. Villafañe y *Horas de fiebre*.

La biografía que conocemos de Segundo Villafañe resulta aún hoy muy escueta⁴⁶. Sabemos que nació en Tucumán (1859) y que desde joven colaboró en diversos periódicos, entre ellos *La Nación*. Contamos con un texto suyo en verso que corresponde a los Juegos Florales del Teatro Colón, fechado en 1882 y dedicado a la figura de Juan Sebastián Elcano. También, como Martel, participó en el contingente revolucionario que encabezó Roque Sáenz Peña, en el año 1892. Ocupó cargos en la burocracia pública: en la Municipalidad de Buenos Aires, en la Policía, en el Correo, etc.

Su obra narrativa se compone de cuatro novelas: *Don Lino Velázquez* (1886), *Emilio Love* (1888), *Horas de fiebre* (1891) y *Tapias y Morales* (1901). Destacan, por su calidad y por su recuerdo en nuestros días, la segunda y la tercera que he mencionado. Aunque me detendré en esta última, conviene advertir que el conjunto de su producción permanece fiel a una misma actitud, en la que se persigue, ante todo, analizar la sociedad argentina en la acelerada evolución de las dos últimas décadas del XIX. Por tanto, el género novelístico se entrecruza en una misma obra con el documento histórico, ya que la finalidad primordial, según parece, es la de dar perfecta cuenta de su tiempo, tanto a través de la historia como de la novela, las cuales en su época no poseen unos límites del todo definidos. Para ello echa mano con frecuencia de las técnicas que le proporciona la novelística zoliana, aunque no se ciñe a ésta de un modo servil, como comprobaremos en repetidas ocasiones. La crítica integral y directa de su sociedad exige por parte del autor un tono manifiestamente comprometido con la situación y muchas veces ajeno al distanciamiento objetivista del narrador experimental.

Horas de fiebre nos cuenta el ascenso y el fracaso económico de Alfredo Ríos, huérfano de padre, que vive con Misia Mercedes, su madre, y un hermano menor, Andrés, que estudia Medicina. Alfredo ha abandonado su empleo estable en la Banca para dedicarse de lleno a la especulación bursátil.

Su historia se interfiere con la de Celmira Martínez y su familia, cuyo padre era gran amigo del difunto señor Ríos, padre de Alfredo y Andrés. Celmira había sido pretendida en otro tiempo por el joven Alfredo, pero la fiebre de éste por el dinero y su rápido enriquecimiento han terminado por distanciarlo de la familia Martínez.

⁴⁶ Cfr. Antonio PAGÉS LARRAYA, "Introducción" a *Horas de Fiebre* de Segundo VILLAFÑE (Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1960). Citaré por esta edición.

Andrés intercede ante Alfredo para que restablezca una relación, al menos amistosa, con Celmira, que padece ahora una anemia y una depresión graves. También ruega a los padres de ésta que se trasladen por un tiempo a la quinta de San Fernando, una residencia de campo que es propiedad de los Ríos, con el objeto de que Celmira cambie de aire y se recupere de sus enfermedades. Don Juan, padre de la chica, después de una larga indecisión, resuelve aceptar lo propuesto por Andrés.

Instalada la familia Martínez en la quinta campestre, Celmira experimenta una mejoría notable y recobra la alegría, ayudada también por el afecto constante de Andrés. Pero no tarda mucho tiempo en volver a la gravedad y muere. Alfredo, que había sufrido una quiebra estrepitosa de la Bolsa, se ve despojado de todos sus haberes y se marcha a la quinta, cuando ya Celmira ha fallecido. Al poco tiempo él también se suicida, después de escribir a su madre unas letras en las que trata de justificar esta decisión irreversible.

La novela presenta una entidad ficticia más rica y compleja que *La Bolsa*. Aquí no sólo se narra el ascenso eufórico del protagonista hacia el triunfo económico, sino que esa acción primaria se enriquece ostensiblemente con la historia de la familia Martínez, especialmente con la enfermedad de Celmira y su traslado al campo. El argumento, por tanto, se halla integrado por más componentes que en la obra de Martel, y de esta mayor complejidad de acción deriva un realismo aún más verosímil.

Asimismo, los personajes son objeto de una penetración psicológica más profunda, que nos permite caracterizarlos con detalle e incluso prever sus futuras reacciones. Don Juan Martínez es tal vez el personaje construido con mayor perfección. Por su fina delineación podemos conocer los límites entre su honradez ejemplar y su fanatismo puritano y su mojigatería, rasgos que se hacen evidentes en esos frecuentes forcejeos psicológicos que preceden a sus tomas de decisión: si abre o no el sobre de una recompensa extraordinaria del jefe, si se traslada o no al campo, etc. En sus relaciones con los demás se traslucen casi siempre los móviles de su conducta: por ejemplo, con don Severo mantiene cierta amistad, pero las tiranteces comienzan cuando éste desea agradar al jefe, ya que don Juan prefiere mantenerse al margen de todo halago, como supuesto signo de honradez y sinceridad.

Celmira también aparece muy bien perfilada: cabe resaltar la minuciosidad con que se narra su evolución psicológica y sus cambios afectivos, sujetos a una lógica muy comprensible. Pongamos, como ejemplo, su predilección por Alfredo, que con el tiempo es sustituido por su hermano Andrés, dado el cariño con que

éste la obsequia incansablemente. En Alfredo asistimos a una cierta dimensión de interioridad, pero resulta un personaje mucho más esquemático y funcional, cuya presencia se justifica tan sólo por el contenido de crítica social directa. La evolución psicológica de Alfredo depende tan sólo de los vaivenes que acusa la Bolsa, sin que exista ningún principio interior que le haga reaccionar. El suicidio surge al final como una salida fácil, para el autor y para el personaje, y como una solución apropiada para la finalidad moral de la novela.

Andrés, su hermano, responde muy bien a la condición de *alter ego* del autor. Es, sí, un personaje intachable, prácticamente santo. Por su comportamiento, en el que jamás se detecta ninguna fisura ni imperfección, resulta más un personaje idealista que naturalista, y no porque la perfección moral sea un ideal inasequible, sino porque en esta tierra no hay posibilidad de poseerla en ese grado pleno. Pero en Andrés parece que sí, pues toda su conducta se explica únicamente por el servicio a los demás: a Celmira, a la familia de ésta, a su propia madre. También existen algunas facetas importantes de su vida a las que no se atiende en modo alguno: por ejemplo, se dice que tiene novia y que contraerá matrimonio en breve, pero jamás se nos habla de ella y de sus relaciones con Andrés; antes bien, sólo se nos informa sobre el afecto profundo que este personaje reserva para Celmira, que incluso podría ser incompatible con el otro noviazgo.

El resto de los personajes no presenta gran complejidad. Su conducta normal, adaptada a las decisiones de los demás actantes, los convierte más bien en puntos de apoyo de los personajes ya analizados. Pero no por ello pierden realismo y verosimilitud: sencillamente la atención del narrador se ha desplazado hacia otros individuos. En este sentido, de esa carencia de volumen que se advierte en ellos es bien elocuente el hecho de que al hermano varón de Celmira jamás se le rescate del anonimato; y así de este personaje, que podría asumir un protagonismo considerable, no conocemos ni siquiera el nombre.

La recreación del espacio no resulta especialmente exhaustiva, pues se reduce a momentos muy señalados: salvo en el primer capítulo y hacia el final de la novela, en el capítulo XXXIV, prácticamente no encontramos una atención específica al espacio de la acción. La razón de que en las proximidades del desenlace se sumen varias descripciones puede estar en que tales capítulos corresponden a un cambio brusco en el protagonista y en la acción, lo cual exige una sensible ralentización del ritmo acelerado que caracteriza a los capítulos finales.

Sobre las técnicas que adoptan dichas descripciones, es necesario aludir al impresionismo, técnica simbólica (como el expresionismo) que se reitera en

ciertos momentos, de un modo más notable que en *La Bolsa*, donde el simbolismo moderno, cuando aparece, posee muy débil consistencia.

En la descripción del Alfredo fracasado cristaliza un ejemplo ilustrativo del incipiente impresionismo que llega a aflorar en la novela, impresionismo que se aproxima, también por el objeto imaginario escogido, a las construcciones simbólicas ya maduras de José Martí:

Pero aún sabía tener, sin embargo, algunos días en que *risueñas ideas optimistas, cruzaban como bandadas de aves alegres por su cerebro (...)*.

Bien es verdad que a continuación la imagería permanece en el cauce de un romanticismo ya escasamente expresivo:

(...) todo a su alrededor lo veía iluminado por una luz más clara, el día más espléndido, el cielo más azul, los árboles más verdes, más olorosas y enervantes las flores, más alegre el cantar de los pájaros⁴⁷.

No obstante, la adopción ocasional de las técnicas del símbolo revela un intento de apertura a los hallazgos de su tiempo, que no debe despreciarse.

Con respecto al objetivismo del narrador también se ha dado un paso importante, como es la incorporación del estilo indirecto libre, por el que se encauza con mucha frecuencia el pensamiento de los personajes y se deja traslucir la diversidad de sus puntos de vista. A pesar del distanciamiento que ha conseguido el yo del narrador, en ocasiones éste juzga directamente la conducta de sus criaturas novelescas. Veamos este pasaje donde el narrador inspecciona desde arriba y nos informa sobre el interior de Andrés:

¡Quién, aunque la conociese, se hubiera acordado allí de la pobre familia de Martínez, de las luchas interiores de don Juan, de las aflicciones de su esposa y de la triste Celmira!

¡Ah! sólo Andrés con su gran corazón generoso, sólo Andrés, que recorriendo a largos pasos las veredas en dirección del Club del Progreso, se sentía en aquel momento, en medio del movimiento y bullicio de la calle, como perdido en un mundo fantástico, muy distinto de aquel triste, serio y penoso (...) ⁴⁸.

⁴⁷ Ed. cit., cap. XXXII, p. 203. La cursiva de la primera cita es mía y señala la secuencia impresionista de este párrafo.

⁴⁸ Ed. cit., cap. XXI, p. 135.

El narrador, por tanto, en ocasiones sigue contemplando desde arriba el comportamiento interno de los personajes. A veces da sobradas muestras de saber más que ellos, permitiéndose completar el discurso interior de los mismos: "Andrés, edificado y sorprendido con esta crónica mordaz y escandalosa, no sospechaba siquiera que de don Severos están plagadas las administraciones y son ellos, salvo excepciones, los más inútiles, los más corruptores y a la vez los que sacan siempre mayores beneficios (...)"⁴⁹.

En otros casos el protagonismo de esa voz relatora alcanza a interferir inesperadamente en las conversaciones de los personajes, hasta llegar a confundirse con la voz de los mismos. Por ejemplo, cuando la familia Martínez está a punto de llegar a la quinta de San Fernando, misia Mercedes inicia una descripción de la casa y alrededores. Pero, en el mismo párrafo, sin que medie transición alguna que lo señale, el narrador continúa describiendo en su lugar:

-Allí está. ¿No la ven? Antes de llegar a la estación, en las orillas del pueblo, dando el frente a la línea del ferrocarril (...). En el de la izquierda se encuentra el dormitorio de misia Mercedes y la salita de recibo para las visitas (...)"⁵⁰.

Lo dicho se hace evidente si tenemos en cuenta que se llega a nombrar en tercera persona, como vemos en el párrafo transcrito, al mismo sujeto que había empezado a hablar, sin que sepamos cuándo ha terminado su intervención y comienza la del narrador. Por supuesto, éste no pierde las ocasiones que se le ofrecen para emprender disertaciones y comentarios sobre la propia narración o sobre la realidad social que nos recrea, como ya hemos presenciado poco antes.

De esta manera se ha esbozado un cierto perspectivismo, en lo referente a los diversos puntos de vista transmitidos en estilo directo o indirecto libre, como se comprueba en la discrepancia entre Alfredo y su hermano Andrés. Pero esa autonomía del personaje se halla limitada por el protagonismo frecuente del narrador, si bien en una medida ciertamente menor a la que encontramos en muchas novelas del período; en una medida, por supuesto, muy inferior a la de *La Bolsa*, que en este punto resulta más arcaizante.

Estilísticamente, asistimos a la yuxtaposición de diversos registros, como también ocurrirá en *La Bolsa*. De una parte, el estilo periodístico, que informa sin

⁴⁹ Ed. cit., cap. XXII, p. 144.

⁵⁰ Ed. cit., cap. XXIV, p. 157. El cambio de la voz que describe -de misia Mercedes al narrador- se produce, como podrá reconocerse, después del paréntesis con los puntos suspensivos.

más, en un tono documentalista, sobre la situación del momento; de otra, el estilo realista y referencial, sin especiales rugosidades subjetivas, que encontramos en los momentos de agilidad y economía narrativas. Junto a ellos se introduce con enorme frecuencia un discurso emocionado, de carácter más subjetivo y también más grandilocuente, que informa con pasión sobre el interior de los personajes. Y, como ya he anunciado, en otros momentos se apodera del relato un estilo impresionista, que percibe la realidad de un modo creativo y personal y que origina así verdaderas imágenes simbólicas. Entre todos ellos, domina el estilo realista, con la particularidad de que constantemente pretende asimilarse a la disertación oral, con las reiteraciones e inseguridades propias de este tipo de discurso. Es significativo, en este sentido, que después del empleo de los guiones para incluir un inciso, se retome la frase anterior repitiendo su último elemento, como es propio del lenguaje oral.

Hay una semejanza estructural con *La Bolsa* que no puedo omitir en mis observaciones: se trata de la carta final que escribe Alfredo a su madre, paralela a la que redacta Ernesto Lillo en *La Bolsa* para informar a Luis Glow sobre sus planes de futuro. Ambas aparecen al final de la novela y ambas contribuyen a hacer más compacto y explícito el enunciado moral de la obra: en los dos casos se explica el porqué de la conducta del que escribe y de esta manera se configura definitivamente la propuesta de reforma moral perseguida por el autor. Como comprobaremos más tarde, el contenido de ambas cartas es bien distinto. En esta ocasión Alfredo justifica su suicidio argumentando que los acontecimientos de su vida no coincidían con el ideal positivista y con la mentalidad burguesa, según los cuales se había encaminado hacia la búsqueda a toda costa del bienestar económico y del placer material.

En *Horas de fiebre*, por tanto, la propuesta del autor se percibe por el disenso de éste con respecto al protagonista, que revela por escrito sus intenciones. En *La Bolsa* veremos que es el propio autor quien hablará por boca de su personaje preferido, Ernesto Lillo, verdadero *alter ego*, que es precisamente quien escribe la misiva final.

De lo dicho se puede inferir una actitud fatalista, más que determinista, por parte del autor, que acumula en las postrimerías de la acción una serie de hechos trágicos y, en gran medida, contingentes, para engrosar así la desgracia final de la obra: de una parte, el crac de la Bolsa y la propia muerte de Celmira, un día antes de la llegada de Alfredo a la casa de campo; y luego el suicidio de éste.

En los últimos capítulos el autor parece instado por un deseo de poner punto final a la acción y de solucionarla de un modo terminante, deseo que le lleva a simplificar demasiado el entramado del conflicto creado hasta ahora. En efecto, la rica composición argumental que se había configurado hasta el momento se desvanece súbitamente para concluir la novela lo antes posible. Por ello la multitud de cabos sueltos que se habían dejado atrás, como el matrimonio de Andrés, se solucionan rápidamente de un modo convencional y no del todo verosímil. En *La Bolsa*, por contener una acción mucho más simple, ha sido más sencillo emprender esa loca carrera hasta el final, sin tener que saltarse inconsideradamente tantos acontecimientos intermedios.

Temáticamente, la novela aborda la cuestión del enriquecimiento fácil e instantáneo que no es fruto del trabajo honrado. Dicho tema, el gran motivo de crítica que genera la obra, ha cristalizado novelísticamente en la dualidad de caracteres que manifiestan los personajes de Alfredo Ríos y don Juan Martínez: el uno, desentendido de toda consideración moral y ambicioso de poder económico; el otro, excesivamente riguroso en la práctica de la virtud, sumido en la indigencia. Aunque éste tampoco se ofrezca como conducta ejemplar, su final más alentador revela un apoyo ideológico mayor por parte del novelista. El equilibrio entre ambos y, por supuesto, el personaje propuesto como modelo será, indudablemente, Andrés.

Asimismo, y como síntomas de esa sociedad materialista y desarraigada de la tradición, se critica la hipocresía como medio para conseguir intereses personales, según se desprende del episodio del regalo de cumpleaños para don Zacarías, que suscita malestar entre los propios obsequiantes. También se arremete contra el volumen desorbitante de la administración pública, demasiado alambicada para conseguir una gestión eficaz y rentable para el país, como se declara expresamente en el texto⁵¹.

Otro de los motivos de desazón por parte del autor (y transferido a la novela) es el de la vida de oficina, donde se originan y se concentran todos los vicios sociales. Al mismo tiempo se reprueba la tendencia desaforada de imitar servilmente todas las costumbres europeas, con el riesgo de barrer cualquier resto de la propia tradición. Y, por supuesto, la crítica se dirige hacia ese fastuoso tren de vida, que es indigno por frívolo, materialista y carente de todo ideal.

⁵¹. Cfr. ed. cit., cap. XXII, p. 142.

Por las cuestiones temáticas sumariamente reseñadas, así como por la postura que ante ellas toma el novelista, comprendemos que en el fondo late una apuesta por la vida campesina, muy semejante a la que sostiene el Cambaceres maduro. Si reparamos en los fenómenos y actitudes que se condenan, los reconoceremos como privativos de la urbe. Ésta, en efecto, se concibe como el espacio invadido por costumbres malignas, y malignas en cuanto extranjeras. Precisamente el campo se propone de continuo como lugar de purificación, tanto fisiológica como moralmente. Para Alfredo también podría haber sido el escenario adecuado para su restablecimiento médico -poseía principios de tuberculosis- y espiritual, si no hubiera sucumbido ante los imperativos de la ambición pecuniaria e inhumana, procedente de la ciudad. Si la familia Martínez no corre una suerte mejor, por la muerte de Celmira, es debido, sin duda alguna, a que abandonaron la urbe demasiado tarde.

Penetrando aún más en las tendencias ideológicas que animan la novela, hallamos en el fondo de tales tomas de postura una decidida invectiva contra la mentalidad positivista, que es la propia de Alfredo, el personaje "negativo", quien lo confiesa en la célebre carta. Alfredo, en la misma ocasión, abjura de la apreciación romántica de la vida, incluso se permite declarar su repugnancia por la *María* de Jorge Isaacs y por el mismo Lamartine, exponentes del romanticismo más emblemático para un hispanoamericano de entonces.

En tales convicciones Villafañe se nos muestra muy poco naturalista, precisamente por su disentimiento ante el positivismo. Su sensibilidad y sus aspiraciones vitales siguen encauzándose por la vía romántica, que se halla también más cercana al modernismo, movimiento que surge justamente por el ansia de ideal, por el vacío espiritual que el positivismo había cavado en el corazón humano.

Resumo aún más el resultado de mi análisis: *Horas de fiebre* puede figurar entre la narrativa naturalista por su adhesión manifiesta a algunos de los postulados de esta escuela, según podemos advertir en esa cierta dependencia que guarda la evolución de los personajes y de la acción con respecto a lo fisiológico y psicológico, como sucede en el caso de Celmira, cuyo comportamiento y muerte se derivan directamente de su anemia y depresión anímica. También en Alfredo se evidencia una relación entre su debilitamiento físico, con la aparición de un principio de tuberculosis, y su ruina económica, moral y vital.

La crítica directa y explícita contra la sociedad porteña del momento encaja más bien con la actitud realista de raíz costumbrista, anterior al experimentalismo de Zola.

Y, desde luego, por la propuesta moral de la obra, que se presenta como motivación originaria de la misma, *Horas de fiebre* se nos muestra como la pervivencia de unos ideales y una sensibilidad románticos, que por exigencia de los nuevos tiempos han tenido que adoptar unos modelos externos de corte naturalista. La indudable sensibilidad romántica que subyace en la novela es la que favorece esa cierta apertura hacia los presupuestos modernistas, que afloran en el plano estilístico en repetidas ocasiones.

Aunque se desprenderá del análisis sobre la novela de Martel, es preciso anotar aquí que en *La Bolsa* las tendencias modernistas empapan más profundamente los ideales generadores de la novela, como se comprueba, sin ir más lejos, en la concepción del poeta, que se halla muy en consonancia con los rasgos del bardo modernista. En *Horas de fiebre* los presupuestos del movimiento modernista sólo inciden ocasionalmente en el aspecto estilístico.

2. Carlos María Ocantos y *Quilito*.

Ocantos ha pasado ciertamente inadvertido para gran parte de la crítica, incluso dentro de su propio país. Algunos se explican este hecho por una supuesta elementalidad novelística⁵², que no me parece tal; resulta más discreto atribuirlo a sus largas estancias en el extranjero, que constituyen la mayor parte de su vida. La primera razón no puede estimarse oportuna si reconocemos que otros autores de su tiempo han quedado hoy, en el aspecto literario, mucho más envejecidos. Por el contrario -y puede ser un buen objetivo para las escasas líneas que siguen- considero necesaria la reivindicación de una notable modernidad en Ocantos, como se hará evidente al exponer sumariamente mi análisis de *Quilito*.

Carlos María Ocantos, nacido en 1860, dio a los catorce años muestras muy elocuentes de su precocidad como novelista, pues a esa edad escribe el relato *El Esclavo*. De 1874 a 1881 vive en Francia y adquiere un conocimiento directo de la realidad europea. Tres años más tarde inicia su carrera diplomática, que le lleva a vivir varios años en ciudades muy diversas -Río de Janeiro, Madrid, Copenhage, Oslo-, familiarizándose con el ambiente peculiar de cada país, actitud que fructifica en sus obras, como *Carmucha* (1931), una colección de novelas cortas ambientadas en Río de Janeiro, y *Fru Jenny* (1915), una colección de cuentos escrita y localizada en Copenhage. En 1918 abandona la profesión diplomática y se instala en Aravaca, pueblo próximo a Madrid, para dedicarse por entero a la literatura. Allí muere, en 1949. En 1897 había sido nombrado miembro correspondiente de la Real Academia Española en Argentina⁵³.

