

Los prólogos de la novela de entre siglos

Amalia Inieta Camara

1a producción que trabajamos está comprendida entre los años 1880 y 1930, periodo de la modernización en América Latina. El corpus considerado es el siguiente¹:

– Prólogos a *Aves sin nido* (novela peruana) de Clorinda Matto de Turner²; a *Lanza y Sable* de Eduardo Acevedo Díaz³; a *Los de abajo* de Mariano Azuela⁴; a *Potpourri. Silbidos de un vago*, de Eugenio Cambaceres⁵; a *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes⁶; a *Lucía Jerez* de José Martí⁷; y otros artículos periodísticos, notas, conferencias y ensayos breves en que los novelistas exponen sus ideas acerca de su propia obra⁸.

En principio podemos decir que este corpus podría funcionar como un circuito de textos por fuera del texto literario, sin dejar de serlo ellos mismos.

El material considerado muestra una serie de ejes de la narrativa de entonces; como la novela indigenista y la novela de la revolución mexicana. Podría considerarse la continuidad de la propuesta estética e ideológica en el caso de *Aves sin nido*, por ejemplo, que lleva a la ficción las ideas del ensayista González Prada acerca del indigenismo. Baste recordar la incidencia de estos temas a través de textos del gran ideólogo peruano José Carlos Mariátegui en sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* y en la producción novelística de Ciro Alegría, Icaza, Manuel Scorza, y José María Arguedas.

En el mismo sentido, uno de los textos publicados en las Academias de Reyles, "Primitivo", influye en la narrativa uruguaya, especialmente en Javier de Viana y en Horacio Quiroga.

Contextualización e interpretación

A través de la lectura de diversos textos teóricos de Julio Ramos⁹, Ángel Rama¹⁰ y Aníbal González¹¹ encontramos que los escritores plantean preocupaciones comunes, resultantes del proceso que viven. Así los hemos agrupado, según prevalezcan en ellos la concentración de posicionamientos acerca de las cuestiones de construcción de identidades nacionales como efecto de las políticas de imposición de sistemas jurídicos, económicos y políticos liberales y centralistas, la función de la naciente literatura nacional, el género, las nuevas condiciones de producción y de publicación y la ampliación y transformación del universo de la recepción. Este tema se despliega en dos aspectos: el atinente al público lector y por otro al surgimiento de una crítica, una de cuyas manifestaciones más evidente son las mismas polémicas que rodean a las ediciones.

En cuanto a los productores de los textos, se trata de escritores procedentes de distintos ámbitos: hombres públicos vinculados al poder político; otros llegan a la escritura por otras necesidades: los exiliados que pretenden dejar testimonio de los procesos políticos o revolucionarios en los que se vieron involucrados. Razones políticas otorgan a un texto literario un gran interés, en tanto otros escritores apelan a un género por razones de encargo. Estas diversas condiciones de producción son las que principalmente se exponen en los prólogos.

Entre los novelistas argentinos, Eugenio Cambaceres era hombre vinculado a los círculos de poder, él mismo, perteneciente a la clase alta, ocupó

cargos públicos como diputado, Acevedo Díaz fue soldado, periodista y político.

También era periodista de vocación, fundadora y directora de periódicos. Clorinda Matto de Turner. Azuela era médico en la Revolución mexicana y desde allí llega a la literatura; Gamboa comienza sus tareas como traductor y periodista.

Podemos reservar con una cierta exclusividad la calidad de escritores en sí para Ricardo Güiraldes, Carlos Reyles y José Martí.

Para Julio Ramos¹² los prólogos en estas obras modernas son "pequeñas ficciones, atentas a la coyuntura y a las exigencias del momento, mapas parciales donde los escritores, disuelto el código, intentan precisar, provisionalmente, su autoridad y su lugar en la sociedad".

Los prólogos, en el proceso de las transformaciones que impulsa la modernidad se constituyen en una reflexión ineludible sobre los problemas de producción e interpretación de textos literarios en una sociedad que deviene inestable, ya que sobreviene una fuerte fluctuación de aquellos valores que hasta el momento habían garantizado, entre otras, el sentido y la autoridad social de la escritura.

Los textos que estudiamos conforman los espacios de meditación sobre el lugar de la literatura en un mundo orientado a la productividad, y el espacio de la construcción de mediaciones en un ámbito dominado y hasta violentado por los discursos acerca de la ineluctable modernización y el progreso.

La proliferación de los prólogos, registra la disolución de los códigos que hasta entonces habían garantizado el lugar paradigmático de la escritura en la comunicación social. Los prólogos contribuyen a dar las explicaciones que los escritores pretenden dar sobre sus obras, en el nuevo conflicto que provoca la tensión entre tradición y modernidad, en que se manifiesta la crisis del sistema cultural.

La literatura había sido modelo del ideal de lengua nacional, pero se le agregan en este proceso funciones tales como la de difusora ejemplarizante de recientes normas de comportamiento social, de valores de construcción de las nuevas ciudadanía y coayuvante en el establecimiento de límites y fronteras simbólicas de los recientes mapas imaginarios de los estados en consolidación.