Ocantos es autor de veinte relatos, que figuran con el título genérico de *Novelas Argentinas* y guardan entre sí unos rasgos comunes. La conclusión general que sobre ellas formula Noé Jitrik debe recibir algunas puntualizaciones: <<En ellas campea el idioma español y no son demasiado notables ni como construcción ni como mensajes. No obstante, indican un brío que sugiere la existencia de un "caso" sobre el cual cabrían reflexiones de índole más profunda. Tal vez algo parecidas a las que sugieren Gálvez y, en general, los proyectos del realismo ortodoxo en la Argentina>>⁵⁴. Anunciaré previamente la presencia en su obra de

52. Cfr. Noé JITRIK, "El ciclo de la Bolsa", en *Historia de la literatura argentina*, ed. cit., p., 164.

53. Podemos encontrar más datos biográficos en el libro de Theodore ANDERSON, *Carlos María Ocantos y su obra*, Madrid, Sociedad General Española, 1935. Véase también Hemilce CÁRREGA, "En el centenario de Carlos María Ocantos", en *La Prensa* de Buenos Aires, 29-V-1960.

54. Op. cit., p. 165.

una notable modernidad dentro del realismo y naturalismo argentinos, que debía haber sido señalada en ese juicio general sobre su obra, como corroboran las conclusiones del análisis que a continuación extracto.

Como rasgo global de su narrativa, figura la constante preocupación por los problemas nacionales de su tiempo, los cuales derivan del desmesurado desarrollo económico que vive su país en las tres últimas décadas del XIX. Sus temas y motivos más frecuentes los encuentra en la inmigración, la situación política y económica del momento, la vida cultural argentina, la condición social de la mujer, etc. En el tratamiento de esos temas se reconoce siempre una voluntad muy arraigada de realismo, que no excluye su dimensión naturalista, aunque nunca se suma incondicionalmente a los postulados de Zola.

Quilito (1891) nos relata la historia de este personaje y de su familia. Hijo de Pablo Aquiles Vargas y de Pilar Esteven, es deudor de un préstamo desorbitante que ha invertido en la Bolsa. Ante la quiebra general que ésta sufre, se ve obligado a reponer el préstamo en veinticuatro horas. Su tía Casilda Vargas, que vive con ellos -es huérfano de madre-, pone, en tan breve espacio de tiempo, todos los medios para satisfacer la deuda. No lo consigue y Quilito, después de un violento debate interior, decide suicidarse. Al conflicto central de este personaje, se asocian los problemas entre su familia y los Esteven, a la que pertenecen su madre y Gregoria Vargas, su tía paterna (casada, a su vez, con Bernardino Esteven, hermano de su madre); problemas originados en antiguas particiones por herencias.

En *Quilito* nos situamos ante una construcción novelística apreciablemente más compleja que en las restantes del período aquí abordado, incluida *La Bolsa* de Martel. En esta obra de Ocantos podemos distinguir una multiplicidad de acciones muy bien concatenadas, más rica y, al mismo tiempo, más armónica que la que nos ofrecen, por ejemplo, *La Bolsa* y *Horas de fiebre*. Concretamente podemos señalar cinco acciones ciertamente distintas, aunque con una evidente interdependencia: la ruina de Quilito, que ocupa un discreto primer plano; el odio y los problemas entre las familias Vargas y Esteven; la ruina de Bernardino Esteven, el amor entre Quilito y Susana, hija de aquél, así como el comportamiento y cese del ministro Eneene.

Tal multiplicidad de acciones confiere a la obra una mayor entidad novelística, la cual supera el mero documento social, en el que a veces caen otras novelas -también *La Bolsa*-. A ese mayor volumen y densidad como novela corresponde, según cabe esperar, un mayor realismo. De esta manera el propósito moral que la sustenta no emerge en el texto de un modo tan explícito y aprio-

rístico, sino que se verifica como consecuencia natural de una realidad novelística bastante verosímil. Ello no la exime de algunas admoniciones y consignas, pero éstas -curiosamente- rara vez se ponen en boca del narrador.

También sobresale *Quilito* por la mayor profundidad psicológica con que han sido elaborados sus personajes, notablemente mayor que en las otras dos obras más representativas de este ciclo. Tal profundidad no alcanza sólo a uno o dos personajes protagonistas, sino que se extiende a un buen número de caracteres, que aparecen así trazados como auténticos individuos. Por ejemplo, de don Pablo Aquiles conocemos rasgos de carácter que no pueden combinarse en un tipo genérico: es despreocupado, sin que ello le impida ejercer de honrado y aún de ingenuo. La tía Casilda da muestras de un acendrado espíritu de sacrificio; se preocupa por los suyos, es sincera, responsable con sus deberes y de gran fortaleza interior. Quilito, personaje más simbólico que los otros, posee también algunos rasgos individualizadores, como su frivolidad e inmadurez unidas en ocasiones a los dictados de un buen corazón, que no alcanza a servirle de mucho.

La tía Gregoria se nos muestra celosa en el amor a su marido, al tiempo que egoísta e interesada, defectos que se ven realzados por una insensibilidad e incomprensión casi absolutas hacia el mal ajeno. Don Bernardino, su esposo, manifiesta habitualmente su hipocresía, con la que oculta su condición de pícaro y de hombre también profundamente egoísta. Susana, la hija de ambos, se presenta como un ser angelical, por lo que viene a ser el personaje más idealista de la novela, aunque tan bien trazado que en ocasiones provoca nuestra compasión. Jacinto Esteven, su hermano, ha sido construido como un simple *típo*, que sirve de apoyo a la acción de otros personajes: como cabe esperar, es frívolo, derrochador, inconsecuente, etc. Pampa, la indita que hace el servicio en la casa de los Vargas, revela de continuo su carácter salvaje e indisciplinado, sin que por ello carezca de cariño y de una cierta indulgencia hacia la desgracia de Quilito.

Ágapo Esteven, hermano de Bernardino, es un personaje de vida marginal: se trata de un vagabundo por voluntad, lo cual nos explica mucho de su carácter escéptico, aunque desinteresado y sumamente cordial.

Los trazos precedentes sobre diversos personajes de la obra nos confirman en mi valoración de los mismos como verdaderos individuos con vida propia y, en gran parte, irrepetible. Además, tales personajes evolucionan psicológicamente, como comprobamos en el caso de Pablo Aquiles, que de huracán e intratable cuando se hallaba bajo la autoridad de su padre, se ha vuelto afable y complaciente en la vida del hogar, una vez muerto aquél.

Tal conocimiento profundo sobre los personajes se ve enriquecido por un perspectivismo sabiamente logrado, más perfecto que aquel que advertíamos en *Horas de fiebre*. El secreto de este hallazgo radica en un empleo más riguroso y sistemático del estilo indirecto libre, hasta tal punto que quienes juzgan sobre las distintas situaciones y problemas son los propios personajes, en los que el narrador parece haber delegado toda esta tarea. De esta manera los caracteres exponen individualmente su parecer sobre el motivo en cuestión y es al lector a quien le toca decidir cuál de ellos tiene razón en cada caso. Por ejemplo, las particiones que se efectúan a la muerte de don Aquiles Vargas son valoradas de distinto modo por Pablo y Casilda Vargas, de una parte, y por Bernardino Esteven, de otra: aquéllos denuncian el fraude de este último, mientras que Bernardino aduce otras razones para justificar su actitud. Al final, tímidamente ayudados por el narrador, solemos convenir en reprobar al señor Esteven, aunque a éste tampoco se le priva de su ocasión para defenderse.

Así se le concede al receptor una misión más relevante dentro de la obra, mientras que el narrador pierde parte de su anterior protagonismo. ¿No se encuentra aquí uno de los cambios esenciales que ha conseguido verificar la novelística contemporánea?

Esta mayor libertad que el autor otorga a sus personajes contribuye en gran manera al objetivismo perseguido por la narrativa naturalista, el cual también se halla favorecido por otras técnicas que, aunque sumariamente, conviene reseñar.

En primer lugar, la crítica social viene ejercida por los mismos personajes. Los más honestos suelen ofrecer apreciaciones más plausibles, pero, en cualquier caso, todos intervienen en el juicio sobre su propia sociedad. Pablo Aquiles -y no el narrador- será ahora quien proteste contra el cosmopolitismo que ha transformado su ciudad⁵⁵. Hasta el usurero portugués don Raimundo de Melo Portas e Azevedo, honrado dentro de su complicado oficio, también diagnostica certeramente los males que padece Buenos Aires. Después de manifestar su descontento ante la fiebre generalizada por la Bolsa y de aportar algunos ejemplos pintorescos que la corroboran, localiza el origen del desastre presente:

⁵⁵. Cfr. C. M. OCANTOS, *Quilto*, Barcelona, Ed. Ramón Sopena, s. a., p.27.

Pero de esto no tiene la culpa el país, cuya prosperidad no puede sufrir eclipse sino momentáneo, para volver a brillar con nuevo y poderoso resplandor. La crisis que aquí tenemos, amigo Esteven, es de sentido común⁵⁶.

Asimismo, Ocantos ha dotado a la novela de una notable y feliz calidad dramática, merced a la enorme frecuencia de diálogos y también de monólogos, en los que se llegan a ensayar con acierto las técnicas del monólogo interior, que tanta funcionalidad poseen en la novela de nuestro siglo. En este punto se hace forzoso citar, al menos, algún fragmento del monólogo que mantiene la tía Casilda cuando se dirige a casa de su hermana Gregoria Vargas de Esteven para pedirle ayuda económica en el difícil trance que ha ocasionado la deuda de Quilito. Dicho monólogo aparece vivificado por una espontaneidad expresiva muy eficaz y fiel al tono coloquial que requiere el discurso en tales circunstancias:

¡Volver a casa de misia Petronila! ¿a qué? para sufrir un desaire: no, lo mejor, es esto; Gregoria no puede negármelo: si no es para mí, ni para Pablo, es para el hijo de Pilar, una Esteven, ya que desprecia tanto a los Vargas, olvidando el apellido que lleva. Entraré y la diré... no sé, no sé; cuando me vea delante de ella, después de tantos años... ¡Dios mío! ¡no tendré valor! ¡y si ese hombre sale! cara a cara no le he visto desde aquella vez que le llamé ladrón con todas sus letras...⁵⁷

Tampoco podemos pasar por alto el extenso monólogo que profiere Quilito en su interior momentos antes de darse el golpe mortal. En él se perfila con trazos aún más fuertes el ánimo inseguro y apasionado que exige esta situación límite. El tono dramático del estilo aparece intensificado por su profundo contenido existencial. Aquí ofrecemos unas brevísimas muestras:

¿Sabes lo que sucederá después que te des el tiro? te llamarán malogrado por los diarios, y *requiescat in pace*, a los dos días nadie se acuerda del santo de tu nombre: no olvides el refrancito: el muerto al hoyo, y el vivo al bollo; sólo papá y tía Silda te llorarán hasta la consumación de los siglos y esto será el único resultado de tu suicidio; bien triste, ¿no es cierto? (...)⁵⁸

⁵⁶. Ed. cit., cap. III, p. 83.

⁵⁷. Ed. cit., cap. IX, p. 233.

⁵⁸. Ed. cit., cap. X, p. 268.

¿Qué no? ¿no te convenzo? ¿eres honrado, tú también? ¿tienes delicadeza? ¿tienes vergüenza? pues, hijo, pégate el tiro, porque, francamente, no sirves para nada...pero, ¡cuidado no tiembles!... ¿Y Susana? ¿qué me dices de Susana? ¿has visto portañá más deliciosa?⁵⁹

(...) pero yo no quiero la vida, lo repetiré cien veces; ni ante mi padre, ni ante Susana me atrevería a presentarme ahora, aunque estuviera seguro del perdón de uno y del amor de la otra. No y no⁶⁰.

Su voluntad en suspenso se encarna verbalmente en un estilo de marcadas apreciaciones emotivas y de una espontaneidad muy patente. Hasta la misma puntuación, arbitraria y desentendida de toda regla académica, contribuye a reflejar ese ánimo caótico en el que se debate el personaje. No se trata, como vemos, de un monólogo clásico, que suele ser un pretexto para que el personaje pronuncie un discurso solemne y edificante -pensemos en un ejemplo universal como Hamlet-. En este caso, no: se trata de reproducir con fidelidad naturalista los bruscos vaivenes de su espíritu. Lógicamente, la novela de nuestro siglo ha penetrado mucho más en las técnicas de esa locución interior del personaje, pero aquí podemos advertir una tentativa muy afortunada.

Con todo lo dicho, no he querido negar en ningún momento un cierto modo de presencia del narrador, que, en un nivel muy preciso, no se interrumpe nunca. Entre otras cosas, porque la historia aparece contada en primera persona, técnica ajena al naturalismo ortodoxo y que de por sí nos transmite la sensación de que esa historia la estamos escuchando de labios de alguien muy concreto. No faltan los frecuentes comentarios sobre la propia narración, como en este ejemplo:

Aunque ello sea un desdoro de Pablo Aquiles, diré que una vez pretendió meter mano en la gaveta del padre, pero la terca cerradura no se dejó violentar y aquí paró la tentativa⁶¹.

Tales comodines narrativos, materializados en ese estilo coloquial, confieren viveza y espontaneidad al relato, lejos de entorpecer el desarrollo de la acción, como sí sucede en otros autores. En ocasiones este narrador que cuenta en pri-

⁵⁹. Ed. cit., cap. X, p. 269.

⁶⁰. Ibid.

⁶¹. Ed. cit., cap. II, p. 34.

mera persona aporta datos que el lector desconoce sobre los personajes, datos que en esos momentos resultan muy oportunos. En otros casos el mismo narrador se permite expresar algunas valoraciones irónicas o encomiásticas sobre sus criaturas novelescas; atendamos por un instante a la descripción que nos ofrece del reprochable ministro Eneene:

Pido disculpa al señor ministro [habla el narrador] por la irreverencia, pero cúpleme repetirlo: su aire era el de un menjurjes, y así eran los emplastos de sus decretos y las cataplasmas de sus discursos (...)⁶².

La presencia del narrador, en este y otros ejemplos, no puede ser más notoria. Además, en su tarea de contar los hechos utiliza los recursos del lenguaje oral y del registro coloquial, que imprimen un tono muy personal al relato y casi convierten al propio narrador en un protagonista más.

Pero el carácter diferencial de esta novela, en el aspecto del narrador, estriba, sobre todo, en el hecho de que éste suele mantenerse al margen de los comentarios sobre la realidad exterior a la obra y delega tal función en los propios personajes. Serán ellos quienes, bajo su perspectiva individual, critiquen el acontecer de la sociedad porteña. El narrador se ha desentendido hasta de formular el enunciado moral explícito de la obra, que ya no aparece ni en boca suya ni de ningún otro personaje, sino mediante los letreros que adornan un caballo de piedra contemplado por Mr. Robert en la fachada del edificio de la Bolsa. Podemos leerlos aquí para recordar el mensaje:

Decía uno: Que tu caballo de combate sea el trabajo y tu espada la perseverancia; mas, si quieres vencer en la contienda, no dejes caer a tierra el escudo de la prudencia.

Y el otro: La mejor lotería es el ahorro, no el que amontona por vicio, sino el que guarda por previsión⁶³.

Más fuertes no pueden ser los trazos con que aparece inscrita esa proclama moral de la obra. Tampoco parece tan relevante el hecho de que sea un objeto inanimado el que contenga esa máxima constructiva: el tono admonitorio sigue estando presente. Sin embargo, el carácter diferencial de esta novela, con

⁶². Ed. cit., cap. VII, pp. 186-187.

⁶³. Ed. cit., p. 284, final de la obra.

respecto a las revisadas anteriormente, se halla en que el narrador desaparece a la hora de la enseñanza, de modo que su misión como juez de la realidad circundante se ha recortado notablemente en favor de los propios personajes con sus correspondientes puntos de vista.

En ocasiones la descripción de personajes y el relato de las acciones adoptan técnicas muy similares a las empleadas por el cuadro de costumbres, por cuanto se presentan como si tales personajes fueran típicos y las acciones por ellos ejecutadas se hubieran hecho habituales; como si de verdad se repitieran idénticamente cada día. Sin embargo, la minuciosidad de los detalles con que se individualiza a cada personaje y acción terminan por desvanecer la primera impresión de narración costumbrista. Es importante, sí, advertir esa pervivencia en la obra de ciertas técnicas que históricamente han perdido su vigencia.

Por la recreación del espacio la novela se halla muy próxima a la mimesis realista y aun naturalista, dada la riqueza de detalle con que se pretende transferir la realidad a la novela. Sólo circunstancialmente Ocantos se encauza por otros métodos descriptivos ajenos a la escuela experimental y que entroncan con una estética de sabor clasicista, como ocurre con las pinturas alegóricas de algunos lugares. Lo comprobamos cuando Mr. Robert pasa una vez por el edificio de la Bolsa y el narrador toma ocasión para describirnos este escenario, en el aspecto material y en el humano:

Las puertas se abrían sin ruido y veíanse luces amarillas y nichos que se descubrían por sí solos y tumbas que se destapaban, y allá en el fondo una mesa, sobre la mesa una bandeja y sobre la bandeja monedas apiladas; un juego de dados muy cerca, y de pie, al lado de ella, una figura enmascarada, que bien podía ser Mercurio, a juzgar por el pie alado, que trataba de disimular bajo la vestidura que le servía de disfraz⁶⁴.

Y continúa esta insólita descripción del edificio, que al final de la extensa alegoría presenta todos los rasgos de un monstruoso panteón, donde, terriblemente, bajo los nichos yacen seres vivos. A pesar de su gran fuerza expresiva, esa recreación antirrealista dista mucho de los procedimientos zolianos y se remonta más bien a la mimesis alegórica del barroco conceptista, tal como podemos apreciar en Quevedo o en Gracián.

⁶⁴. Ed. cit., cap. IV, p. 93.

El período cronológico transcurrido no alcanza el año, aunque tampoco se delimita concretamente: en cualquier caso, se trata de unos meses. La narración temporalmente es lineal, con algunos *flash-back* de mayor o menor extensión, como sucede normalmente en cualquier acción narrada *in medias res*. De un modo similar a lo que ocurre en *Horas de fiebre* y en *La Bolsa*, el ritmo narrativo se acelera bruscamente a partir de un momento climático bien diferenciado, que aquí, al igual que en las dos obras citadas, coincide con la quiebra de la Bolsa. A partir de este momento el relato, cuya acción gana en dinamismo y en multiplicidad de segmentos narrativos, experimenta una agilidad hasta ahora inusitada. De ello podemos dar buena cuenta si pensamos que antes de ese momento hemos leído siete capítulos y medio, en los que se generan todos los elementos del conflicto, de manera que los dos capítulos y medio restantes constituyen el espacio prescrito para tratar de resolver la acción y conseguir un desenlace clausurado.

El estilo en que se materializa el relato se mantiene en la línea de un coloquialismo muy realista, tanto por parte del narrador -como ya hemos comprobado- como de los mismos personajes. En aquél, sin embargo, podemos distinguir una estilización notablemente más culta, sin desmarcarse nunca de ese registro familiar. Los personajes llegan a mostrar rasgos lingüísticos que permiten singularizarlos por su habla, como en el caso de Gregoria Vargas y su hija Susana, que dejan traslucir caracteres inconfundibles. Tales rasgos distintivos también ayudan a clasificar a los hablantes en grupos sociales diversos. Pero, cada uno a su nivel, nunca se apartarán del discurso oral de registro coloquial, pleno de reiteraciones y exclamaciones, que ya han ido apareciendo en nuestro estudio por algún otro motivo.

Por la dimensión expresiva de su estilo no se acusa ningún rasgo importante próximo al impresionismo y al simbolismo, como sí he advertido en otras novelas y como también observaremos en *La Bolsa*. Pienso que esto no se debe a un desconocimiento del autor sobre las técnicas de elocución literaria más avanzadas de su tiempo, sino a una consciente y permanente voluntad de realismo. Que Ocantos no ignora los hallazgos de la expresión subjetivista del modernismo lo demuestra un caso muy señalado de descripción con evidentes tintes impresionistas: "El rumor intenso de la ciudad se había apagado, las luces palidecían en medio de la neblina, las vidrieras de los escaparates sudaban de frío, las palmeras tísicas de la plaza se quejaban... Andando, míster Robert pasó a la esquina"⁶⁵.

⁶⁵. Ed. cit., cap. IV, p. 90.

Este pasaje, más próximo al Valle-Inclán de los esperpentos, jamás lo hubiéramos atribuido al discurso realista de esta novela, de donde debemos concluir que Ocantos también se halla muy atento a la actual renovación de la prosa hispánica.

En el aspecto temático se plantean varias cuestiones nucleares, sabiamente vinculadas entre sí y proyectadas en el escenario inmediato de la sociedad de su tiempo, con un ánimo consciente de crítica y, más aún, de perfeccionamiento moral en todos los niveles. Básicamente no vamos a encontrar muchos motivos que no hayamos registrado en las novelas revisadas hasta ahora. Sí es verdad que, por el modo, muchas de esas cuestiones aparecen abordadas mediante otros conflictos novelescos que suelen aportar una profundidad y eficacia mayores. Pero los objetos de la crítica permanecen casi inalterables. Como tema central, se reprueba la manera fácil -y, con frecuencia, deshonestamente- de enriquecerse, tal como se practica en la Bolsa. La condena de esta conducta se halla ligada habitualmente -y así en la presente novela- a la puesta en evidencia de una vida construida sobre apariencias, sobre vacuas presunciones, la cual termina sofocando los valores morales y verdaderos del hombre. También se analizan los efectos de una educación complaciente y permisiva en exceso, cuyos efectos vienen encarnados en Quilito, sellado por la enfermedad de la holgazanería. De alguna manera, aunque con otro planteamiento en la ficción, la misma cuestión ha aflorado en el entramado novelesco de *Sin rumbo*, donde Andrés se nos presenta como la víctima de esa deficiencia educativa. Los temas del favoritismo y la corrupción generalizada en la administración pública y en el gobierno del momento, cuyo tratamiento se había diseñado hasta cierto punto en *Horas de fiebre*, en *Quilito* alcanzan una formulación novelística muy consistente y eficaz, gracias, sobre todo, al funesto episodio del ministro Eneene. Asimismo, la manifestación en contra del cosmopolitismo que enrarece las costumbres patrias es otro de los motivos que el autor no duda en incluir entre sus objetos de ataque, aunque ahora de un modo secundario.

Como una cuestión propia de esta novela, una cuestión plena de realismo cotidiano (aunque no exclusivamente circunscrita a esa época histórica), aparece una crítica muy operativa sobre el odio en el seno de las familias y las tristes consecuencias que ocasiona, tal como se representa en el aborrecimiento mutuo de los Vargas y los Esteven, que han intercambiado varios miembros de una familia a otra.

Y tales inquietudes del autor a la hora de emprender su aguda crítica terminan siendo proyectadas hacia una profunda dimensión existencial que cobra su plenitud al final de la obra, en el extenso monólogo de Quilito, previo al sui-

cidio. En él se colocan en la balanza todos los valores, positivos y negativos, que pueden condicionar las aspiraciones vitales y el comportamiento de un hombre. El debate gana palpitante dramatismo merced a la indecisión que paraliza por completo al personaje: la conveniencia de una vida por dinero, por el goce de los placeres materiales o por el disfrute de otros bienes más nobles, como el amor de una mujer, se presentan a sus ojos con todo el atractivo capaz de provocar su arrepentimiento; pero igualmente pesan sobre él el desdoro que ha de sorportar por su mala conducta y, sobre todo, la aridez que atribuye al trabajo y a cualquier esfuerzo humano. La modernidad de dicho monólogo estriba, en parte, en que la decisión final no ha sido respaldada por un convencimiento y una voluntariedad plenos, por la elección consciente de un objeto que se considera preferible a todas luces, sino más bien por la debilidad que le imponen sus pasiones y, sobre todo, por el tímido empuje de un estado de ánimo decadente.

Por lo observado hasta aquí, fácilmente se concluye que con *Quilito* estamos ante una novela afín a los ideales del ciclo de la Bolsa y, en general, de los autores naturalistas de su país; por lo menos en lo referente a los contenidos. Sin embargo, la obra ofrece una mayor entidad como novela, debida, en gran parte, a una construcción más compleja de su acción y de sus personajes.

Por esa consistencia novelística más notable el relato se acerca más a la teoría y praxis del naturalismo, si bien en él también se perfilan algunas tendencias que se desmarcan de los postulados zolianos, como la intención moral y edificante que la anima y que se hace explícita en varios momentos de la obra.

Y, por supuesto, los datos y caracteres arrojados por mi análisis me confirman en la idea de la considerable modernidad con que emerge esta obra, en la que se ensayan algunas técnicas muy productivas en la narrativa futura.

El ciclo de la Bolsa aparece, pues, como la respuesta novelística de muchos autores a un mismo entramado social, cuyos problemas y soluciones parecen exigir el esfuerzo colectivo de un amplio conjunto de narradores. De ahí la sorprendente comunidad de temas que advertimos en los diversos textos de la serie. Sus inquietudes discurren por unos cauces narrativos pertenecientes, en gran parte, al realismo naturalista, aunque en muchos de ellos late una sensibilidad romántica que en múltiples momentos se materializa incluso textualmente. Junto a esas técnicas heredadas de la tradición reciente se conjugan otras actitudes estéticas que suponen una acelerada puesta al día, como ocurre con la incorporación de los presupuestos modernistas, injertados a muchos de estos relatos, donde a veces se transparenta especialmente la huella estilística de José Martí.

Por los contenidos también se guardan ciertas distancias con el naturalismo, dados los anhelos de mejora con que esta narrativa de la Bolsa trata de asumir la realidad social. En ella se observa, pese a su innegable filiación zoliana, una huida del positivismo y del materialismo reduccionista del valor integral del hombre. Por ello se entrecruzan actitudes de un idealismo muy audaz, que se entiende como necesario para el perfeccionamiento actual de su entorno. Así surgen personajes como el poeta y Ernesto Lillo en *La Bolsa*, según veremos; Andrés en *Horas de fiebre*, y Susana, por ejemplo, en *Quilito*.

El ciclo de la Bolsa, por lo expresado hasta aquí, y por el análisis que iniciaré sobre la novela de Martel, debe entenderse, en buena medida, como la imposición de unos límites al naturalismo y el moderado escape hacia otras corrientes estéticas.

⁶⁶. Guillermo ARA, *La novela naturalista hispanoamericana*, Buenos Aires, EUDEBA, 1965, p. 28.

IV. JULIÁN MARTEL Y LA BOLSA

Breve semblanza del autor

La biografía de Julián Martel, seudónimo del escritor José Miró, puede ser recogida en muy escasas líneas, pues no son muchos los datos que de ella poseemos. Basándome en las noticias que nos facilitan diversos autores, he podido reconstruir esta ficha biográfica que ahora presento.

Nacido en Buenos Aires, el 2 de junio de 1867, pertenecía a una familia modesta en aquella época, aunque emparentada con una estirpe de rancio abuelo. Sabemos que en el momento de publicar *La Bolsa* vivía con su madre, Justina Barros, y su hermana, a las que debía sostener económicamente, lo cual nos constata la identificación con un personaje de su novela Ernesto Lillo, que se hace corredor de Bolsa por este motivo. También Miró invirtió en el juego bursátil y parece que terminó sufriendo un serio revés; esto permite explicarnos su apasionamiento personal y su denuncia resentida contra la fiebre de la Bolsa.

En 1888 comenzó a publicar crónicas de actualidad en *La Nación*, diario con el que seguirá colaborando hasta su muerte. Por esa época ya había entrado en contacto con el rico ambiente literario que vive Buenos Aires por entonces. Contamos con testimonios escritos sobre su relación y amistad con los literatos más destacados de la ciudad porteña, como el joven Leopoldo Lugones, Ricardo Jaimes Freyre, José Ingenieros, Alberto Ghirardo, Julio Piquet, Roberto

J. Payró y, por supuesto, el ya ilustre Rubén Darío. En el *Azul* del poeta nicara-güense figura un pasaje en el que se ha reconocido con total certeza una evocación de la persona de José Miró: "Cuántas veces soñamos juntos, en noches de amistad amable. Yo oía tus imaginaciones de oriental, tus fantasías de rajah, la historia nunca concluida de tus lindos castillos en el aire; y te acompañaba encantado a tus excursiones por los países de lo irrealizable". Lo que sí consta expresamente es la semblanza que Darío le dedica el día de su muerte en las páginas de *La Nación*: "Yo te he conocido en la primavera de la juventud, triste enamorado de la gloria, soñador testarudo, cultivador de rosas de fantasías...". En el mismo artículo el poeta dispensa unas palabras de aprobación a la única novela de Miró. También se ocupa del malogrado autor argentino en su libro *Autobiografías* (Capítulo XXXVI).

Estas referencias darianas ponen ante nuestra consideración abundantes elementos que nos confirman en el conocimiento directo que tuvo Martel de las exploraciones estéticas del modernismo, tanto por sus lecturas como por sus múltiples amistades vinculadas al nuevo movimiento. De ello es buena muestra la novela que analizaré en breve. Con todo, también fueron numerosas sus lecturas de los autores naturalistas, franceses y argentinos; *La Bolsa* nos invita a suponer el influjo indiscutible de *L'Argent* (1891), de Zola, aunque tampoco se trata de una deuda tan importante como en un principio puede parecernos. En este sentido debemos tener en cuenta que, si bien *La Bolsa* comienza a editarse en *La Nación* el 24 de agosto de 1891, su última frase se redacta el 30 de diciembre de 1890, como consta al final del texto, y en esa fecha aún no ha visto la luz la mencionada novela de Zola, ni siquiera en su versión original. Sin embargo, la impronta de Zola y, en general, del naturalismo nos permiten incluirla en la versión argentina de esta corriente narrativa.

Su sensibilidad romántica y su talante idealista le llevarán pronto a sentir un especial atractivo por la vida bohemia, que le conduce poco a poco a un estado de habitual melancolía y -lo que es aún más grave- a una tuberculosis que le acarreará una muerte muy temprana. Por imperativos de salud se traslada, en 1891 -poco después de la aparición de *La Bolsa*-, a Santiago del Estero. En 1892 participa, como Segundo I. Villafañe, en el contingente dirigido por Roque Sáenz Peña. Y después de la publicación de otras obras menores, fallece en Buenos Aires el 9 de diciembre de 1896, sin haber cumplido aún los treinta años.

Julían Martel escribió, además de *La Bolsa* -sin duda, su obra principal y el motivo de su gloria posterior-, veintisiete poemas y cinco cuentos, reunidos en el volumen publicado póstumamente por su madre, titulado *In Memoriam*; a los

que deben añadirse dos relatos largos, publicados en 1893 en la *Revista Nacional*, que llevan por título *La diputación de Alberto* y *El Bombo*. Todo ello sin contar las numerosas crónicas periodísticas que el lector podrá encontrar en *La Nación*, desde 1888 hasta el año de su muerte.

Por estas obras menores Martel no pasa de ser un autor anclado en el tardío romanticismo, atrapado por la frase solemne y verbosa, a la que con frecuencia sabe imprimir una resonante vibración emotiva. Sin embargo, a pesar de su adhesión a esas tendencias ya escasamente productivas en su época, consigue actualizarlas merced a la incorporación de otros rasgos estéticamente más modernos y operativos, como la plasticidad, la calidad sensual y la admiración por las obras de arte, rasgos muy propios de los autores parnasianos, que son transferidos tanto a su prosa como a su poesía. Al mismo tiempo logra proyectar estas breves creaciones a una atmósfera de fantasía y de misterio, que, si bien debe mucho al oscurantismo romántico, cobra mayor riqueza expresiva por la presencia de una tímida percepción visionaria, muy propia del bardo modernista. De todo ello nos habla especialmente el cuento titulado *Leyenda*.

Sin embargo, es en *La Bolsa* donde hayamos la consumación de sus audacias formales y, en general, de la maestría literaria que pudo demostrar en esa vida de duración tan limitada. *La Bolsa* ve la luz en las páginas de *La Nación*, que la publica por entero a través de los episodios diarios que van desde el 24 de agosto hasta el 4 de octubre de 1891. En 1898 será editada en un solo volumen por la "Imprenta Artística de Buenos Aires". Como se deriva del análisis que sigue, *La Bolsa*, sin ser una novela genial, es una de las obras más representativas del ciclo también llamado "de la Bolsa" y, en general, de todo el período correspondiente a la narrativa naturalista argentina. No obstante, nuestra novela, a pesar de su evidente filiación a la escuela experimental, supone también una limitación a ésta, dada su afinidad con otras tendencias diferentes.

La Bolsa y los límites del naturalismo

Si, cronológicamente, la novela argentina recibe el influjo naturalista desde muy pronto, en los inicios de los ochenta; y si además nuestro texto, *La Bolsa*, se publica en 1891, época de madurez para esta corriente, ¿en qué medida el presente relato se halla empapado de la estética originada por Emile Zola? La respuesta exige todas las páginas que ofrezco a continuación. Conviene, no obstante, adelantar algunas conclusiones que luego se verán sostenidas por más sólidos fundamentos.

Guillermo Ara apunta la posición peculiar que corresponde a esta novela dentro del naturalismo, pues a primera vista nace de un decidido propósito satírico y moralizante, que muchas veces no se halla totalmente justificado por la acción narrada. La tesis que defiende se apoya, en parte, en los resentimientos personales del autor, en su empeño vindicativo por razones biográficas, y no tanto en el minucioso estudio de la realidad. Al mismo tiempo, según Ara, la psicología de sus personajes se encuentra muy limitada: aunque éstos se hallan influidos por el ambiente, el autor, de antemano, "toma partido por la nobleza, la verdad y el decoro contra la impudicia, la mentira y el juego sucio"⁶⁶. De esta manera la postura del autor, defendida a capa y espada, sustituye y aun imposibilita el cuidadoso análisis del entramado social e individual de la realidad circundante. La tipificación de los personajes en modelos estándar es un rasgo que deberá tenerse en cuenta al afrontar el estudio de este relato, como señala el mismo crítico, que también atiende, en el plano estilístico, a la pluralidad de registros, muchos de los cuales distan notablemente del estilo practicado por los naturalistas. Ara distingue un lenguaje de carácter propiamente realista, dominado por el afán de objetividad, y junto a él advierte una variante de tono más enfático e informativo, propio del periodismo. Por último, señala la notable presencia del registro modernista. Trataré de precisar el lugar que ocupa cada uno, pero tal adelanto nos lleva a plantearnos los límites del naturalismo en esta novela, así como su apertura a otras proclamas estéticas.

⁶⁶. Guillermo ARA, *La novela naturalista hispanoamericana*, Buenos Aires, EUDEBA, 1965, p. 28.

1. El tema de *La Bolsa*: la conciencia de una crisis.

La novela nos sitúa ante la historia de Luis Glow, un abogado de ascendencia inglesa, casado con una mujer de familia acomodada, Margarita.

Luis abandona su actividad profesional para dedicarse a invertir sus haberes en la Bolsa. Para ello se asocia con unos traficantes de vida disoluta, en su mayoría -Granulillo, Fouchez, León Riffi, etc.-, y constituyen la llamada Sociedad Embaucadora.

La conducta de Luis, marcada por su honradez profesional, contrasta con la de sus socios. Éstos le proponen unas inversiones desmesuradas para unas empresas absurdas tramadas en beneficio de unos pocos. Glow, junto con toda la Sociedad, acaba siendo víctima de un desastre en la Bolsa. Los demás huyen y él afronta la situación recurriendo a medios diversos, incluso ilícitos. Su fracaso final es estrepitoso y, hundido en la miseria económica y en la falta de honor, se vuelve loco de una enfermedad irreversible.

La ruina que padece el protagonista no atiende sólo a su estabilidad económica, sino a su honor y a su conducta moral, pues para superar el conflicto financiero decide recurrir a medios injustos. La ruina es también, como nos refiere el final del relato, una ruina psicológica, ya que le incapacitará de por vida para el ejercicio de su sano juicio. En definitiva, asistimos a la quiebra vital, a un fracaso total del personaje. Y ese desmoronamiento de su ser se atribuye a la ambición económica, a la sed insaciable de posesión material, que se satisface por un medio no del todo justificado: la inversión en Bolsa. La desaprobación que el autor-narrador nos transmite acerca de la actividad bursátil se funda en la ausencia de un trabajo digno que enriquezca a la propia persona y a los demás. La Bolsa, en este sentido, aparece como un instrumento de parasitismo social que, además, engendra todo tipo de delitos.

Sin embargo, es curioso comprobar que el responsable de tal fracaso no es tan sólo el protagonista: al final de la novela se evidencia la actitud indulgente con que le trata el narrador. Luis Glow no es el único culpable ni el más importante: el origen y el sujeto de la culpa radica, sobre todo, en la propia Bolsa, que al final del texto se representa como una fiera devorando al protagonista con sus garras. Por tanto, si *La Bolsa* es una novela de denuncia, esta recriminación se dirige especialmente a la misma Bolsa y, por extensión, al sistema económico generado por esta sociedad. De ahí arranca esa inculpabilidad del personaje y ahí encontramos precisamente el tema principal de la novela: la ruina vital del protagonista a consecuencia de la ambición económica producida por la fiebre de la Bolsa.

Pero junto a este núcleo temático se abordan otras cuestiones de gran trascendencia. Muy vinculado al motivo anterior se halla la constante denuncia de la carencia de ideal, de la ausencia casi absoluta de motivaciones serias que justifiquen el comportamiento humano. Así enjuicia moralmente al protagonista: "Banquero, prestamista, especulador, nunca ha sobresalido en las letras, en las ciencias, en las artes, porque carece de la nobleza de alma necesaria, porque le falta el ideal generoso que alienta al poeta, al artista, al sabio"⁶⁷.

De esa ausencia de ideal y de ese reduccionismo materialista procede la relegación de Dios a un plano secundario en el protagonismo de la historia y del acontecer humano. Recordemos la discusión de Glow con Granulillo, motivada por su distinta opinión sobre el poderío judío, que da lugar a una argumentación incluso teológica. El narrador nos refiere así uno de los momentos más apasionados de la misma: "Y al llegar aquí, Granulillo, que se burlaba de todo lo que fuese respetable, se permitió chanzas groseras que desagradaron a Glow, el cual dijo que aunque liberal y falto de creencias, pensaba que debían respetarse cosas que merecieron el respeto y formaron quizás la felicidad de nuestros padres"⁶⁸. Pocas líneas después se reproduce parte del diálogo entre ambos, en el que se cuestiona de nuevo la existencia de Dios:

-Lo cual es un absurdo, porque no me vengas a decir que eres de los que admiten la prosapia divina del pretendido redentor [La sentencia es de Granulillo].

Glow no se desconcertó.

-No creo en ella -dijo-, pero ¿eso prueba que no esté yo en error?⁶⁹

Más que de una relegación de Dios a un plano ineficaz en la causalidad de las acciones del universo, se trata del desvanecimiento de la fe y de la conciencia en la misma existencia de Dios. Y al desdibujarse esta verdad radical del horizonte humano, todos los principios vitales pierden necesariamente su vigor. De esta manera, el amor sale desposeído de su dimensión espiritual de entrega mutua y se concibe como mero instrumento de placer sensual y hasta de enriquecimiento económico, como ocurre en las relaciones de Granulillo y Norma, que aquél

⁶⁷. Citaré por la edición de Emecé, Buenos Aires, 1943 (Parte I, cap. 7, p. 119).

⁶⁸. I, cap. 7, ed. cit., p. 120.

⁶⁹. I, cap. 7, ed. cit., p. 124.

aprovecha para obtener de ella los beneficios pecuniarios que le proporciona el ministro. Norma, durante la conversación, reconoce la instrumentalización de que es objeto: "¿No eres ya bastante rico para no ambicionar más de lo que posees? ¡Más, más, siempre más! Te he hecho dueño de doscientos mil pesos y todavía no estás contento! Por ti he arruinado a tus propios amigos, cuya fortuna ha ido a parar a tus manos; por ti..., pero ¿qué no he hecho yo por ti?, y tú, ¿qué has hecho por mí?"⁷⁰

La misma carencia de ideal es la causa de la moral oportunista que aflora en los momentos difíciles; y esto sucede hasta en los personajes de conducta más recta, como el mismo protagonista, que, en su delirio por salvar su situación, recurre a las trampas en la carrera de caballos. Lo mismo puede decirse de su esposa, Margarita, cuando, ante la inminencia del desastre, aconseja a su marido una solución fácil que le exima de pagar su deuda aun a costa del honor, con el solo fin de asegurar su estabilidad económica:

-¡Para ti la sociedad deberían formarla tu mujer y tus hijos, nada más que ellos!

-Precisamente; es debido al cariño que les tengo, que debo proceder de modo que no lleven un nombre indigno.

Margarita, moviendo la cabeza, dijo:

-Eso es lirismo. ¡Como para lirismos están los tiempos!⁷¹

Por tanto, la validez de un ideal trascendente que pueda determinar la conducta aparece desmoronada por completo. El mismo personaje advierte que sus tiempos no son aptos para el cultivo del espíritu, y en esta reflexión dramática radica buena parte del enunciado moral de la novela.

Junto a los motivos temáticos ya citados, íntimamente unidos, aparecen otros objetos de atención por parte del autor. Aquí debo citar otras dos cuestiones problemáticas interconectadas a lo largo del relato: de una parte, la crítica de la inmigración masiva, que llega a Buenos Aires con el exclusivo afán de atesorar dinero y que, aparte de la penuria económica que genera, impregna la ciudad de Buenos Aires de un ambiente materialista avasallador de las buenas costumbres. Pero el autor, más que la desenfrenada explotación económica de los extranjeros, lamenta el deterioro moral y también la disolución de la identidad argentina.

⁷⁰. I, cap. 5, ed. cit., pp. 97-98.

⁷¹. II, cap. 2, ed. cit., p. 171.

Este último es un punto de importancia capital: la inmigración ha desnaturalizado las costumbres patrias, que han ido afrancesándose progresivamente y perdiendo el sello hispánico que para su pueblo es esencial. Así lo denuncia el narrador-autor cuando describe al público asistente a la carrera de caballos: "Allí podía observarse la variedad de tipos en que el cosmopolitismo avasallador ha descompuesto a la mujer argentina, quitándole aquel sello andaluz y picante que conservaba como preciosa herencia de la sangre española(...). Y, después, un afrancesamiento en los trajes y modales, un falso exquisitismo parisién, un estiramiento forzado que hacían ridículo contraste con los resabios de las maneras abiertas y chacotonas de los buenos tiempos de antaño"⁷². No es un comentario marginal, sino que forma parte de una denuncia constante en la novela.

Al mismo tiempo se establece una cruda reprobación de la raza judía, no ya sólo por su condición de inmigrante, sino por su poderío económico, por su ayuda mutua en la consecución de la fortuna e, incluso, por motivos teológicos, que no tienen validez en sí mismos pero que culturalmente aún pueden apoyar el descrédito hacia esta raza. No olvidemos que a esa invectiva racial se le dedica todo un capítulo, de contenido más teórico que propiamente novelesco⁷³.