A la vez, esos textos, confirman el surgimiento de un nuevo discurso sobre la literatura, que evidencia el intento de los escritores en precisar los

límites de una autoridad, centrada en un lugar de enunciación específicamente literario.

En este orden de ideas Ramos analiza el Prólogo en la historia de la escritura latinoamericana como una elaboración de nuevas estrategias de legitimación. Compartimos su preocupación sobre quien enuncia la crisis, todas aquellas voces que registran la especificidad de una mirada, de una autoridad literaria y de un estilo. Así, los prólogos – solo en apariencia "menores", cumplieron una función central en el emergente campo literario, configurando, un metadiscurso que se construía en un mapa en el que la emergente literatura rehacía y trazaba los límites de su territorio. Finalmente, si en cada prólogo se transcribe y se reescribe el nuevo concepto literario, es porque en la modernidad esos metadiscursos asumen la función de códigos normativos o prescriptivos.

Identidad y lengua – territorio y campo cultural

Entre las problemáticas que surgen en el complejo proceso de la modernización en América Latina resulta central para el intelectual de la sociedad de fines de siglo, plantear en su novelística, prólogos y escritos teóricos, las cuestiones que hacen al campo intelectual en el cual están insertos. Una de ellas es la identidad nacional debido a la coexistencia con el proceso de conformación de los que hoy son los estados modernos latinoamericanos.

La nacionalidad, aparece en la expresión novelística. La producción de entre siglos también intenta incidir y contribuir en la constitución de una literatura nacional, planteando de diversas formas las particularidades expresivas de las lenguas que concurren voluntarias o en el marco de la violencia del silencio impuesto como "civilizador" o con la estigmatización oficial de los tonos o modismos.

La diversidad es expulsada del espacio virtual que se construye como mapa imaginario de lo nacional estatal. Hay un particular interés por expresarse con los pliegues del habla de los tipos sociales de los bordes urbanos en fuerte interacción con lo rural.

En estrecha relación con esta diversidad verbal en proceso de homogeneización forzosa, aparece la otra, los novelistas en los prólogos hablan de raza, y si en la novela peruana de Matto de Turner hay preocupación por la raza indígena, en los uruguayos Acevedo Díaz y Reyles se buscan tipos nacionales o se instalan desde el texto, los que debían serlo.

Se advierte una delectación por los tipos sociales del campo, para estos autores orientales se hace necesario exponer en la novela la idiosincrasia de un pueblo, se insiste en la novela histórica uruguaya en la raza hispano criolla, en el criollo, en la explicación de las gestas nacionales, de la patria y los valores de la nacionalidad.

Por su parte, de este lado del Río de la Plata, Ricardo Güiraldes declara su confianza en el ser argentino y en la existencia de una mentalidad argentina; "y si nada existiera, sería nuestra obligación crear los valores por la ley moral del amor y por la ley física del terror al vacío". Es éste una de las afirmaciones fuertes en su contestación a la famosa encuesta de la revista *Martín Fierro*, acerca de la existencia de una novela que fuese expresión de la vida del gaucho.

Otros breves escritos de Acevedo Díaz declaran el propósito de "contribuir a la formación de una lengua gauchesca" o al "conocimiento del carácter y tendencias, vicios y virtudes de la propia raza [que] debe interesar el espíritu de los descendientes con preferencia a la simple exposición de sucesos y efectos". Es ese el motivo porque lleva a su literatura el habla del gaucho, el vocablo castellano y el estudio de las sentencias en su lengua original.

Se insiste en la etnia, en el temperamento, pero también en los tipos sociales específicos como el porteño urbano, que en el caso de Cambaceres, se enriquece con el conocimiento que el autor tenía del habla oral de los clubes porteños en general y

especialmente del Club del Progreso (del que fue secretario y vicepresidente) Ello no impide que Cambaceres emplee en su prólogo – tal como lo hace en los textos narrativos – expresiones y vocablos en francés, como es habitual en los prosistas del 80 en la literatura argentina.

Habla y actúa el "señorito acomodado" de México en la obra de Gamboa o el revolucionario en sus relaciones con los restantes estamentos de la sociedad mexicana en la obra de Azuela; aún en contra de los contemporáneos que prefieren temas y modelos europeos. Azuela quien ha marcado nuevas pautas para los prosistas en el tratamiento de temas sociales en la literatura mexicana; y Clorinda Matto de Turner contribuye al estudio de la lengua del indio en castellano.

Nuestros novelistas llevan estas preocupaciones a su creación narrativa en la conciencia de otorgarle al país una literatura nacional y ese proyecto manifiesta un comienzo de ese mismo carácter – en gran parte procedente de los planteamientos del romanticismo literario, fundado en la búsqueda de una lengua propia: baste convocar la polémica Bello–Sarmiento. En esta lenta transición hacia el naturalismo. Se sigue la descripción del entorno social e histórico como forma de apropiación estética de la realidad, de los tipos sociales, en vistas del proyecto de darle al país una literatura propia. Todo ello naturalmente en el contexto histórico y social de la configuración de las nacionalidades de Hispano América.