⁷². II, cap. 8, ed. cit., p. 226.

⁷³. Cfr. I, cap. 7, ed. cit., pp. 107-126.

2. Análisis de la novela.

El estudio de la mimesis espacial que nuestro autor realiza en su novela puede ser una buena muestra de la dinámica de corrientes estéticas que se entrecruzan en la obra. De una parte se observa una evidente preocupación por reproducir el entorno espacial de cada escena, al menos de aquellas que el narrador-autor considera esenciales. El primer capítulo, sin más, lleva por título "El escenario" y tiene como fin mostrar el panorama general de la ciudad en la que va a desarrollarse la acción. Con una técnica semejante a la del cine, el narrador nos pasea rápidamente por los distintos ambientes del Buenos Aires de entonces, deteniéndose con especial interés en aquellos escenarios que van adquirir mayor relieve en el curso de la narración, como ocurre con el edificio de La Bolsa, en la Plaza de Mayo. El capítulo, una vez que nos ha introducido en los espacios genérico y específico de la acción, incoa el relato propiamente dicho. El mismo esquema se repite en el capítulo siguiente, donde se nos adentra en el ámbito concreto del estudio de trabajo que posee Glow: una vez descritos sus pormenores, se inicia la acción correspondiente a ese espacio particular, con la llegada de los socios del protagonista. Y así, siguiendo un plan muy semejante, transcurre el capítulo tercero, donde dicho procedimiento se aplica a la descripción de la casa del protagonista. A partir de ella se ofrece una visión retrospectiva de su historia, que nos sitúa en su juventud, en el inicio de su profesión, en el conocimiento de su esposa y en su posterior matrimonio. Pero enseguida se inicia la acción en el hogar, con la llegada de Margarita y la aparición de los niños, que interpretan una animada escena.

He considerado oportuno trazar el esquema de estos primeros episodios para comprobar que el espacio merece una parte considerable en la atención del narrador. En las descripciones de los distintos ambientes se recrean los detalles con diligente minuciosidad, de un modo que, en ocasiones, podrá parecer antieconómico, pero que siempre se halla cargado de una poderosa funcionalidad en la dinámica de la narración. Además, la referencia a esos componentes nimios de la materia espacial confiere a la narración un carácter realista que está en la base del propósito del autor. Veamos un par de ejemplos donde se ha conseguido esa mimesis exhaustiva, pero muy funcional, del espacio de la narración. Estamos en el edificio del estudio de Glow: "Componíase aquella en que el doctor tenía su estudio, de tres pisos idénticos, que daban, en su parte interior, a un extenso patio embaldosado, cubierto por un gran techo de cristales opacos. Los balconajes corridos, las largas filas de puertas iguales, simétricas, numeradas, la total ausencia de adornos, la escasa luz, todo daba a aquel patio el triste aspecto de un pabe-

llón de cárcel penitenciaria. Una escalera de mármol, en espiral, unía los pisos entre sí y con la calle"⁷⁴. La aparente profusión de detalles, que otorga ese carácter realista ya señalado, no es tal si tenemos en cuenta la eficacia funcional que contiene cada elemento descrito. No hay más que releer la apostilla final, la interpretación conclusiva que el autor añade a la descripción propiamente dicha: "todo daba a aquel patio el triste aspecto de un pabellón de cárcel penitenciaria". Ese criterio selectivo en la descripción de los distintos ambientes se generaliza a lo largo de toda la novela, de manera que sólo se enfocan directamente aquellos espacios de relevancia primordial en el desarrollo de la acción. Junto a esa profusa recreación de detalles de los capítulos iniciales, el resto de la novela va a prescindir casi totalmente de la mimesis espacial directamente elaborada, de modo que la acción, de ahora en adelante, hablará por sí misma. Esto último es, sí, uno de los límites con que el autor ha asimilado el naturalismo a la hora de confeccionar su relato.

Es verdad que en otros momentos el narrador no dudará en derrochar algunas líneas descriptivas, cuando por capricho se deleita en la representación de objetos bellos; pero en tales casos las motivaciones no serán precisamente realistas, sino de intención parnasiana y modernista. Algún ejemplo puede revelárnoslo, como éste que nos sitúa en la casa de Glow la noche en que padece su primera depresión ante el posible fracaso: "Glow y Margarita, que acababan de llegar del teatro, estaban sentados frente a frente en el gran comedor de su palacio, preparándose a tomar el té que un fámulo servía en las tazas de porcelana de la China. Sobre la mesa, cubierta con una carpeta bordada, de ancho fleco, y entre la bandeja de plata, llena de bizcochos, y la mantequera de cristal de roca, había un antejo de nácar y un par de guantes color lila, sobre los cuales chispeaba el brillante de una pulsera semi-cubierta por una guirnalda de flores artificiales"⁷⁵. Se trata de un procedimiento que se repite con frecuencia.

En el tratamiento de los exteriores el narrador suele economizar muchos detalles. Raras veces se les dedica una atención exclusiva: salvo en los capítulos 1 y 9 de la primera parte, donde se traza un panorama general de la ciudad de Buenos Aires, la descripción espacial prácticamente se reduce a los interiores, por tratarse del marco inmediato y acotado de la acción. Por otra parte, debo advertir que en esa plasmación literaria de los exteriores no existe, por lo general, una

⁷⁴. I, cap. 2, ed. cit., pp. 39-40.

⁷⁵. II, cap. 1, ed. cit., p. 151.

voluntad de reflejar los diversos modos de vida, actitud que sí es muy frecuente en las clásicas novelas naturalistas. En efecto, esta nueva estética intenta retratar con rigurosos pormenores los distintos ambientes sociales, pues a través de ese retrato casi científico el autor-narrador puede emitir un diagnóstico que explica, en gran parte, la cuestión planteada en la novela. No debe olvidarse el protagonismo que la novela naturalista confiere al entorno social, fuerza determinante de la conducta de los personajes.

Sin embargo, en *La Bolsa* raras veces he registrado esos análisis de diversos ambientes con una finalidad sociológica. Puedo aducir los dos ejemplos que he detectado en mi indagación. El primero lo encontramos en el capítulo inicial de la novela, cuando se detiene por unos instantes en repasar los bajos fondos de la sociedad bonaerense: "Turcos mugrientos con sus feces rojos y sus babuchas astrosas, sus caras impávidas y sus cargamentos de vistosas baratijas; vendedores de oleografías groseramente coloreadas; charlatanes ambulantes que se habían visto obligados a desarmar sus escaparates portátiles, pero que no por eso dejaban de endilgar sus discursos estrambóticos a los holgazanes y bobalicones que soportaban pacientemente la lluvia con tal de oír hacer la apología de la maravillosa tinta simpática o la de la pasta para pegar cristales; mendigos que estiraban sus manos mutiladas o mostraban las fístulas repugnantes de sus piernas sin movimiento, para excitar la pública conmiseración (...) ⁷⁶. Veamos el otro ejemplo, poderosamente significativo, relativo a la mirada que Glow desprende hacia la calle desde su suntuosa mansión: "Y abajo, en la calle, del otro lado de la verja de hierro sobredorado, esbozándose en la tiniebla, bultos de gentes que se detienen azoradas ante aquella mansión que parece engalanarse para una fiesta; bultos entre los cuales ve el doctor relumbrar como los de un gato, dos ojos que quizás pertenecen a algún ser hambriento de esos que vagan por las noches en torno de los palacios de los ricos, con el puñal en el cinto, la protesta en el corazón y el hambre y la envidia por instigadores y consejeros" ⁷⁷.

En ambos casos tales referencias a la vida de las clases más miserables de la sociedad se ofrecen en conjunción con la descripción de ambientes de lujo y prosperidad material, con el fin de realzar el contraste brutal entre los distintos grupos que integran la sociedad de Buenos Aires. Se trata sólo de dos pasajes, que poseen la finalidad exclusiva de reforzar la denuncia, pero sin la intención de

⁷⁴. I, cap. 2, ed. cit., pp. 39-40.

⁷⁵. II, cap. 1, ed. cit., p. 151.

representar la vida de los bajos fondos con la misma atención que les dedica a los ricos.

En otras descripciones de exteriores no se percibe tan claramente la intención del análisis sociológico. El otro fragmento que retrata el panorama de la ciudad y de sus habitantes lo encontramos en el capítulo final de la parte primera y, pese a la exasperada invectiva contra los nuevos ricos, la descripción del lugar y de las personas resulta mucho más superficial.

Aunque en ocasiones se constata la presencia de esos grupos indigentes en la población porteña, como acabamos de observar, la novela representa la vida de un grupo social muy concreto: el mundo de los cambistas, considerados como nuevos ricos y como seres poderosos, si bien parásitos, de la sociedad de la época. El contacto con otros grupos humanos es accidental, por lo que la novela tampoco aspira a construir literariamente una imagen perfecta de la ciudad de entonces, con toda su complejidad interna y externa; lo que se pretende es, simplemente, denunciar una situación social mediante una historia concreta que contenga sólo los elementos necesarios para la eficacia de la denuncia. Todo lo que queda al margen de este propósito no encontrará ningún lugar en el relato.

Queda por señalar un fenómeno llamativo que se produce en el primer capítulo: en este caso la contemplación del espacio da lugar a la creación de un personaje alegórico, el viento del Sud-Este, cuya trayectoria se describe atentamente. Se trata de un recurso narrativo muy válido a la hora de ir repasando los distintos lugares del panorama de la ciudad bonaerense. En cualquier caso, puesto que aparece personificado en más de una ocasión, debemos atribuirle un valor alegórico, que vendría a significar el espíritu de la ciudad de Buenos Aires, inquieto y variable, como se comporta el viento por naturaleza: "A ratos parecía calmarse, como si cansado de ver travesuras, quisiera darse un instante de reposo. Pero pronto volvía a las andadas, más inquieto, más loco, más bullicioso que nunca"⁷⁸. Esta personificación alegórica del viento aparece, sí, como un fenómeno ocasional que se presenta como detonante de la técnica del realismo y que proyecta la novela hacia otras esferas más idealistas.

Por todo lo dicho sobre la espacialidad del texto se puede concluir brevemente que el realismo naturalista de *La Bolsa* aparece atenuado por la emergencia de otras actitudes narrativas: existe, sí, una preocupación por el entorno, como atestigua, por ejemplo, el título del primer capítulo, "El escenario", pero

⁷⁸. I, cap. 1, ed. cit., pp. 8-9.

ese espacio aparece recreado con un criterio rigurosamente selectivo, por el que se ahorra todo detalle que no posea una gran rentabilidad funcional. Al mismo tiempo, el espacio se encuentra restringido, por lo general, a un sector concreto de la sociedad en cuestión, que es el objeto de interés por parte del narrador. La presencia, asimismo, de otras descripciones más desinteresadas y de más pura fruición estética, parnasiana o simbolista, revela la proyección de la novela hacia otros presupuestos estéticos que en la literatura hispanoamericana de entonces - y, por supuesto, en la argentina- ya han alcanzado una cierta madurez.

La construcción de los personajes que se ha operado en esta novela también arroja muchas luces sobre el propósito de la misma. En efecto, si atendemos a esta cuestión, nos inclinaremos a concluir que *La Bolsa* persigue más bien una indagación moral y social en la ciudad del Buenos Aires de la década de los ochenta que un estudio propiamente psicológico, aunque ambos fines tampoco se contraponen en la novela naturalista. Sin embargo, esta corriente, aun cuando se orienta al estudio sociológico, acentúa poderosamente el análisis de la psicología de los personajes, procedimiento del que no se hecho gala en nuestra obra.

Como llegó a señalar el mismo Guillermo Ara en los breves comentarios que dedica a *La Bolsa*, los personajes de esta novela constituyen tipos muy genéricos⁷⁹. Su acierto se hace evidente si, además de su escueta argumentación, tenemos en cuenta un breve comodín del que se vale el narrador en algún que otro momento del relato, como este que sirve para tipificar a un personaje: "Aquel joven, como el re-usurero, creemos que tampoco está clasificado, aunque su clase es numerosa en las grandes ciudades"⁸⁰.

Para reafirmar tal observación global podemos repasar la presentación que hace el narrador de los socios de Luis Glow, quienes, como sabemos, después del protagonista, son los personajes de mayor relevancia en la obra. Con esta primera presentación, por lo que puede verse, basta para que estos individuos ya puedan desplegar toda su acción a lo largo de la novela: casi no es necesaria ninguna penetración ulterior en la psique de estos seres humanos. No es que dicha presentación resulte precaria en sus datos, pero lo interesante aquí es comprobar que muy pocos de ellos individualizan al personaje en relación con su tipo genérico. Por ejemplo, de Juan Gray se nos refiere su juventud, su aspecto enfermizo, su

79. Guillermo ARA, op. cit., p. 29.

80. II, cap. 5, ed. cit., p. 202.

ocupación actual, consistente en administrar los bienes de su madre, que ahora vive en Europa; su afán disipador, tanto en la Bolsa como en el baccara del Club, en las carreras del hipódromo y en los partidos de frontón. Se añade que vive con una bailarina italiana, en medio de un lujo escandaloso. Sustancialmente no se nos dice nada más de este personaje que, no obstante, adquiere un relativo protagonismo.

Repasemos ahora lo que se notifica sobre Granulillo; sin duda, el personaje principal después de Luis Glow: sabemos que es abogado de carrera y que actualmente ejerce la profesión de invertir en la Bolsa. Se nos facilitan detalles sobre su porte externo: "fresco, acicalado como una rosa, muy elegante y presumido"⁸¹. Se nos advierte sobre su talento y voluntariedad en la decisión y en la realización de sus proyectos. Se añaden otras notas sobre su aspecto externo: "nadie hubiera podido imaginar todo el arrojo, toda la energía, todo el talento que se escondía detrás de aquel exterior delicado y femenino casi, detrás de la amable sonrisa de sus finos labios purpúreos, sobre los cuales el bigote castaño apenas se atrevía a insinuar una sombra ligera"⁸². Al margen de estos detalles, no se transmite nada más sobre su peculiar psicología. A continuación se esboza un retrato moral del personaje, que alude a su arbitrariedad, a su oportunismo, a su tiranía egoísta con respecto a los demás; para terminar refiriendo la historia de su hermano, a quien Granulillo había terminado por hacer vasallo de sus intereses. Bien es verdad que en el capítulo de su conversación con Norma, ésta nos aportará una visión retrospectiva de la historia del mismo hombre, aunque, en realidad, no viene a añadir nada nuevo.

Concluida la descripción de este personaje, el narrador adelanta la siguiente con esta advertencia: "Pero el tipo más original de aquel círculo se llamaba Daniel Fouchez, nombre supuesto, que servía para ocultar uno de los títulos más antiguos de Francia"⁸³. Pero no pensemos que por ello se nos va a ofrecer un análisis de su individualidad psicológica; por el contrario, será tal vez el personaje más superficialmente retratado: se nos cuenta su título nobiliario de marqués, su vida desarreglada en París, que lo conduce a la ruina; su traslado a América, con la esperanza casi mítica de encontrar una salida material a su situación; sus distintos oficios en Argentina, hasta llegar a ser confidente de Luis Glow y poder medrar en sus negocios. Poco más se nos dice de él. Y algo semejante

⁸¹. I, cap. 2, pp. 44 y ss.

⁸². Ibid.

⁸³. I, cap. 2, ed. cit., p. 47.

sucede con el resto de los personajes, en los que no conviene adentrarnos para no alargar innecesariamente esta reflexión. Puede ser oportuno completar el elenco de los socios citando a Zolé, ingeniero, de honradez muy considerable, afanado por la exactitud en las previsiones presupuestarias, y a León Riffi, del que se nos facilitan como datos su adolescencia -aún no llegaba a la mayoría de edad-, su ingenio, la suerte con que pudo ascender económicamente, gracias a los momentos florecientes de la Bolsa, así como su físico endeble. Por último, se completa su boceto dando noticia de su admiración por Juan Gray, al que "copiaba, ansiando identificarse con él"⁸⁴.

El indudable protagonista de la novela es Luis Glow, prácticamente el único que es objeto de la débil carga psicologista registrada en la obra. Su singularidad como individuo se manifiesta en dos hechos evidentes: en primer lugar, sus contradicción interna, proveniente de su voluntad de honradez que no siempre se hace compatible con el arribismo económico y social, el cual le impele a emplear medios no del todo lícitos. En segundo lugar, y como consecuencia inmediata de lo anterior, Luis Glow queda individualizado por la evolución psicológica que experimenta a lo largo de la novela, en la que el principio de honradez va cediendo ante los imperativos del interés económico, hasta llegar a renegar totalmente de su rectitud, si bien con muy poco sentido de culpabilidad. Desde su juventud de brillantez humana e intelectual hasta el deshonor y la locura con que finaliza la novela, Luis Glow ha atravesado un amplio proceso psicológico que está en la base de la acción de la obra. No obstante, pese a lo dicho, tal evolución no aparece representada en toda su complejidad interna, sino que, a través de unos datos limitados, el lector ha de reconstruir personalmente los avatares espirituales del protagonista. En definitiva, el narrador no nos lo dice todo, a diferencia de las grandes novelas naturalistas, en las que se pretende agotar toda la actividad mental del personaje.

La mencionada evolución de Luis Glow se articula, en la extensión del texto narrativo, a partir de tres momentos: el primero viene dado por el capítulo tercero de la parte primera, donde el *flash-back* del narrador nos informa acerca de su juventud y matrimonio. El otro punto de inflexión se contiene en el capítulo dos de la segunda parte, donde Glow confiesa a su mujer la gravedad de su situación. Su trayectoria se completa en el último capítulo de la obra, en el que se da cuenta de la inestabilidad emocional que sufrirá el protagonista para siempre.

⁸⁴. I, cap. 2, ed. cit., pp. 43-44.

Si cotejamos el tratamiento del personaje principal con el que se rinde a los restantes, concluimos que estos últimos corren una suerte distinta a la de aquél - aunque idéntica entre ellos-: los socios de Glow acaban por desertar de su empresa ante la dificultad de afrontar el fracaso. Tales socios resultan ser, por ello, criaturas funcionales que agitan la dinámica de la acción, pero que no merecen atención en sí mismos. Algo semejante puede decirse de su esposa, Margarita, que sirve de confidente próximo al protagonista, pero que no logra imponer su criterio oportunista en los momentos de mayor gravedad, y que en seguida es convencida por su marido. El ideal de la novela naturalista dista mucho de esta actitud: en las grandes novelas de esta corriente emergen al plano de protagonista, no una, sino dos o tres psicologías que se analizan de lleno y que se enfrentan entre sí, ya sea por su semejanza o diferencia, ya sea por su diversidad de propósitos. Aquí sólo hay un personaje que pelea en solitario: la simplificación es notable.

El autor se identifica parcialmente con el protagonista ante situaciones muy concretas que ofrecen varias alternativas. Sin embargo, por encima de todo ese panorama de seres humanos pervive un personaje innominado y superior, que se presenta como el verdadero *alter ego* de Julián Martel. Lo encontramos en el último capítulo de la parte primera, después de describir el paseo dominical de los bolsistas enriquecidos a lo largo de la barranca de la Recoleta. Así nos lo introduce el narrador: <<Y mientras tanto, un poeta, joven, alto, enlutado, de fisonomía triste y resignada; un pobre poeta que ha tenido que abandonar la buhardilla donde se moría de hambre y de frío, para envolverse en la "capa del pobre", en un rayo de sol; una futura gloria de las letras americanas, cuyos versos nadie lee porque la Bolsa no da tiempo para ello, mira, sentado en un banco, y por debajo del ala enorme de su chambergo de bohemio, mira con amargura los esplendores de aquella bacanal fastuosa, y su mente visionaria, enamorada de la antítesis, le presenta un cuadro pavoroso>>⁸⁵. Se trata, pues, de una figura que no sólo se mantiene al margen de los acontecimientos y de los personajes de la acción, sino que, además, también se eleva sobre ellos, con una visión profética que le hace contemplar el futuro de esos seres. Además de su procedencia autobiográfica -no olvidemos los rasgos de Julián Martel esbozados en la semblanza anterior-, no es otra la postura del autor en la novela, como veremos más abajo, puesto que su propósito de denuncia le hace situarse al margen de la acción e incluso encima de ella, para desde arriba conocer la verdad enteramente y juzgar moralmente sobre la misma. La indumentaria y la forma de vida de

⁸⁵. I, cap. 9, ed. cit., pp. 148-149.

este poeta corresponde a ese ideal de humildad, de desprecio de la vanagloria y del poderío meramente material, que preside toda la historia narrada.

Otro personaje que puede considerarse *alter ego* del autor es precisamente Ernesto Lillo, el corredor de Glow, que desde el primer capítulo de la novela se nos presenta como dechado de honradez y, al mismo tiempo, de juventud y simpatía. Es el único que acometerá el fracaso económico con gallardía, y por esto posee un enorme valor funcional, ya que, al final de la novela, merced a la célebre carta que remite a su jefe, ayuda al autor a explicitar su enunciado moral y docente. En efecto, esa reflexión que comunica a Glow a través de la carta constituye una verdadera lección sobre el modo de sobrellevar las contradicciones, tanto profesionales como vitales. Más abajo comprobaremos que Ernesto Lillo será el único personaje capaz de sustraerse a los imperativos del determinismo social; de esta manera evitará la desgracia y propondrá un modelo irreprochable de comportamiento. Con Ernesto Lillo asistiremos a la superación de ese determinismo que envuelve el entero acontecer del personaje naturalista.

Los personajes secundarios que se acumulan en la recta final de la novela, a los que acude Glow en petición de ayuda financiera -Manuel Ordóñez, el catalán, Jacobo Leony, etc.- pertenecen igualmente a la categoría de tipos, contruidos con unos cuantos trazos, suficientes para atribuirles un papel muy concreto e idéntico en casi todos: defender su interés económico y desentenderse de la situación del reclamante. Pero ni mucho menos empañan el protagonismo único de Luis Glow.

Existe otro personaje de una especie singular, en cuanto alegoría fantástica. Se trata de la dama que aparece al final de la novela acariciando al protagonista, para metamorfosearse de inmediato en una fiera monstruosa que le devora con sus garras. Es, como aclara el mismo narrador, la Bolsa.

Y después de un repaso a los personajes de la obra, en el que hemos tenido ocasión de observar someramente las técnicas empleadas para su construcción, estamos en condiciones de interpretar tales características en relación a los idearios estéticos imperantes en la época. Desde luego, por lo visto hasta aquí, los personajes no se apartan considerablemente de la estética romántica; concretamente, se hallan muy próximos a las técnicas del costumbrismo, que también actúa de una forma simplificadora en el tratamiento de los distintos caracteres. Sin embargo, como novedad de los tiempos, el autor ha conseguido dotar a sus criaturas de un nuevo rasgo, débilmente evidenciado a lo largo de la novela. Me refiero a las ocasionales explicaciones psicológicas, incluso fisiológicas, que algunas veces tratan de justificar la conducta de un personaje concreto.

Explícitamente se encontrarán de modo excepcional; por ejemplo, en el primer capítulo se nos ofrece la siguiente explicación: "Por eso es la Bolsa una admirable escuela para los tontos y los vanidosos. Quieras o no, allí se reforman los caracteres más altivos, los temperamentos más ásperos se suavizan, el hombre se hace más tolerante y más sociable. Esta saludable costumbre tiene por causa la necesidad de reposo que sienten los nervios continuamente distendidos por incesantes y profundas agitaciones"⁸⁶. De esta manera la fiebre de la inversión bursátil, que acarrea tantos males individuales y sociales, se concibe como una necesidad psicológica, exigida como descanso de los temperamentos nerviosos. La conducta de los personajes se hace derivar, con frecuencia, de sus rasgos físicos; por eso nunca se omiten éstos en la descripción de un individuo concreto. Leamos a este propósito la prosografía que le dedica al judío Jacobo Leony:

Era de estatura mediana, que parecía menor por la costumbre de andar ligeramente encorvado, y aunque no contaba más de treinta y cinco años, cualquiera le hubiese echado sesenta por lo menos. Grueso, sin llegar a la obesidad, pálido, de bigote ceniciento y ojos animados por ese brillo particular que es en los avaros algo así como una manifestación externa de la fiebre que incesantemente los consume, tenía, como su correligionario el barón de Mackser, cierto sello innoble en el tipo, que no era parte a disimular el meticuloso cuidado que ponía en vestir siempre con esmero su desairada persona. Nunca abandonaba el sombrero alto, y donde principalmente se descubría su mal gusto era en los colores charros que decoraban sus corbatas y pantalones⁸⁷.

En este caso sí es patente la dependencia entre lo somático y la psicología, y entre ambos aspectos y la conducta moral del personaje, aunque ésta, lógicamente, no se justifica enteramente por tales razones. Su maldad no encuentra, por parte del narrador, ninguna aprobación. Se puede constatar otro ejemplo elocuente de esta técnica naturalista cuando aduce las causas de una reacción precipitada de Zolé: "Corre hacia Glow con la cara descompuesta y perdida la regularidad de movimientos que ha sido siempre una de las manifestaciones de su temperamento linfático"⁸⁸.

⁸⁶ I, cap. 1, ed. cit., pp. 24-25.

⁸⁷ II, cap. 5, ed. cit., p. 97.

⁸⁸ II, cap. 3, ed. cit., p. 180.

Como se evidencia en estas apreciaciones de carácter psicologista, diseminadas a lo largo de todo el relato, el autor echa mano con frecuencia de los recursos ofrecidos por la praxis de la narrativa experimental, tal como Zola propone. Sin embargo, la tipificación costumbrista sigue siendo -al menos en cuanto a la construcción de personajes se refiere- la máxima ley.

Si atendemos al protagonista, a ese único individuo construido en su propia singularidad, con una evolución claramente perceptible a lo largo del relato, advertiremos que su aberración creciente no es imputable totalmente a su maldad interna. En efecto, sus decisiones y sus actos ilícitos se aprecian con un alto grado de indulgencia, como si esa perversión progresiva fuera más bien una imposición del medio que una actitud contraída responsablemente. Su cambio de conducta resulta ciertamente brusco: aparece motivado, en gran medida, por esa quiebra en la actividad bursátil, y de ahí se supone que derivan todos los actos que le conducen a la maldad y a la locura. Por tanto, tal degradación se concibe como el efecto inevitable de un agente externo al personaje. Nos lo corrobora la alegoría final sobre la destrucción que realiza la Bolsa en los individuos, donde éstos se configuran como sujetos pasivos de esa perversión:

Después, cuando estuvo al alcance de la mujer cuyas miradas lo encendían y turbaban, ella extendió los brazos y lo atrajo sobre su tibio y palpitante seno... Durante un momento, él probó todos los goces del amor y de la vanidad satisfecha, viéndose dueño de la criatura más hermosa que habían contemplado sus ojos. Pero de pronto vio que los brazos que lo estrechaban transformábanse en asquerosas patas provistas de largas uñas en sus extremos. Y el seno palpitante se transformaba también, y echaba pelos, pelos gruesos, largos, cerdosos, que pinchaban, como las púas de un erizo⁸⁹.

Como un elemento constitutivo del medio, también el sistema económico que le rodea prácticamente le ha impelido a emprender ese proceso de deterioro moral. En definitiva, el medio ha influido de modo terminante en el estado psicológico y emocional del protagonista, que acaba incapacitado para siempre. Este sí que es un rasgo propiamente naturalista, aunque su captación no se hace muy evidente, como sí ocurre en otras novelas de esta escuela. Lo que nunca llegaremos a atisbar en la obra es la concepción hereditaria del carácter físico y

⁸⁹. II, cap. 9, ed. cit., p. 253.

espiritual del personaje, que, como sabemos, constituye el otro fundamento del determinismo zoliano.

Lo mismo que apuntaba sobre los ambientes espaciales también debe aplicarse a este punto: los personajes que se acercan al escenario de esta novela pertenecen a una clase social muy concreta. Son muy vagas las referencias a otros sectores, por lo que el amplio espectro social que abarca toda novela de corte zoliano aquí aparece reducido al mínimo. Por lo tanto, en lo referente a los personajes, asistimos también a una práctica naturalista muy atenuada.

La novela hace gala de la unicidad de acción: una acción principal y casi exclusiva, que subordina a sí todas las restantes incidencias. Esa línea principal de actuación viene dada por el enriquecimiento progresivo de Glow y de sus socios, al cual sucede la repentina ruina. Todas las restantes acciones cumplen la misión de cubrir los huecos que había abierto aquella. Por ejemplo, los amores de Norma y Granulillo, que contribuyen al enriquecimiento de éste y al engrosamiento de sus inversiones. Lo mismo ocurre con la historia particular del químico impostor y de la fabricación de una ciudad falsa de madera, medios todos para conseguir medrar personalmente en la sociedad que preside Luis Glow. El engaño de estos socios y su huida final pueden considerarse un aspecto más de la misma acción principal, sin que ésta sufra el menor desplazamiento del interés. La subordinación de tales acciones secundarias a la principal dota a la novela de una fuerza subversiva muy poderosa.

Como es frecuente en esta narrativa experimental, naturalista, los primeros episodios presentan un carácter estático, de casi exclusiva introducción en el ambiente. Tratándose de una novela relativamente corta, no es posible encontrar una gran parte inicial de mera presentación del medio: al tiempo que se realiza esta tarea, en la primera mitad, se desprenden ya algunos chispazos de la acción, la cual adquiere todo su vigor ya en la segunda parte. Efectivamente, en el segundo capítulo de ésta se acusa el clímax de la acción principal, con la revelación de Glow a su mujer de la quiebra de sus inversiones y de la necesidad de satisfacer una deuda imponente. A partir de este momento la acción se acelera enérgicamente y halla un antíclimax muy marcado en el capítulo noveno -esto es, el penúltimo- de la segunda parte, cuando presenciamos la pérdida de las falsas apuestas en la carrera de caballos. Ahora la acción comienza a discurrir de un modo previsible hasta el final, que ya es inmediato, y en el cual dicha acción queda perfecta y trágicamente concluida: tanto por la ya referida inculpabilidad del protagonista en su fracaso como por la irreversibilidad de ese cruel destino.

Sobre este punto debo puntualizar que la acción, si bien al comienzo de la novela se presenta *in medias res* -pues ya se ha incoado la actividad de los personajes que dará lugar al conflicto posterior-, en la primera parte dicha acción avanza tímidamente, apoyándose en unos cuantos hechos representados en muy escasos segmentos narrativos. Éstos se multiplican notablemente en la segunda parte, donde el conflicto de la acción ha de resolverse casi en el mismo número de páginas que el correspondiente a la parte inicial.

Resulta muy tradicional la configuración de la estructura externa en esta novela: como es patente, consta de dos partes de extensión simétrica, compuesta cada una de nueve capítulos de extensión homogénea, aunque se detectan ciertas excepciones. Sin embargo, ambas partes se diferencian por su estructura interna, es decir, por su ritmo narrativo, por la relación entre la extensión del texto y la progresión de la acción narrada. En efecto, la primera posee un carácter propiamente descriptivo, ya que nos introduce en el escenario de la acción; aunque también expone los prolegómenos del posterior conflicto. La segunda, en cambio, atiende casi exclusivamente a la acción principal, por lo que se pierde la conexión con el entero espectro social que, aunque siempre muy reducido, había desfilado por la parte anterior. Si revisamos la funcionalidad de cada capítulo, podremos concluir que la primera parte, en lo referente a la acción, se halla mucho más diversificada: el capítulo inicial nos describe el ambiente de Buenos Aires y el de la Bolsa, así como a algunos personajes. El segundo nos presenta a los compañeros de Glow e informa sobre algunos de sus proyectos financieros. El tercero nos sitúa en la casa del protagonista, que da ocasión para que el narrador nos retrotraiga a su pasado y para que también nos presente a su mujer e hijos. El siguiente capítulo, el cuarto, nos avisa de la trampa que había planeado Granulillo con el proyecto de fabricación del fabuloso *chartreuse*. En el quinto se narra el episodio pseudoamoroso de Granulillo con Norma. En el sexto se nos cuenta el fraude que comete el ministro por Norma y en beneficio de Granulillo. El capítulo séptimo reproduce el debate apasionado sobre la estimación que merecen los judíos; el octavo nos cuenta los incidentes del baile celebrado en la casa de Glow, y el noveno nos trae el panorama de la barranca de la Recoleta, en un día soleado del invierno bonaerense, donde el narrador observa a cada uno de esos nuevos ricos ya conocidos, al tiempo que vaticina sobre su futuro, sobre su trágica caída.

Esa relativa variedad de ambientes y de personajes queda acotada en la segunda parte, en cuyo primer capítulo ya se intuye la quiebra económica de Glow, que se revela explícitamente en el episodio siguiente. En los capítulos ter-

cero, cuarto y quinto se narra la asfixiante búsqueda de préstamos por parte de Glow, Ernesto Lillo y Zolé, como último recurso para evitar la ruina estrepitosa. En el capítulo sexto se concreta la trampa en la carrera de caballos; en el séptimo se refiere la fuga al extranjero de los diferentes socios de Glow; en el octavo, la pérdida en la carrera de caballos y el hundimiento moral del protagonista. Ya en el noveno y último se expresan las consecuencias del desastre económico, que se convierte también en desastre psicológico, profesional, familiar..., vital, en definitiva. Con respecto a la parte anterior, en ésta el ritmo narrativo se ha acelerado muy notablemente.

Dentro de cada capítulo suelen alternar diversas técnicas: tanto la descripción como la narración y el diálogo. Ya he analizado bajo este aspecto los tres capítulos iniciales, en los que a la descripción de ambientes suele suceder la breve narración y la escena dialogada. Algo semejante, si no en el mismo orden, se produce en los restantes capítulos.

En la breve exposición de mi estudio sobre la temporalidad de esta novela he de subrayar, ante todo, la sincronía histórica que conserva el relato, por cuanto nos retrata una sociedad coetánea, a través de un episodio ficticio que se sitúa en un momento inmediatamente anterior. En efecto, la época histórica mimetizada en la obra es la correspondiente a la década de los ochenta -la acción pertenece, en concreto, al año 1880-, un período de audaz despliegue económico para la ciudad de Buenos Aires, debido, en gran parte, a la masiva inmigración extranjera y a las cuantiosas inversiones que se llevan a cabo. No obstante, llama nuestra atención el hecho de que el autor no haya situado la crisis bursátil que envuelve al personaje y a la entera sociedad porteña en el año 1890, año en que se hizo realidad este acontecimiento. Tampoco es fácil encontrar razones que nos lo expliquen: tal vez un voluntario y relativo distanciamiento de la realidad histórica mediante un recurso que le ofrece la ficción narrativa, como es el de la ligera alteración cronológica de esa realidad externa. También pudo ser porque, en definitiva, no pretendía ceñirse a la quiebra de la Bolsa acaecida en 1890, sino reflejar un desastre individual y colectivo al que era muy proclive, en general, la sociedad de toda aquella época, sin necesidad de reducirla a una fecha exacta. Con todo, veremos más adelante que en otro pasaje el autor sitúa la acción a finales de 1889, es decir, casi en perfecta sincronía con el hecho histórico. Este error cronológico evidencia que, más allá de las fechas, el autor ha intentado retratar la sociedad argentina que corresponde al momento de la escritura.

En cualquier caso, tal actitud aperturista, económica y socialmente, según el ya citado Adolfo Mitre, supone para la vida porteña la profesión de un

utilitarismo absorbente, así como de un escepticismo mundano, fenómenos que, como ya hemos visto, se encuentran también muy arraigados en la realidad social recreada por la novela⁹⁰. Esta no será la única que se centre en analizar los males de ese momento: en el mismo año 1891 ven la luz otras dos novelas muy importantes, como *Quilito*, de Carlos María Ocantos, y *Horas de fiebre*, de Segundo Villafañe -a las que ya me he referido-; novelas que abordan el mismo problema social.

La sincronía histórica que hemos visto se adapta muy bien al propósito de la narrativa realista y naturalista, que nace siempre con el intento de dar testimonio fidedigno de su tiempo histórico. Sin embargo, las referencias cronológicas dentro de la obra, por escasas, se prestan muy fácilmente a un escueto elenco. La primera la encontramos en el capítulo segundo: "Hacía más de un año que aquel estudio no lo era sino en el nombre"⁹¹; en ella se nos indica, aunque vagamente, el tiempo que Glow lleva dedicado al negocio bursátil. Más adelante, en el séptimo capítulo de esta primera parte, al final del mismo, se anota una nueva referencia cronológica: "¡Ah!, mes de julio del 80, ¡cuántos can-can-es se bailaron en tu honor, cuántas lágrimas se derramarán a tu recuerdo!..."⁹². Es una concreción temporal que confiere al relato la verosimilitud histórica propia de la narrativa realista y naturalista. Veamos otra señal cronológica: "Es un día de sol y de regocijo, uno de esos domingos claros, tibios, diáfanos, con olor a violetas, que de improviso cortan, en pleno invierno, la monótona sucesión de los días helados (...)"⁹³. Y esta es la última marca temporal: "Era una tibia noche de fines de Octubre, es decir, tres meses después de ocurridos los sucesos que hemos narrado"⁹⁴. Y ya no aparece ninguna otra especificación cronológica. Ateniéndonos a las cuatro que he registrado, puede concluirse que la acción de la novela abarca, al menos, cuatro meses, desde julio a octubre, si consideramos el mínimo posible. En cualquier caso, aunque desde esa noche de octubre en que Glow anuncia el desastre a su mujer hasta el estado final de locura haya transcurrido un mes, o incluso algo más de tiempo, la duración cronológica de la acción es relativamente corta, por lo que no se hace necesaria una indagación muy pro-

⁹⁰. Cfr. Adolfo MITRE, prólogo a *La Bolsa*, ed. cit.

⁹¹. Ed. cit., p. 41.

⁹². Ed. cit., p. 126.

⁹³. I, cap. 9, ed. cit., p. 143.

⁹⁴. II, cap. 1, ed. cit., p. 151.

funda en el interior de los personajes, cuya evolución psicológica exigiría un período temporal más dilatado.

El ritmo narrativo de la segunda parte resulta especialmente acelerado con respecto a la primera: en siete capítulos de aquélla, frente a los catorce que le preceden en el conjunto de la novela, se contiene un número notablemente mayor de segmentos narrativos, que pretenden relatar todas las vicisitudes atravesadas por Luis Glow en el intento de solucionar su desastre económico. Hasta ahora la novela había sido impulsada por un ritmo principalmente descriptivo, centrado en la recreación del ambiente novelesco; a partir de ese capítulo II de la segunda parte, apenas incoada la acción, emerge súbitamente el acontecimiento climático que genera el conflicto y que reclama una inmediata solución. De ahí que, en menor número de capítulos y de extensión textual, se multipliquen los segmentos narrativos (esto es, las secuencias de acción) con el fin de preparar el cercano desenlace.

El tiempo interno, es decir, la relación entre el llamado tiempo de la acción y el tiempo del relato -el tiempo según el orden en que es contado cada suceso en la historia- genera una estructura cronológica eminentemente lineal, como corresponde a casi todas las novelas naturalistas. La única excepción a esa linealidad del relato viene dada por el capítulo tercero del primer bloque, en el que se produce ese dilatado *flash-back* para situarnos en los antecedentes del estado de Glow y de su esposa, ya que la acción comienza a ser contada *in medias res*. A partir de ese momento, especialmente en la parte segunda, la narración correrá por un sendero lineal hasta su término.

De cara a un estudio integral de la temporalidad, presenta una indudable significación la atención al denominado tiempo subjetivo, es decir, la percepción del tiempo que cada personaje realiza en su fuero interno. Tal dimensión aparece muy escasamente desarrollada en la novela y, en la práctica, puede considerarse inexistente: los seres humanos se desenvuelven con una visión chata del tiempo, no porque la posean así, sino más bien porque al narrador no le ha preocupado realzar ese aspecto, como tantos otros de la psicología individual, y también porque el tiempo aquí desempeña una actividad casi marginal: el tiempo no ejerce una acción propia, capaz de transformar la conducta de los personajes, de tomar parte en su evolución psicológica. No es ese tiempo que, al pasar, torna las voluntades y los acontecimientos. Por el contrario, la acción de esta novela depende casi exclusivamente del medio: surge como manifestación inevitable de un agente superior, que es el sistema, la sociedad y, especialmente, las garras de la Bolsa.

Si atendemos a la postura tomada por el narrador a lo largo del relato, salta a la vista una omnisciencia manifestada sin interrupción, que maneja de antemano todos los hilos del entramado novelístico. Tal dominio se revela en multitud de aspectos, entre los cuales tal vez el más patente sea ese conocimiento sumo del interior de los personajes, aunque éstos carezcan de la necesaria perfección o consistencia como sujetos singulares. Sin embargo, como ya he apuntado, cumplen su misión: por mínima que sea, poseen la interioridad suficiente para participar en la acción de la novela. Lo que interesa aquí, en cualquier caso, es que el narrador conoce directamente ese mundo interior, que es contemplado por él *desde arriba*. Releamos sólo algún párrafo del capítulo noveno para comprobarlo. Aquí describe el ya mencionado paseo dominical, con cada uno de sus personajes: "Allá va el doctor Glow -a quien la última jugada de Bolsa ha dejado un millón más de ganancia- sentado al lado de su mujer y de sus hijos, que asoman sus lindas cabecitas, cubiertas con grandes sombreros adornados de hermosas plumas de colores (...); allá va el buen doctor, como representación viva de la especulación irresponsable, de la fiebre de los negocios turbios, producida por el mareo general, *por la influencia del medio ambiente*. Allá va Fouchez, el gran Fouchez, el marqués tronado, el ex-titiritero, el improvisador de ciudades que se desvanecerán mañana como una ilusión entre las manos de los candorosos que hayan creído en su existencia real (...)"⁹⁵. Aunque, como es de suponer, el narrador no realice una introspección psicológica en cada uno, esa mirada desde una esfera superior revela el dominio absoluto que aquél ejerce sobre sus personajes. Reflejo elocuente de esa omnisciencia es también un tipo muy especial de monólogo interior que se presenta en esta novela de forma ocasional. Podemos observar el más significativo, el cual, pese a tratarse de una reflexión íntima del personaje, es introducido explícitamente por el narrador, quien previamente lo conoce y lo reproduce por escrito a título informativo. Se refiere al mismo Fouchez, antes de que huya de Argentina. He aquí el preámbulo de la voz narradora: "Hablaban en su idioma, pero *daremos aquí traducidas las expresiones que escaparon en aquella ocasión* de boca del aventurero más ladino que ha pisado en los salones de nuestra Bolsa de Comercio". Luego viene el monólogo propiamente dicho:

-Mi deber, no lo niego, me manda pagar a mis acreedores; pero yo no he venido a América para cumplir con mi deber, sino para hacer fortuna. ¿Quién me

⁹⁵. I, cap. 9, ed. cit., pp. 144-145. El subrayado es mío y revela quién es, en última instancia, el agente culpable del desastre narrado.

conoce aquí? ¿Quién sabe que soy el marqués de Charompfeux? Estoy, es cierto, atado a esta tierra por los lazos del agradecimiento, pues en ella encontré trabajo y fortuna... ¿Agradecimiento he dicho? ¡Qué tonto soy! ¿He de estar agradecido a un país que, después de enriquecerme, quiere dejarme hoy más pobre de lo que vine? (...)»⁹⁶.

El hecho de reproducir el monólogo en estilo directo no implica por parte del narrador un desconocimiento de las reflexiones de Fouchez, sino que, muy al contrario, éstas son expresadas gracias a la información recibida por quien relata la historia de *La Bolsa*. Si bien es verdad que con dicho monólogo Fouchez adquiere una mayor entidad como personaje, no es menos cierto que su discurso interior manifiesta igualmente el conocimiento totalizador que de él posee el narrador omnisciente. Tanta es la desnudez y exhaustividad con que éste presencia personajes y hechos, que, por si fuera poco, el narrador formula con frecuencia juicios rotundos sobre los diversos sujetos. Este fenómeno asume un gran relieve funcional en la novela, aunque ya en el naturalismo muchos tratan de erradicarlo. Tal capacidad aprobatoria o condenatoria de sus personajes viene a garantizar, en definitiva, que el narrador conoce la conciencia de sus caracteres mejor incluso que ellos mismos, como nos corrobora uno de tantos ejemplos, entresacado de la descripción de León Riffi: "(...) se creía una entidad financiera, no dándose cuenta de que el caudal que en poco tiempo lo hiciera ascender de tinterillo en un ministerio a propietario de algunas tierras y acciones de Banco y sociedades anónimas, no lo debía, como se imaginaba, a los esfuerzos de su propio ingenio, sino a la época de sorprendente y falsa abundancia que enriqueció hasta a los más cretinos en los últimos años que precedieron al derrumbe de fines del 89"⁹⁷.

Como nítidamente hemos comprobado, el narrador se permite corregir los dictámenes de conciencia de los propios personajes, pues él conoce el interior de cada uno con mayor perfección. De otro modo el narrador-autor emite otro juicio sobre un grupo de adolescentes, que puede servirnos como ejemplo. Me refiero a los chicos que asistieron al baile de Glow, de los cuales se dice: "inspiraban deseos de estrangularlos y darles un beso después de muertos"⁹⁸. En ese

⁹⁶ II, cap. 7, ed. cit., p. 214. El subrayado es mío.

⁹⁷ I, cap. 2, ed. cit., p. 43. El subrayado es mío. Observemos al final de esta cita cómo el autor ahora sitúa la crisis de la Bolsa casi en el año que históricamente le corresponde, lo cual prueba que su novela pretende ser un testimonio directo de la realidad extraliteraria de la Argentina en que vive.

⁹⁸ I, cap. 8, ed. cit., p. 135.

gesto romántico terriblemente placentero se manifiesta una reprobación absoluta del narrador sobre la actitud de estos jóvenes. Un capítulo más adelante hallamos otra condena, cuando, a vista de pájaro, se lamenta por la conducta de los cambistas, que se pasean por la barranca de la Recoleta: "¡Pobres burgueses! Mozos de tienda, de almacén, empleadillos de todas clases, es inútil que vuestros ojos devoren a las lindas damas que cruzan como hechiceras visiones ante vosotros"⁹⁹.

Al mismo tiempo, puesto que se trata de creaciones suyas, el narrador ostenta su capacidad de ver abiertamente -no un simple intuir o prevenir- el futuro, además del pasado, de sus personajes. Veamos un ejemplo, encuadrado en los inicios del relato, antes de la misma presentación de los socios de Glow: "Y desde entonces fue su estudio el punto de reunión de una porción de gente elegante, embarcada, como él, en ese buque roto de la especulación, cuyo seguro naufragio es tanto más doloroso, cuanto que cada viajero se imagina, al poner el pie en su resbaladiza cubierta, marchar a la conquista de un nuevo mundo"¹⁰⁰. A través de tan ostensible prolepsis, ya se nos anuncia el desastre final, como si su imagen estuviera ante los ojos del narrador. En ese y en otros alardes proféticos sobre el futuro de los personajes y sobre su fracaso definitivo, el narrador se distancia notablemente del objetivismo naturalista, pues en tales predicciones se hace patente en el texto un narrador que domina perfectamente los hilos de su trama y que desde el principio se considera capaz de anunciar -cuando no de planificar y provocar eficazmente- las vicisitudes venideras de la acción.

Seguiré reseñando algunos de los muchos casos de este fenómeno; ahora se refiere al supuesto químico que fabricará el mágico *chartreuse*: "Cuando salió, Riffi y Fouchez, que parecían ser los mejor informados respecto a los antecedentes del químico, se lo pintaron a Glow como un modelo de honradez y competencia. *Luego veremos qué pájaro era el tal químico*"¹⁰¹. Por tratarse de una enfática cuña narrativa, queda más abiertamente manifiesta la voluntariedad de explicitar ese anuncio.

También se anticipa sin disimulo el destino en cierta manera fatal de Ernesto Lillo: "Ernesto Lillo, el corredor de Glow, en compañía de su madre (...),

⁹⁹. I, cap. 9, ed. cit., p. 144.

¹⁰⁰. I, cap. 2, ed. cit., p. 42. El subrayado es mío.

¹⁰¹. I, cap. 2, ed. cit., p. 61. El subrayado es mío.

que adora a su hijo, a quien ha transmitido por herencia y educación, junto con la gracia y el temple de alma de las mujeres de otra época, la cándida buena fe que sólo le servirá para hacerlo caer en los arteros lazos de los especuladores sin honor"¹⁰². De un modo simbólico se traza otro presagio trágico en el mismo capítulo, referido al desenlace general de la novela, al destino irrevocable de esa sociedad enfebrecida por la Bolsa: "Allá va, en fin, coreada por el chasquido de los látigos, amenazada por el rumor apagado de la montaña rusa, que parece el trueno lejano de una tempestad que se aproxima"¹⁰³.

Ese punto de vista globalizador, que el narrador ha adoptado desde el inicio, también se manifiesta -y de modo muy frecuente- en los comentarios que transmiten la opinión del autor, identificado plenamente con la voz que cuenta. Se trata, sí, de un recurso muy tradicional que pervive aún en la novela realista, aunque la estética naturalista se propondrá inutilizarlo progresivamente. A Julián Martel, autor y narrador, no le ha interesado eliminar dicho elemento, como se comprueba en tantos pasajes de la obra donde el autor expresa sus opiniones sobre las cuestiones más heterogéneas. En primer lugar, da su parecer -es muy esperable- sobre la situación histórica referida en la novela. Por ejemplo, nos facilita todo un informe sobre la economía bonaerense del momento; prestemos especial atención al modo enfático de introducir su comentario: "Un paréntesis. Granulillo había formulado, en pocas palabras, todo el secreto, que ya no lo es para nadie, del extraordinario precio que alcanzó la tierra en los famosos tiempos de la especulación. Las sociedades anónimas y los sindicatos, ayudados por los Bancos, que proporcionaban dinero a los especuladores, con perjuicio del comercio serio para el cual no lo había (...)"¹⁰⁴. Y la explicación continúa, con el ánimo casi exclusivo de informar directamente sobre la realidad histórica.

Otros ejemplos, sin abandonar ese tono, atienden al aspecto sociológico de la ciudad en cuestión: "En una sociedad como la nuestra, sin tradición ni preocupaciones, con un carácter aventurero impreso por la heterogeneidad de elementos que la componen, muchos de ellos de recóndita procedencia, a nadie se pregunta quién es ni de dónde viene, ni cuáles son sus antecedentes"¹⁰⁵. Tales palabras evidencian su lamento, señalado más arriba, ante la desnaturalización de

¹⁰². I, cap. 9, ed. cit., p. 146.

¹⁰³. I, cap. 9, ed. cit., p. 148.

¹⁰⁴. I, cap. 2, ed. cit., p. 65.

¹⁰⁵. II, cap. 5, ed. cit., pp. 202-203.

las costumbres de su país; incluso se cuestiona la identidad del pueblo argentino. No será la única apostilla que encontremos sobre este particular.

Los comentarios de autor también se encuadran en temas ocasionales, como respiros que el narrador se tomase caprichosamente. Veamos uno en el que celebra la belleza de la mujer oriental, mediante una delectación que trasluce ya la sensibilidad modernista: "La baronesa (...) presentaba el tipo de la mujer oriental, de ojos profundos y soñadores, de tez morena, y de una pureza de líneas en la fisonomía, que sólo se encuentra en esos grabados admirables con que algunos artistas han ilustrado las leyendas bíblicas en sus momentos de más feliz inspiración"¹⁰⁶.

La literatura misma también le sugiere reflexiones personales que el autor no puede eludir. La más solemne y brillante es, sin duda, la descripción de ese personaje de categoría casi mítica, el poeta, donde ya se anuncia una concepción propiamente modernista del bardo, como el individuo visionario capaz de interpretar los elementos del mundo y capaz de contemplar con su mirada celestial los acontecimientos pasados y futuros, por gracia de la inspiración poética, equiparable a la inspiración bíblica. Aunque este personaje se inserta en la tradición romántica del poeta-genio, su situación en la ciudad y su valoración del mundo urbano le hace adoptar una actitud que ya corresponde a la cosmovisión modernista, donde la gran ciudad moderna se convierte en el espacio habitual en que el poeta vive sus conflictos¹⁰⁷. Ya me he referido a él; ahora podemos considerarlo en su relación con el autor-narrador, de quien se presenta como verdadero *alter ego*. En esa descripción, que pone punto final a la primera parte, Julián Martel explicita su conciencia como escritor e identifica su misión de narrador con la augusta y casi religiosa misión de este poeta marginado.

Muy brevemente mencionaré los rasgos con que retrata a este individuo predilecto. En primer lugar, como ya he dicho, se trata de un ser marginado, postergado por una sociedad corrupta, lo cual ya dignifica la condición de este individuo. Al mismo tiempo se reconoce su superioridad espiritual, por la que es capaz de compadecerse de la gente vulgar y aun mezquina que contempla en sus paseos. También se nos presenta como un ser "enamorado de la antítesis", que es precisamente la obsesión de los modernistas, quienes emprenderán la tarea de

¹⁰⁶. I, cap. 8, ed. cit., p. 139.

¹⁰⁷. Sobre este particular existe una excelente monografía de Dionisio CAÑAS, *El poeta y la ciudad*, Madrid, Cátedra, 1993.

superarlas mediante la reconciliación de los elementos antitéticos. El poeta también posee el don de ver en acto los acontecimientos del futuro, lo cual configura esa dignidad profética por la que se siente capaz de augurar el destino trágico de toda una sociedad.

Y por todos estos rasgos percibimos sin dificultad que Julián Martel está apelando a la imagen excelsa, aunque socialmente despreciada, del poeta modernista, del bardo profético, de un modo muy semejante a como Rubén Darío nos lo representó en su cuento "El rey burgués".

Si antes éramos testigos del dominio absoluto que ejerce el narrador sobre sus personajes, ahora podemos terminar de indagar en la totalidad de ese dominio: basta sólo con presenciar las amonestaciones directas que en varias ocasiones el narrador-autor dirige a los sujetos de su historia. Por ejemplo, cuando advierte al mismo Luis Glow sobre su futura ruina: "¡Come, come, insigne doctor, saborea despacio los manjares que te presentan, porque los bolsistas como tú, sábelo bien, no tienen nunca seguro el pan de mañana"¹⁰⁸. Todos convenimos en que se trata de un consejo retórico que, en realidad, constituye un anuncio al lector; pero también es cierto que formalmente brota como una necesidad de comunicación directa con el personaje. Algo semejante sucede con los consejos que proporciona a las jóvenes asistentes al baile, a las que hace sabedoras, con un fatalismo romántico más que con un determinismo científico, de la inexorable corrupción de su belleza física: "(...) ¿no sabéis que esa capa de nieve que extendéis sobre vuestro cutis, es una mortaja prematura que os da en belleza lo que os cobra en vida? (...) Si queréis esmaltaros, esmaltad vuestro espíritu, leed buenos libros, estudiad la ciencia del hogar doméstico, y no mintáis perfecciones que no tenéis ni os hacen falta, porque demasiadas os dio la Naturaleza para que necesitéis pedirle al arte lo que os mata sin embelleceros"¹⁰⁹.

Los comentarios de autor se refieren incluso a la narración misma. En este sentido, se hace constante el apoyo en comodines narrativos, mediante los cuales el autor cambia de enfoque. Este recurso aún se halla presente en muchos narradores del momento, tanto en Europa como en América, pero ha de valorarse más como una deficiencia técnica que como un dispositivo coherente con los idearios del realismo y del naturalismo narrativos. De esta manera los novelistas imprimían en sus relatos una presencia de su yo que resulta meramente funcional,

¹⁰⁸. I, cap. 3, ed. cit., p. 85.

¹⁰⁹. I, cap. 8, ed. cit., p. 136.

insustancial y poco elegante como técnica narrativa, por pertenecer más bien al terreno del periodismo, a las exigencias del lenguaje puramente informativo y pragmático. Nos lo muestra cualquier ejemplo de este recurso: "Pero ya que hemos examinado la parte física del estudio de Glow, digamos algo sobre su fisonomía moral, si se nos permite la expresión"¹¹⁰ ; o este otro tan llamativo: "Es necesario que retrocedamos un poco para acabar de conocer a esta interesante personalidad cuyos numerosos homónimos representan un elemento de trascendental importancia en nuestra rudimentaria vida social"¹¹¹ .

Debido al espacio previsto para estas páginas, habrá que sintetizar ya las distintas observaciones reseñadas sobre esa presencia particular del narrador y su dominante punto de vista. Todas ellas nos hacen pensar en la actitud propia del llamado narrador *histórico*, concepción ya clásica en la narrativa hispánica, de la que hace gala el mismo Cervantes. Se trata de un narrador consciente de la misión de informar sobre una historia que se da como real y que, por tanto, se supone ajena a toda ficcionalidad. La historia narrada se presenta así como un hecho externo al novelista, y éste nos lo refiere a la manera de un historiador que revela el acontecer de una época determinada o de un evento importante. Sin embargo, tal narrador histórico, que pretende justificarse como cronista de un suceso producido antes en la vida real, también puede asumir, como sucede en *La Bolsa*, el papel de un narrador omnisciente, que maneja todos los hilos de la historia contada. Se trata, sí, de dos actitudes diversas, pero ni mucho menos incompatibles, pues se solapan con frecuencia en la narrativa realista y naturalista.

Dentro de los recursos narrativos de gran rendimiento emocional, he de destacar la vigorosa eficacia de la intriga, de la que echa mano en varias ocasiones la voz relatora de esta novela. En dos momentos adquiere una poderosa funcionalidad. Recordemos el primer capítulo de la parte segunda, titulado "El fantasma", que se aparta del tono realista e informativo sostenido habitualmente para adentrarse por los ámbitos oscuros de la intriga. Reparemos en que sólo al final de este capítulo se revela la identidad de ese supuesto fantasma que avanza lentamente hacia Glow sin que éste se percate de su presencia. Se trata de Margarita, su esposa. Y ese juego de suspense le ofrece al narrador la posibilidad de introducirse en una realidad nueva, que roza con la dimensión fantástica y que apela a la contemplación estética del objeto descrito más que a la acción en sí misma. En este pasaje se llega a construir una frase de considerable riqueza ima-

¹¹⁰ . I, cap. 2, ed. cit., p. 41.

¹¹¹ . II, cap. 7, ed. cit., p. 213.

ginaria: "El fantasma alza un brazo con el empuje del asesino que va a dar el golpe de muerte. Brilla en el aire algo que así puede ser la hoja de un puñal como las facetas de una piedra preciosa"¹¹².

Sin analizar con detalle todos los resortes de este recurso, es oportuno aludir a otro momento de intencionada intriga que se produce casi al término de la novela, cuando se retrasa la mención del hasta ahora incierto resultado de la carrera de caballos. Al final, después de un ambiente general de confusión, el lector, por las solas reacciones de los personajes, conoce que Glow ha perdido su decisiva apuesta.

Como técnica de elocución de empleo habitual en la novela, también he de reparar en la funcionalidad del diálogo, que se distribuye por casi todos los capítulos de la narración, en íntima conjunción con la voz del que cuenta los hechos. A través del diálogo el lector recibe alguna información acerca de la trama narrativa, aunque, por lo común, tales noticias no constituyen revelaciones muy interesantes. La de mayor significación es, sin duda, la que se realiza en los capítulos iniciales de la segunda parte, en los que se nos informa del hundimiento inmediato del protagonista, por medio del diálogo con su esposa. Sin embargo, la eficacia de esta técnica dramática, a lo largo de toda la novela y también en el momento concreto al que me refiero, se halla muy mediatizada por la acción de la voz del narrador, que traza el marco adecuado para que luego los personajes hablen por sí solos, de manera que sobre ellos no recaе una función informativa importante, que ya ha corrido a cargo del narrador. Como contrapartida, esta técnica de la conversación suele actuar en la obra con un fin primordialmente doctrinal, como una variante de la voz del narrador, con el objeto de amenizar la actividad docente que se ejerce en el texto.

Esto no excluye, como podrá intuirse, la aparición ocasional de ciertos narradores secundarios, que eventualmente desempeñan una misión muy relevante. Entre ellos podemos situar a Norma, la amante de Granulillo, que en el capítulo quinto de la parte primera nos relata una parte importante del pasado de este socio de Glow¹¹³. Un papel de primera línea, aunque no pertenezca a la técnica del diálogo, sino a la epistolar, es el representado por la narración secundaria de Ernesto Lillo, que al final de la novela explicita con

¹¹². II, cap. 1, ed. cit., p. 158.

¹¹³. I, cap. 5, ed. cit., pp. 97-100.

su carta buena parte del fin moralizante que ha motivado la obra y que nos resume, con breves trazos, toda la tesis del libro. Revisemos algunos párrafos de la carta:

Granulillo y Fouchez no han aparecido. Diríase que se los ha tragado la tierra. ¡Ah!, doctor; si quiere recuperar su fortuna, no vuelva a pisar la Bolsa, porque dará en ella con muchos Fouchez y Granulillos! En fin, quiero olvidar el mal que me han hecho esos desgraciados a quienes perdono... Pasemos a otro asunto"¹¹⁴.

Nada más hermoso que la reivindicación del hombre justo. Nada más conmovedor que el arrepentimiento del culpable. El orgullo, la vanidad, el amor propio, que son casi la misma cosa, han hecho más suicidas de lo que se piensa. ¡Desgraciados! ¿No veían que después, más tarde, cuando la ola rumorosa de la murmuración hubiese pasado, si ellos cambiaban de rumbo en caso de ser culpables, y si seguían por el mismo en caso de no serlo, experimentarían goces mucho mayores que el dolor producido por las picaduras superficiales hechas en ese dichoso amor propio que a tantos disparates ha arrastrado al hombre? ¿Habéis procedido mal? Pues esperad tranquilos, que el momento de la reparación llegará y entonces sabréis lo que son los goces más puros del alma humana! ¿Habéis procedido bien? ¿Sois víctimas de la calumnia? ¿Y entonces?...¹¹⁵

La mera reproducción de tales párrafos entresacados de la misiva de Lillo a Glow permite afirmar con certeza que este personaje se comporta como un verdadero *alter ego* del autor y, por tanto, como dócil servidor para su propósito doctrinal.

Para completar esta exposición general de la función otorgada al diálogo, he de citar inevitablemente la discusión sobre la dignidad de los judíos, entablada por Glow y Granulillo en la primera parte, cuyo fin doctrinal casi exclusivo ha sido proyectado por el autor como complemento dramático a la enseñanza del narrador.

Conviene observar, asimismo, que la intervención directa de los personajes no alcanza a distinguir hablas concretas, aun tratándose de hombres tan hete-

¹¹⁴. II, cap. 9, ed. cit., pp. 247-248.

¹¹⁵. II, cap. 9, ed. cit., p. 249.

rogéneos por su procedencia geográfica. Su modo peculiar de expresión, por el contrario, casi se confunde con el que es propio del narrador; al menos, no hay distinción entre el habla de los diversos personajes, por más que se pueda reconocer una cierta diferencia estilística entre el estilo del narrador y el que se emplea, conjuntamente, para los diálogos. Todo ello nos revela que este recurso tan productivo en la novela realista y naturalista prácticamente no ha sido asimilado en *La Bolsa*. Sólo cabe pensar en el reiterativo *comprenez-vous* que caracteriza el habla galicista de Fouchez, aunque también llega a contagiar a otros personajes.

El diálogo, en fin, como técnica de elocución, otorga un efecto dramático a la novela, que es casi una exigencia esencial de la narrativa realista y naturalista. En cualquier caso, las características de este diálogo peculiar de *La Bolsa* no parecen asumir plenamente esta tendencia, por cuanto su funcionalidad dramática se halla subordinada a la funcionalidad docente, que es la primordialmente perseguida.

Menor frecuencia y rentabilidad expresiva posee en esta obra otra técnica notablemente generalizada en la narrativa de la época, también en la argentina: el estilo indirecto libre, que en *La Bolsa* aparece tímidamente en muy contadas ocasiones. La más patente, por extensa, es la que advertimos en el largo *flash-back* del capítulo tercero, en el que se ofrece una visión sumaria del pasado de Glow.

En principio, esa mirada retrospectiva se presenta como un recuerdo personal del protagonista, que se inicia mentalmente cuando llega a casa y se tumba a descansar. En efecto, Luis Glow rememora la brillantez de su pasado y la felicidad alcanzada hasta ahora; el narrador, formalmente, nos cuenta ese recuerdo bajo su propia perspectiva, esto es, en tercera persona, aunque en tales palabras se oculta, en realidad, el pensamiento del propio personaje, expuesto en su peculiar espontaneidad:

¡Y el despertar del día siguiente! ¡Aquel abrazo dado en plena calle al vendedor de diarios que le estiraba la hoja impresa, cuna de su gloria, donde su discurso, publicado en sitio de honor, era acompañado de frases encomiásticas que ponían bien de relieve su nombre, hasta entonces poco menos que inédito!¹¹⁶

116. I, cap. 3, ed. cit., p. 75.

Y más abajo:

Margarita lo había combatido de un modo feroz. [Y ahora comienza el referido estilo indirecto libre]. Pero, ¿qué entienden las mujeres de estas cosas! No logró convencerlo ni aquel día en que, con sus dos hijos en brazos (dos preciosuras, frutos de sus amores) le preguntó si correría el peligro de verlos expuestos al deshonor o a la miseria¹¹⁷.

Después de la breve exclamación se retoma la voz relatora en su función habitual, como puede comprobarse.

Con este y otros ejemplos queda manifiesto que el narrador, aun conservando la voz en tercera persona que a él le pertenece, ha eliminado las fórmulas sintácticas que ordinariamente introducen el mensaje atribuido al personaje (pensaba que..., decía que..., etc.). Por tanto, eliminados esos verbos que explicitan la propia percepción del narrador, se permite al personaje, también en tercera persona, traslucir su discurso interior con entera libertad, como si fuera él quien hablase. Esta técnica del estilo indirecto libre, instaurada paulatinamente por los distintos autores realistas que preceden a Zola -especialmente por los precursores del naturalismo, como Flaubert, los Goncourt, etc.-, y acuñada de modo definitivo por la narrativa experimental que aquí hemos estudiado, en *La Bolsa* emerge muy ocasionalmente¹¹⁸. Además, el narrador consigue mantenerlo por muy poco espacio, pues enseguida vuelve a expresarse en una tercera persona tradicional, filtrando así el pensamiento del personaje a través de su propia óptica de narrador. Recordemos el párrafo anterior -"¡Aquel abrazo dado en plena calle...!"- ; comprobaremos que la memoria sobre el pasado de Glow pasa al poco tiempo del estilo indirecto libre a la narración convencional:

A partir de ese día, su horizonte se fue despejando. Entró a practicar en el estudio de un célebre abogado, del cual salió al poco tiempo para abrir bufete aparte (...).¹¹⁹

117. II, cap. 7, ed. cit., p. 210. El subrayado es mío.

118. Sobre la utilización de esta técnica en la literatura hispánica, véase la obra de Guillermo VERDÍN, *Introducción al estilo indirecto libre en español*, Madrid, CSIC, 1970.

119. I, cap. 3, ed. cit., p. 75.

El empleo del estilo indirecto libre, a pesar de los casos citados, cuenta con otros pocos ejemplos en esta novela, a diferencia de otras del ciclo de la Bolsa, como *Quilito* y *Horas de fiebre*, en las que ya he señalado un empleo mucho más frecuente. Es ésta una prueba más de que en *La Bolsa* apenas existe esa autonomía del personaje, tan invocada en la narrativa de nuestro siglo y que ya en pleno naturalismo arroja importantes antecedentes. En la obra de Martel se mantiene una omnisciencia explícita a lo largo de casi todo el texto, la cual conlleva aquí un alto grado de subjetivismo por parte del narrador, de manera que, en este sentido, la obra parece haber avanzado muy poco con respecto a la novela romántica.

Y si valoramos globalmente el papel del narrador, así como el punto de vista adoptado por éste, reconoceremos una actitud ciertamente naturalista en lo referente a su carácter omnisciente y a la posición superior desde la que observa la realidad, lo cual le permite efectuar una mirada totalizadora del espacio, de la acción y de los personajes de la obra. Sin embargo, los constantes comentarios de autor que se dan cita en la novela, si bien perviven en relatos clásicos del realismo -recordemos, sin más, a Galdós, en todos los momentos de su evolución literaria-, no se adecúan a la narrativa naturalista, ya que no obedecen a sus postulados de análisis riguroso y experimental de la realidad. Además, los comentarios de autor propios de esta obra manifiestan un acendrado subjetivismo que conecta más bien con el romanticismo precedente, cuando no con el modernismo ya prácticamente consumado en la literatura hispanoamericana de aquel entonces.

En cuanto al estilo en el que el autor ha materializado su discurso novelístico cabe anticipar, como rasgo global, la conjunción de diversos registros, con el predominio -eso sí- de unos sobre otros. Podríamos reducirlos a tres y, si actuamos con especial rigor, a cuatro; no más. En esto casi vengo a coincidir con la triplicidad estilística que advierte Guillermo Ara en la somera reseña que hace de esta novela¹²⁰.

En primer lugar, se perfila con singular relieve una prosa poética que llega también a hacerse válida como prosa narrativa, como manifiesta la enorme funcionalidad que posee en el relato. Puede detectarse, entre otros rasgos evidentes, por la longitud especial de las oraciones, por la profusión de sintagmas no progresivos, por la frecuencia de exclamaciones, etc. Revisemos algunos pasajes que traslucen nítidamente este registro peculiar:

¹²⁰ Cfr. Guillermo ARA, op. cit., p. 29.

Desde la mañana estaba cayendo, cayendo siempre, ora en forma de aguacero torrencial, ora en la sutil llovizna, muy entretenida, al parecer, en las múltiples tareas de deslizarse por la tela tirante de los paraguas abiertos, para adornar sus bordes recortados con flecos de cristal, y en fabricar su pasta color chocolate, a un tiempo resbaladiza y pegajosa, esparciéndola por calles y aceras con una persistencia que dejaba adivinar sus deseos de no permanecer ociosa en medio del trabajo general¹²¹.

Estas frases correspondientes al inicio de la novela corroboran muy bien la longitud de esta sintaxis, así como su carácter entrecortado, resultado de la acumulación de sintagmas no progresivos, como es obvio, por ejemplo, en la adición de las dos proposiciones distributivas *ora...ora*, para expresar dos circunstancias de la misma acción. Las subordinaciones que se enredan crecientemente contribuyen a ese engrosamiento del sintagma verbal, incapacitado para avanzar hasta varias líneas más abajo. Aunque el discurso descriptivo de este primer capítulo sea muy propicio para el empleo de esa prosa poética, también la encontraremos en numerosos pasajes descriptivos de capítulos posteriores e, incluso, en fragmentos donde la descripción viene acompañada por otras técnicas, como la narrativa y la argumentativa. Atendamos a estas pinceladas sobre el baile:

A las doce ya no se podía dar un paso, y las parejas, imposibilitadas de bailar, escuchaban inmóviles los sonidos de la orquesta, viéndose el brillo de las espaldas descubiertas alternar en la larga fila de salones con las manchas oscuras de los fracs abriéndose en triángulo sobre las camisas bordadas, y las cabezas empenachadas de flores y piedras preciosas moverse al compás de esas cortesías afectadas de que los hombres se sirven para halagar la vanidad femenina, con un secreto propósito de que rara vez puede hallarse exenta la brutalidad de su sexo en presencia de un buen busto descubierto a medias, o de unos ojos picantes animados por la influencia enervadora que ejerce la atmósfera de un salón en el temperamento exquisito de la mujer¹²².

Evidentemente, esa prosa de minuciosas rugosidades sensuales se pone de manifiesto con mayor desenfado en aquellos pasajes de fina delectación preciosista o de exclusiva contemplación de la belleza, que conectan más directamente

¹²¹. I, cap. 1, ed. cit., p. 7.

¹²². I, cap. 8, ed. cit., pp. 128-129.

te con la sensibilidad del modernismo. Para no multiplicar las citas no voy a detenerme en tales fragmentos, máxime cuando muchos ya han sido localizados en las líneas precedentes.

Si reparamos en las enumeraciones (y no olvidamos el conjunto de los rasgos ya señalados que configuran esa prosa poética), nos percataremos de la poderosa influencia estilística que el modernismo aportó a la literatura hispanoamericana del momento. Al igual que se advertía unas líneas más arriba, ahora es preciso aludir de modo especial a la huella persistente de José Martí, quien, dentro del modernismo, inauguró un estilo singular, arraigado en la tradición hispánica y heredado, en gran parte, de nuestros clásicos del Siglo de Oro. Aquí también cabe citar -como antes he hecho- a los autores del conceptismo barroco, como Quevedo y, muy particularmente, Gracián. En este barroquismo gracianesco proliferan las ramificaciones frásticas que dan lugar a grandes sintagmas no progresivos, a subordinaciones encadenadas y también a las enumeraciones empleadas con potente carga significativa. Tales rasgos, que han sido objeto de estudio para los críticos martianos¹²³, se evidencian en la prosa poética de *La Bolsa*. Traeré aquí un par de ejemplos elocuentes de nuestra novela:

El *fastuoso banquero*, cuyo nombre sólo con ser mencionado, hace desfilas por la mente un mundo fantástico de millones, estrecha con su mano pulida la grosera garra del chalán marrullero; el *humilde comisionista* se codea familiarmente con el propietario acaudalado (...); el *mozalibete recién iniciado* en la turbulenta vida de los negocios (...); el *estafador desconocido*, el *aventurero procaz* (...)¹²⁴.

El párrafo siguiente explota los mismos procedimientos hasta el extremo; observemos que prácticamente es un gran sintagma nominal:

Chiquita, afiligranada, nerviosa, de ojitos traviesos, risueños, acariciadores, elegante como una parisiense y graciosa como una porteña, ataviada con un vestido de seda color violeta, ajustado y liso, y respirando alegría desde el zapato microscópico que empaquetaba su pie de muñeca, hasta la bien modelada cabeza que adornaba un enorme sombrero de paja calada, en cuya cumbre un pica-

123. Cfr., entre otras obras, la de Ivan SCHULMAN y Manuel Pedro GONZÁLEZ, *Martí, Darío y el modernismo*. Remito especialmente al apartado antes citado, "Conciencia y voluntad de estilo en José Martí".

124. I, cap. 1, ed. cit., p. 15.

flor abría sus alas caprichosas, Victoria Geihl, la célebre aventurera, la condesa apócrifa que mece el sueño de sus amantes cantándoles los dulces aires de su país, la Provenza, contemplaba al doctor con la mano en la cadera y la cabeza inclinada, entre burlona y sentimental¹²⁵.

Después de esa enorme cláusula absoluta, multiplicada ostentosamente en varios renglones, aparece el núcleo del sujeto oracional, *Victoria Geihl*, que también se amplifica con numerosos sintagmas nominales en aposición: "la célebre aventurera", "la condesa apócrifa...", etc. Incluso el sustantivo *país*, que asume una función de rango inferior, también lleva adosado otro sintagma en aposición: "la Provenza". Asistimos, pues, a la máxima explotación de una modalidad estilística forjada por el genio martiano, a quien Julián Martel pudo leer habitualmente en *La Nación*, periódico para el que trabajaba y en el que José Martí, desde muchos años antes, publicaba sus crónicas magistrales que reproducían luego los grandes rotativos hispanoamericanos. La asimilación de estos rasgos, revitalizados por el escritor cubano con los hallazgos estilísticos más novedosos para su tiempo, se manifiesta igualmente en el recurso a la descripción impresionista, técnica que inauguró Martí en la literatura hispánica, casi al mismo tiempo que se engendraba en Europa. Nuestra novela contiene algunos ejemplos de este tipo de descripción, como se verifica en los siguientes pasajes:

Vistas de lejos [alude a las velas de los barcos que se hallan en el puerto de Buenos Aires, cuando huyen Granulillo y Norma], debían producir el efecto de alas de ángeles calaveras bajados al mar para hacer la corte a las sirenas en sus grutas de zafiro, pues no faltaba ni el cántico de las bellas hijas de las olas¹²⁶.

Aquel estruendo sonaba en sus oídos como el redoble fúnebre de un tambor maldito. Una ola de sangre golpeó las paredes de su cráneo, haciéndole perder la percepción de las cosas, y de golpe, como aplastado por una masa, cayó redondo¹²⁷.

También se dan cita en nuestra novela las descripciones parnasianas que revelan una intensa fruición en la plasticidad de la materia, como acontece a menudo en la expresividad modernista. Veamos tan sólo un ejemplo:

¹²⁵. II, cap. 6, ed. cit., p. 209.

¹²⁶. II, cap. 7, ed. cit., p. 222.

¹²⁷. II, cap. 8, ed. cit., p. 238.

Un vestido liso, de merino, con guardas de crespón, se ajustaba al cuerpo más gallardo que es posible imaginar, formado por el busto de una mujer, cintura de una niña y la cadera de una diosa pagana¹²⁸.

No obstante, el impresionismo es una técnica simbólica y, como tal, se basa en asociaciones inconscientes que se producen en la emoción del escritor. Por tanto, si tenemos presente esta naturaleza irracional del impresionismo, hemos de reconocer que en nuestra novela las representaciones imaginarias se construyen, en su mayoría, con los tropos tradicionales de la metáfora, la alegoría y el símil. El impresionismo de algunas descripciones presenta aquí un estado embrionario y, en cualquier caso, bastante ocasional. Pero no deja de ser llamativa su aparición en una novela de notable filiación naturalista, pues las asociaciones imaginarias de carácter inconsciente resultan ajenas a la concepción novelística defendida y practicada por Zola.

Por tratar de hacer una aproximación lo más exacta posible a los hábitos modernistas asimilados en *La Bolsa*, me referiré, por último, a la tendencia a recrear la realidad a través de la percepción libresca. Con tal actitud se pretende perfeccionar la realidad física y objetivamente perceptible mediante su comparación con las obras de arte más prestigiosas que nos ofrece la tradición. En nuestra novela tal fenómeno acontece en momentos muy concretos, pero no se trata, ni mucho menos, de casos azarosos e involuntarios por parte del autor: "Un mozo, de saco de lustrina y delantal blanco, corta, con una larga cuchilla, rebanadas de pan en el mostrador, y va poniéndolas en fila junto a una fuente en que reposa la cabeza de un lechón, coronada de laureles, como Heine pinta a sus compatriotas ilustres¹²⁹.

En este ejemplo, a pesar del carácter irónico de la comparación libresca, no desaparece el efecto esteticista que he explicado: no olvidemos que el pasaje pertenece a la descripción de la lujosa mansión del protagonista. En algún caso la asimilación del influjo estilístico de José Martí produce resultados deficientes, como se manifiesta en la sintaxis torpemente enredada de este párrafo:

¡Pobre doctor! ¡Cuánto se conocía que le costaba hablar! Se le escapaban las palabras, y hasta su articulación se resentía de aquel embarazo con que iba desenvolviendo su idea con penosa lentitud. A la verdad que era duro el trance de ir a buscar cómplice de una mala acción *en quien siempre había sido tratado por él con cier-*

128. II, cap. 7, ed. cit., p. 220.

129. II, cap. 3, ed. cit., p. 173. El subrayado es mío.

*to desprecio que alejaba la intimidad que ahora se veía obligado a solicitar por un motivo generoso*¹³⁰.

Aquí cabe puntualizar que mi conjetura sobre la influencia de la prosa martiana en nuestro autor pudo realizarse directamente, pues ambos colaboraban con frecuencia en *La Nación* de Buenos Aires. No obstante, pudo hallarse mediatizada por la conocida amistad entre Julián Martel y Rubén Darío, quien se confesaba heredero y admirador incondicional de la prosa del gran creador cubano¹³¹.

El segundo registro estilístico que se distingue en el discurso de esta novela corresponde al lenguaje relativamente coloquial que se construye en los diálogos: si bien no se especifica la diversidad de hablas para los distintos personajes, sí cabe hacer una diferenciación entre el estilo de los diálogos, en general, y el empleado por la voz del narrador. En aquéllos el registro pretendidamente coloquial se materializa en la frase más corta y en la regularidad de la sintaxis, que trata de evitar la complejidad anterior. Hay momentos, como el que voy a citar, en que los elementos del lenguaje conversacional alcanzan particular relieve:

-¿Pero quién ha levantado esos cargos? Nadie. ¿Recuerdas aquel retrato que hace de la sociedad francesa, probando..., no, no exagero, probando, sí, probando, que está sometida al yugo judío?¹³²

El narrador emplea aún otra modalidad estilística para articular su discurso, en la que el lenguaje se despoja de gran parte de su función poética y se torna más referencial, orientado casi exclusivamente a proporcionar la información objetiva del modo más preciso y económico. Lo encontramos infaliblemente en los momentos de visión retrospectiva sobre algún personaje o de información adicional sobre la acción, que interesa ofrecer con rapidez para continuar con el hilo principal del relato. En estos casos la sintaxis se torna más distendida y propicia para un sinfín de subordinaciones. Un ejemplo patente de este registro es

¹³⁰ II, cap. 7, ed. cit., p. 210. El subrayado es mío.

¹³¹ En *El archivo de Rubén Darío* (Losada, Buenos Aires, 1943) Alberto Ghirardo recoge un valioso testimonio del poeta nicaraguense sobre su fervor por la prosa de José Martí: "Todos estamos de acuerdo -escribe Darío- en que los versos que se hacen prosa pierden: como toda prosa que se pone en verso tomando gallardía y alientos nuevos, gana. ¡Si yo pudiera poner en verso las grandezas luminosas de José Martí! O ¡si José Martí pudiera escribir su prosa en verso! (p. 314).

¹³² I, cap. 7, ed. cit., p. 118.

la presentación de los distintos socios de Glow, para cuya caracterización moral se recurre a un rápido recorrido biográfico:

Juan no era muy escrupuloso en la administración de los bienes de su madre. Creyendo adelantarlos, los tenía comprometidos en cuanto negocio Dios creó, y le servían, además, para pagar, en caso de apuro, sus deudas de juego, que solían ser considerables, pues estaba enviciado hasta el punto de que, no contento con jugar en la Bolsa, arriesgaba también grandes sumas en el *baccara* del Club, en las carreras del hipódromo y en los partidos de los frontones¹³³.

A continuación se incluye una instantánea referencia a su pasado. El mismo estilo corresponde también a los momentos de narración pura y de ritmo acelerado, como la que se practica en casi toda la segunda parte, que constituye un avance sin tregua hacia el trágico desenlace. Aparte de ese estilo referencial y ciertamente más prosaico, vamos a encontrar otro registro que algunos podrían identificar con este, pero que, en realidad, supone una intensificación de los rasgos propios del estilo informativo y periodístico: concreción de las circunstancias, tendencia a la máxima objetividad posible, despersonalización del narrador; imprecisión del destinatario, con el fin de que el mensaje se haga válido para el mayor número de lectores, etc. Tal modalidad expresiva se utiliza aquí de acuerdo con unos fines y contenidos específicos: se trata de aquellos casos en que, al margen de la acción de la novela, el narrador, como un verdadero cronista, nos da noticia de la situación histórica del mundo circundante, tanto en lo económico como en lo sociológico, moral, etc. Esta técnica estilística responde al deseo de dar cuenta de la realidad por otra vía que no sea la propiamente ficticia perteneciente a la trama de la novela; esa otra vía consistirá en acometer la realidad directamente, con el ánimo de un informador que ha de dar cuenta precisa de su tiempo. No es el momento de prolongar las citas, pero basta con aludir a los momentos en que tal estilo se enseñoorea de la novela, como son los comentarios de autor, los comodines narrativos, así como las descripciones costumbristas sobre el mundo que le rodea. Ya he citado algunos de estos pasajes: por ejemplo, aquel referido a la situación económica de su país por aquel momento¹³⁴.

Además de las secuencias impresionistas, de naturaleza simbólica, la novela presenta otra imagen que, en un principio, podría concebirse como un sím-

¹³³. I. cap. 2, ed. cit., pp. 42-43.

¹³⁴. Cfr. I. cap. 2, ed. cit., p. 65.

bolo auténtico: se trata del viento que fluye al comienzo de la obra y que representa la conciencia colectiva de la ciudad de Buenos Aires. Pero, al avanzar en la lectura, queda patente que el viento no es objeto de interés en sí mismo, como es propio del objeto simbólico, sino en función de su referente directo, que son los distintos ambientes de la ciudad por los que va pasando. Al mismo tiempo, de modo inevitable, ese viento, por su modo de discurrir, guarda una estrecha relación con los acontecimientos históricos del momento. Todo el simbolismo que pueda contener esta imagen se halla, pues, prácticamente despotencializado, racionalizado, carente de autonomía, y acaba originando una imaginería alegórica de tipo tradicional. En efecto, el viento ha perdido los caracteres propios de su naturaleza: por ejemplo, se ha sometido a un proceso de personificación progresiva, por el cual recibirá el nombre de "Señor Sud-este", como suele ocurrir en las personificaciones propias de la alegoría.

Por último, cabe aludir a otra imagen de sello muy retardatario, como es la alegoría con que concluye la novela: esa dama hermosa que abraza al protagonista y que luego se convierte en la fiera monstruosa que acaba despedazándolo con sus garras, de un modo semejante a las viejas danzas de la muerte. Estéticamente no rebasa la alegoría tradicional, por cuanto el personaje generado cumple la misión explícita de ilustrar con la figura humana el fenómeno que ha motivado el entero relato: la Bolsa. La misma identificación final de la dama-fiera con la Bolsa anula, automáticamente, la autonomía de ese personaje y lo convierte en un sujeto de valor meramente funcional.

3. Tendencias modernistas.

En el análisis anterior he registrado elementos pertenecientes a idearios estéticos diversos que se dan cita en la literatura hispanoamericana de la época. Con notable frecuencia, a lo largo del estudio hemos asistido a la encarnación de distintos ideales propios del movimiento modernista. En esta ocasión conviene hacer una síntesis de esas manifestaciones que rebasan los presupuestos naturalistas y se adentran en el nuevo movimiento.

La superación de las técnicas realistas -y también naturalistas, por cuanto esta corriente hereda dichas técnicas- se consigue mediante la asimilación de la representación impresionista de la realidad, la delectación en la plasticidad parnasiana y la configuración de una prosa poética que es fruto de la renovación estilística obrada por el modernismo.

Los grandes elementos que constituyen la nueva cosmovisión invocada por los modernistas no sólo se hallan presentes en la novela, sino que están en la base de la misma tesis defendida por la obra: por ejemplo, la necesidad de recuperar y exaltar los valores espirituales (la honestidad, la lealtad, la paciencia ante la adversidad, el verdadero amor, etc.), como manifestación directa del ansia de ideal padecida por todos los modernistas. Asimismo, la concepción del poeta como ser superior, como ser iniciado capaz de elevarse a las cumbres del bien y de la belleza para así servir de guía de la sociedad, entronca con la cosmovisión de estos autores. Por último, dentro de esos nuevos ideales, cabe destacar como constante la búsqueda de la belleza, vertida de distintos modos en el universo. De un lado estará la belleza de los objetos artísticos, que muchas veces se proponen como modelo de perfección:

La baronesa, arrellanada en estrecho canapé, al lado de un biombo, sobre cuyo fondo plateado abría sus alas caprichosas una bandada de pájaros extravagantes, presentaba el tipo de la mujer oriental, de ojos profundos y soñadores, de tez morena, y de una pureza de líneas en la fisonomía, que sólo se encuentra en los grabados admirables con que algunos artistas han ilustrado las leyendas bíblicas en sus momentos de más feliz inspiración¹³⁵.

De manera que el autor nos ofrece como modelo de belleza a un tipo de mujer que ha contemplado a través de los objetos artísticos y, por si fuera poco,

¹³⁵. I. cap. 8, ed. cit., p. 139.

reconoce que ese modelo no tiene un correlato natural, sino que sólo puede observarse en las obras de arte de "más feliz inspiración".

La belleza se concibe como una fuerza capaz de redimir al hombre de su maldad moral. Recordemos a este propósito el caso de Norma, la amante de Granulillo, cuya belleza física casi basta para justificarla de sus perversiones:

Lo miraba con sus ojos, ojos azules, muy azules, de una transparencia particular, ojos raros, no muy grandes, pero de una intensidad tan profunda y al mismo tiempo tan dulce en la expresión, que se veía en ellos el reflejo de una de esas pasiones inmensas, absolutas, que redimen de todas sus faltas a una mujer¹³⁶.

No obstante, he de advertir que tal apreciación, arraigada en la sensibilidad propia de Julián Martel, no encuentra una armonía plena con su pensamiento moral, que exige el ejercicio real de la virtud más allá de la pura contemplación de la belleza. Sin embargo, resulta muy reveladora esa estimación de la belleza como uno de los valores supremos, en íntima conexión con el bien, a un paso de esa identificación entre ética y estética que se efectuará en la madurez modernista: al menos en este paisaje, esa identificación ya se ha consumado.

La belleza del lenguaje también constituye, en sí misma, un bien, hasta el punto de poder justificar la calidad de un discurso independientemente de la verdad de su contenido. Refiriéndose al pasado de Glow, dice el narrador: "Sabía hacer hermosas frases, y aunque las frases hermosas no son ni la honradez ni el patriotismo, ¡cuán arriba llevan las hermosas frases!"¹³⁷. En tal afirmación se vislumbra una tensión interior del autor entre la consideración del discurso como unidad de pensamiento y de transmisión de la verdad y, por otra parte, el discurso como mero atractivo verbal que subyuga por completo a los sentidos y al espíritu y que, por ese solo hecho, constituye el mayor bien. En esta segunda postura sopesada por el autor encontramos, sí, un talante muy propio del modernismo estético.

Como una tendencia más de este nuevo espíritu artístico debo señalar la mitificación que se realiza sobre el personaje cuando éste entra en contacto con la belleza; de modo concreto, con los objetos bellos. De una manera explícita se puede constatar esa actitud con un ejemplo tomado del tercer capítulo de la obra,

¹³⁶. I. cap. 5, ed. cit., p. 96.

¹³⁷. I. cap. 3, ed. cit., p. 78.

en el que se narra la llegada de Glow a su casa y la orden que éste da a su criado para que encienda todas las luces. Así aparece enfocado el criado una vez que ha empezado a ejecutar el encargo recibido:

¡Oh!, ¡cómo brotó de aquel caos de tinieblas aquel mundo maravilloso! El fámulo, encaramado en lo alto de su escalerilla, encendía, una a una, las bujías de porcelana de la gran araña central. Parecía, allá arriba, un dios de frac a cuya evocación iba surgiendo un universo de preciosidades¹³⁸.

Tal mitificación se ha obrado precisamente en un personaje sin relieve, ni social ni argumental, por el mero hecho de encuadrarse accidentalmente en un recinto lleno de objetos bellos. Lo mismo ocurrirá en otras ocasiones, también con personajes de notable protagonismo en la novela.

Superación de la cosmovisión naturalista resulta, sin duda alguna, esa posibilidad que concede el autor al personaje para sustraerse del determinismo ambiental. Es cierto, sí, que el medio influye hasta anular buena parte de la responsabilidad del personaje, según quiere hacerse ver en el proceso de degradación de Luis Glow. Por esta concepción dominante en gran parte de la novela debemos adscribirla a la teoría naturalista. Sin embargo, no es menos cierto que al final de la obra Ernesto Lillo, uno de los *alter ego* del autor, consigue desmarcarse de ese determinismo social que pretendía arrastrarle al suicidio:

¡Qué tremenda lección hemos recibido! En los primeros momentos fue tal la impresión que experimenté, que la idea del suicidio atravesó por mi mente como el único medio de salvar la situación con honor. Pero pronto la rechacé enérgicamente. ¡No! *El suicidio es el recurso a que apelan los culpables, jueces de su propio delito, para ajusticiarse a sí mismos*. Hay, es cierto, quienes se matan creyendo que no les queda otro recurso que este para sacar ileso su dignidad calumniada (...) ¹³⁹.

Sabemos que el honrado corredor de Luis Glow consigue hacer, a lo largo de la carta, una sensata condena del suicidio. En gran medida esa decisión y esa fortaleza individual de que da muestras Ernesto Lillo, pese a distanciarse de una reacción típicamente naturalista, es precisamente lo que reivindica el autor en la novela: una consistencia moral en la persona que la capacite para luchar en con-

¹³⁸. I. cap. 3, ed. cit., p. 71.

¹³⁹. II. cap. 9, ed. cit., p. 248. El subrayado es del autor.

tra de esa corrupción demoledora del ambiente. En buena parte, pues, el autor se apoya en esa posibilidad de superar el determinismo.

Esto no significa que el medio social abdique de su influencia en la conducta del individuo. En absoluto: ese hecho se reconoce como una realidad actual indiscutible. De ahí que, para garantizar una moralidad personal más perfecta, el autor considera necesaria, previamente, la reforma social, la reforma de las costumbres colectivas, por cuanto se admite que esa sociedad, en buena medida, determina el comportamiento moral del individuo. No obstante, partiendo de esa concepción naturalista, Julián Martel quiere apuntar (y aquí entra en juego la carta de Ernesto Lillo) que en la conquista de unos valores espirituales que garanticen la perfección moral del hombre argentino, el sujeto, el individuo, también posee un papel singular en esa empresa, que consiste en contrarrestar, mediante su fortaleza interior, la corriente corruptora dominante en la sociedad de entonces. De esta manera, individuo y sociedad han de cooperar, cada uno en su nivel, para la construcción de ese nuevo humanismo que Argentina reclama.

4. Otras tendencias narrativas.

Una vez que hemos llegado a este punto, mi revisión deberá hacerse aún más sintética, pues los rasgos generales que voy a apuntar ya han sido convenientemente analizados e ilustrados en las páginas anteriores.

Sobre los restantes idearios estéticos que pesan en la construcción de *La Bolsa*, aparte de ese modernismo que ya se ha subrayado, hay que destacar, evidentemente, la corriente naturalista, cuyos presupuestos han fecundado de modo indiscutible buena parte de la obra. En efecto, se acepta ese peso de las circunstancias, ese determinismo ambiental al que he hecho referencia repetidas veces. Por ello, como también hemos visto, se hace necesaria una reforma, un cambio en las condiciones de vida: una nueva actitud ante la inmigración masiva, el cosmopolitismo, la población judía, etc. Y en esa propuesta de mejoramiento es donde Julián Martel vuelve a distanciarse de los modelos naturalistas en boga, por cuanto éstos, en la teoría y en la praxis de Zola, no emiten ninguna solución concreta: se limitan a mimetizar subversivamente la realidad para así retratar la desdicha vital de sus personajes. Pero ahí, en ese panorama sombrío, termina su tarea, por mucho que teóricamente Zola nos garantice una voluntad optimista subyacente en sus textos.

Al autor no se le concede un espacio para aportar su solución. Y eso es precisamente lo que sí realiza Martel: un retrato -que no es integral, por otra parte- para luego emitir una oferta de mejora. Y en eso encontramos otro límite y otra vía de superación del naturalismo en esta novela.

Por supuesto que el peso de la estética originada por Zola sigue actuando en la novela. De una manera más o menos naturalista, el compromiso con la realidad circundante está presente en la obra y, además, es causa principal de la misma. La recreación del espacio, que es un espacio real; el tratamiento de la temporalidad, la ausencia de un simbolismo maduro y el empleo frecuente de un lenguaje referencial, como hemos visto, son pruebas irrefutables de que el ideario naturalista ha ocupado un lugar preeminente en la configuración narrativa de *La Bolsa*, si bien el enunciado moral de la novela se deslinda de esos presupuestos.

Al margen de lo ya anotado, cabe hacer referencia a otros modelos narrativos no totalmente ajenos a los anteriores en la historia de la literatura. Por ejemplo, aquí se registra aún la huella del esquematismo propio de la *novela de tesis*, que inicialmente convivió con el realismo y con el naturalismo. En efecto, la explicitud de su enunciado moral se asimila más bien a esa praxis narrativa: no olvidemos que *La Bolsa* es, ante todo, un canto a la virtud, es decir, un canto a

la honradez, al dominio de sí por encima de las circunstancias, a los verdaderos valores que enriquecen el espíritu.

Por otra parte, desde el punto de vista técnico, todo el material narrativo parece haber sido seleccionado en función de esa tesis. Todos los elementos han sido diseñados con el fin de verificar la tesis de la obra. De ahí que el espacio, por ejemplo, haya sido recreado sólo con la intensidad de matices suficiente para enmarcar la acción que va a defender la tesis del autor; los personajes, por su parte, son objeto de indagación psicológica tan sólo en la medida en que es necesario para conformar esa tesis moral y social que persigue la novela. Y así podemos ir concluyendo, como he hecho más arriba, en el análisis de los distintos aspectos de la narración. Hay momentos, sí, en que el narrador pierde de vista ocasionalmente el enunciado que ha motivado la novela y pasa a deleitarse por instantes en otros objetos que apelan a su sensualidad, como hemos observado en buena parte de los espacios parnasianos que contemplamos en la obra.

Por último, dentro de la pluralidad de tendencias narrativas que se dan cita en la novela, es preciso aludir a los rasgos románticos, más propios de una novelística rezagada que aún pervive en los años 80 y 90 y que tampoco desaparece por completo con la renovación modernista. Romántico es, por supuesto, ese protagonismo superlativo del narrador, como he analizado más arriba; buena prueba sería tan sólo repasar lo dicho sobre los comentarios de autor. Y romántico es también el costumbrismo de tantos pasajes que no llegan a la categoría de representación realista, porque en ellos aún está ausente la complejidad social y psicológica que caracteriza al realismo narrativo. Recordemos, en el mismo sentido, las observaciones sobre la construcción de los personajes, que guarda una gran deuda con la *tipificación* costumbrista. Y ese costumbrismo, con matices incluso periodísticos, de carácter meramente informativo, es otro de los límites al análisis naturalista que pretende practicar el autor y que, como vemos, no siempre consigue.

5. Valoración conclusiva del análisis.

La Bolsa ha logrado conjugar varios idearios estéticos -principalmente, el naturalista y el modernista, amén de ese romanticismo que acabo de subrayar-. Su valor y su vigencia residen en esa trascendencia de la circunstancia concreta -aunque sin abandonarla nunca- para proyectarse hacia la defensa de unos valores perennes. Sin embargo, las diversas tendencias narrativas que se dan cita en el texto no se hallan plenamente armonizadas: esa confluencia de corrientes, con frecuencia, es más un resultado inconsciente de la época que una voluntad estética del autor. Lo hemos comprobado al analizar el carácter naturalista de la misma, que aparece mermado por un excesivo esquematismo, tanto en la representación de lo social como de lo psicológico. Lo hemos comprobado también desde el ángulo modernista, pues la propuesta moral se hace demasiado explícita y reiterativa y, por otra parte, aún se confía muy poco en el valor redentor que surge de la mera contemplación de la belleza. La novela, por tanto, se sitúa a medio camino en una compleja pluralidad de tendencias.

Pero su vigencia es un hecho y, desde luego, es un ejemplo excepcional de la poderosa dinámica que adquieren los distintos idearios estéticos en la literatura argentina e hispanoamericana de la última década del XIX.

BIBLIOGRAFÍA

I. Ediciones de La Bolsa:

MARTEL, Julián, *La Bolsa*, en *La Nación* de Buenos Aires (Del 24 de agosto al 4 de octubre de 1891).

La Bolsa, Buenos Aires, Imprenta Artística de Buenos Aires, 1898.

La Bolsa, Buenos Aires, Emecé Editores, 1943.

La Bolsa, prólogo de Adolfo Mitre, Buenos Aires, Eds. Estrada, Col. Clásicos Argentinos, 1946.

La Bolsa, prólogo de Carmelo Bonet, Buenos Aires, Ed. Jackson, Col. Grandes Escritores Argentinos, s. a.

La Bolsa, ed. de Diana Guerrero, Buenos Aires, Ed. Huemul, 1979.

La Bolsa, prólogo de Osvaldo Pellegrini, Buenos Aires, Ed. de Belgrano, Col. Clásicos Argentinos, 1981.

II. Estudios críticos y otras obras de referencia:

ANDERSON, Theodore, *Carlos María Ocantos y su obra*, Madrid, Sociedad General Española, 1935.

ANDERSON IMBERT, Enrique, "La prosa poética de José Martí", en *Memoria del Congreso de Escritores Martianos*, La Habana, 1953, pp. 570-616.

ARA, Guillermo, *La novela naturalista hispanoamericana*, Buenos Aires, EUDEBA, 1965.

AVELLANEDA, Andrés, "El naturalismo y Eugenio Cambaceres", en *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1986, Vol. II., pp. 145-159.

BAGÚ, Sergio, "Julián Martel y el realismo argentino", en *Comentario*, Buenos Aires, octubre de 1956.

BALESTRA, Juan, *El noventa. Una evolución política argentina*, Buenos Aires, Roldán Editor, 1935.

BAZÁN-FIGUERAS, Patricia, *Eugenio Cambaceres: precursor de la novela argentina contemporánea*, New York, Peter Lang, 1994.

BLASSI, Alberto O., *Los fundadores: Cambaceres, Martel, Sicardi*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962.

BONET, Carmelo, "Un novelista olvidado: Julián Martel", en *La Nación*, 16 de enero de 1938.

_____, Prólogo a *La Bolsa*, Buenos Aires, Editorial Jackson, Col. "Grandes Escritores Argentinos", s. a.

CAÑAS, Dionisio, *El poeta y la ciudad (Nueva York y los escritores hispanos)*, Madrid, Cátedra, 1993.

CARCANO, Ramón J., *Mis primeros ochenta años*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1944 (Sobre la época histórica).

CÁRREGA, Hemilce, "En el centenario de Carlos María Ocantos", *La Prensa*, 29-V-1960.

"Carlos María Ocantos y una olvidada novela argentina", en *La Prensa*, 17-I-1965.

CÓCARO, Nicolás, *Julián Martel*, Buenos Aires, A-Z Editora, 1986 (Contiene una antología de los restantes textos de Julián Martel).

DANERO, Eduardo, Prólogo a las *Obras Completas* de Eugenio Cambaceres, Santa Fe (Argentina), Editorial Castellví, 1956.

DORR, Nicolás, "Las ideas estéticas de José Martí", en *Bohemia*, núm. 5, La Habana, 1982, pp. 14-19.

FRUGONI DE FRITZSCHE, Teresita, prólogo a *Sin rumbo* de Eugenio Cambaceres, Buenos Aires, Editorial Plus Ultra, Col Clásicos Hispanoamericanos, núm. 14, 1980.

GARCÍA MEROU, Martín, "Las novelas de Eugenio Cambaceres", en *Libros y Autores*, Buenos Aires, Librería Lajouane, 1886.

GHIANO, Juan Carlos, "La literatura argentina hacia 1890", en *Revista de Historia*, Buenos Aires, núm. 1, 1957.

GIUSTI, Roberto F., "La prosa de 1852 a 1900", en ARRIETA, Rafael Alberto, ed., *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Ediciones Peuser, 1959, Tomo III.

GNUTZMANN, Rita, "Introducción" a *Sin rumbo* de Eugenio Cambaceres, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1993.

GUERRERO, Diana, Prólogo a *La Bolsa*, Buenos Aires, Eds. Huemul, 1979.

IBARGUREN, Carlos, *La Historia que he vivido*, Buenos Aires, Ediciones Peuser, 1955 (Sobre la época histórica).

JITRIK, Noé, "Cambaceres: adentro y afuera", en *Boletín de Literaturas Hispánicas*, Santa Fe (Argentina), Universidad Nacional del Litoral, Instituto de Letras, núm. 2, 1960.

_____, "El ciclo de la Bolsa", en *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1986, Vol. II, pp. 159-166.

_____, *El mundo del ochenta*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.

LAZO, Raimundo, *El romanticismo. Lo romántico en la lírica hispanoamericana (Desde el siglo XVI hasta 1970)*, México, Ed. Porrúa, 1971.

LUKACS, Georg, "Para el centenario de Zola", en *Ensayos sobre el realismo*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1965.

MARTÍNEZ BONATI, Félix, "El sentido histórico de algunas transformaciones del arte narrativo", en *Revista Chilena de Literatura*, núm. 47, noviembre de 1995, pp. 5-26.

MITRE, Adolfo, Prólogo a *La Bolsa*, Buenos Aires, Eds. Estrada, Col. Grandes Escritores Argentinos, 1946.

MORALES, Carlos Javier, *La poética de José Martí y su contexto*, Madrid, Ed. Verbum, 1994.

NELSON, Brian (ed.), *Naturalism in the European novel: new critical perspectives*, New York, Berg, 1992.

PAGÉS LARRAYA, Antonio, "Una etapa de la novela argentina, el naturalismo y el tema del inmigrante", en *La Nación*, 1-IV-1945.

_____, "La crisis del noventa en nuestra novela. El ciclo de *La Bolsa*", en *La Nación*, 4-V-1947.

_____, "Julián Martel y la ciudad hostil", en *Contorno*, Buenos Aires, núms. 5-6, septiembre de 1955.

_____, "La novela experimental y la juventud argentina del 80", en *La Nación*, 13-IV-1947.

_____, "Primeros ecos del naturalismo en Buenos Aires, *L'Assommoir* y *Naná*", en *La Nación*, 16-II-1947.

_____, Prólogo a *Horas de fiebre* de Segundo Villafañe, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1960.

PIQUET, Julio, Prólogo a *La Bolsa*, Imprenta Artística de Buenos Aires, 1898.

QUESADA, Ernesto, *Dos novelas sociológicas*, Buenos Aires, Editorial Peuser, 1892.

Críticas y reseñas, Buenos Aires, Librería Lajouane, 1893.

ROJAS, Ricardo, *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Editorial Kraft, 1960, Vol II: Los Modernos.

SÁNCHEZ, Luis Alberto, *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*, Madrid, Gredos, 1953.

SCHULMAN, Ivan, "José Martí y Manuel Gutiérrez Nájera: iniciadores del Modernismo (1875-1877)", en *Revista Iberoamericana*, vol. 30, núm. 57, Universidad de Pittsburg, 1964.

_____, *Génesis del Modernismo*, México, El Colegio de México, 1968, 2ª ed.

y Manuel Pedro GONZÁLEZ, *Martí, Darío y el modernismo*, Madrid, Gredos, 1969.

SOLERO, F. J., "Eugenio Cambaceres: primer novelista argentino", en *Contorno*, Buenos Aires, núms. 5-6, septiembre de 1955, pp. 5-7.

SOMMI, Luis, *La revolución del 90*, Buenos Aires, Editorial Pueblos de América, 1957 (Sobre la época histórica).

TORRES RIOSECO, Arturo, *La novela de la América hispana*, University of California Press, 1939.

VARELA JÁCOME, Benito, "El metagénero de *La Bolsa*: Julián Martel", en ÍÑIGO MADRIGAL, Luis (ed.), *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Cátedra, Madrid, 1987, vol. II, pp. 115-116.

VERDÍN, Guillermo, *Introducción al estilo indirecto libre en español*, Madrid, CSIC, 1970.

VIÑAS, David, "Martel y los culpables del 90", en *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, Jorge Alvarez Editor, 1964.

ZOLA, Emile , *El naturalismo*, Barcelona, Ed. Península, 1972. Contiene *Le roman expérimental*, *Le Naturalisme au Théâtre*, *Les Romanciers Naturalistes* y *Du roman*.

ÍNDICE

PRELIMINAR	7
I. EL NATURALISMO EN SU GÉNESIS	9
II. EL NATURALISMO EN ARGENTINA	
1. Penetración del naturalismo francés en Argentina	23
2. Rasgos peculiares del naturalismo argentino	27
3. Direcciones del naturalismo argentino	30
4. La trayectoria naturalista de Eugenio Cambaceres	34
III. EL CICLO DE LA BOLSA	53
1. Segundo I. Villafañe y Horas de fiebre	56
2. Carlos María Ocantos y Quilito	65
IV. JULIÁN MARTEL Y LA BOLSA	
Breve semblanza del autor	77
La Bolsa y los límites del naturalismo	80
1. El tema de La Bolsa: la conciencia de una crisis	81
2. Análisis de la novela	85
3. Tendencias modernistas	120
4. Otras tendencias narrativas	124
5. Valoración conclusiva del análisis	126
BIBLIOGRAFÍA	127



UNIVERSIDAD
DE LA RIOJA