El caso excepcional en estas manifestaciones lo constituye Martí, quien manifiesta poseer una conciencia de las "ficciones domésticas" que alimentan la conformación de identidades. Tal vez porque él privilegia la identidad americana y no tanto la de carácter nacional.

La novela como género

Los narradores en sus prólogos y demás artículos periodísticos, definen, caracterizan y confieren a la novela una función que determinan de modo contundente y claro. La reiteración de estas afirmaciones evidencia la necesidad de cambio en los códigos vigentes hasta la modernidad. A la vez que manifiestan las adhesiones personales a nuevos modelos literarios y a los procedimientos característicos de los respectivos movimientos estéticos.

Clorinda Matto de Turner afirma: "la novela tiene que ser la fotografía que estereotipe los vicios y virtudes de un pueblo con la consiguiente moraleja correctiva". Esta idea de la novela como fotografía la acerca a la influencia del realismo francés. Su deseo de "hacer apuntes del natural"¹³, la conduce a una especie de costumbrismo. Por vía del realismo se incorpora a la novela el indio cotidiano, abordado hasta entonces de modo idealizado y nostálgico. Este tipo social ha de convertirse con Clorinda Matto de Turner en figura clave de la futura novela indigenista.

También para Carlos Reyles, la novela debía tomar sus temas "del natural"; y agrega: "me propongo escribir, bajo el título de *Academias*¹⁴, una serie de novelas cortas, a modo de tanteos o ensayos de arte, de un arte que no sea indiferente a los estremecimientos e inquietudes de la sensibilidad fin de siglo, refinada y complejísima, que transmita el eco de las ansias y dolores inenarrables que experimentan las almas atormentadas de nuestra época, y esté pronto a escuchar hasta los más débiles latidos del corazón moderno, tan débil y gastado."

El uruguayo especificaba de esta forma su postura respecto de la novela naturalista; denomina la obra que estudiamos con el término *academia* en lugar de *novela corta* para darle un sentido de *estudio* e *intento*, tomado del natural, esta terminología provenía de la pintura, como expresión técnica, y pretendía fundamentalmente diferenciarse de aquélla.

Sus *Academias* se manifiestan contra el realismo y el romanticismo y son textos de avanzada en la estética del Plata, escritos entre 1896 y 1898.

El prólogo citado que luego reprodujo con ligeros agregados en *El extraño*, posee para la crítica valor de manifiesto artístico. El mismo, resultado del deseo de modernizar la novela de lengua española, motivó una polémica literaria de trascendencia en los países hispanoamericanos.

Reiterando su preocupación por la caracterización del género y su destino, Reyles escribe en 1897 *La novela del porvenir*. En ese texto afirma que la novela moderna debe afinar la sensibilidad con múltiples y variadas sensaciones, con impresiones profundas y elevadas, en la configuración de la novela modernista y decadentista. La literatura ha de ser reflejo de creencias, doctrinas, costumbres, leyes, e incluir el mal del vivir. El libro moderno debe retratar a los que sufren, a los caídos, a los dolientes, con sugestiva "verdad".

En otro ensayo titulado "El arte de novelar"¹⁵ encuentra la novela como obra de indagación soslayada e indirecta, de reflejo del hombre; pero, recalca, "lo esencial es la calidad y fuerza de la ficción y el arte con que el novelista coordina, anima y trueca los elementos que le suministran la imaginación, la vida, el saber en elementos estéticos". Insiste en la novela como género más abarcador que otros de los fenómenos humanos así como en los mundos mágicos del novelador.

Considera a la novela moderna responsable del análisis y exposición de los conflictos, de los estados de ánimo, penetrando la psicología del personaje. Acude al naturalismo y medita sobre la novela como experimento de autor; se llega más allá por la imaginación del novelador que por las técnicas. Mediante el lenguaje, prosigue, las representaciones se organizan, se coordinan y es el novelista quien encuentra formas, episodios, frases, drama y aventuras de la novela.

Para Reyles, la forma es la que confiere categoría de arte al relato, de ahí que la técnica novelística se haya refinado y agrandado a la par de la extensión y riqueza de la materia novelable. Manifiesta su preferencia por los seres posibles sobre los reales, y por las peripecias interiores sobre la trama de aventuras.

El mexicano Federico Gamboa, en un artículo que denomina "Mi primer libro"¹⁶, relata la génesis de su texto, si bien antes hace comentarios acerca de sus tareas de traductor y de periodista de una revista semanal. Recuerda sus lecturas de entonces,

Alarcón y Pérez Galdós, hasta llegar a un contemporáneo, Emilio Rabasa, quien desde sus textos le aconseja; "Pinta y habla acerca de lo que veas y de lo que hayas visto; ésta es la novela que buscabas, la que siempre interesa y la que siempre vive".

Así llegaron los "esbozos" que tituló *Del natural*. Y confiesa "sin saber de teorías ni escuelas dominantes o de moda[...] y los secretos deseos de arribar a lo bello, me lancé a escribir[...]de una manera espontánea y poco trabajada".

Luego de sus explicaciones acerca de cómo iba componiendo cada esbozo, recogemos su interés por pintar "la verdad honrada y bella en arte, la que rechaza falsedades y convencionalismos". Pinta casos que define como "exactos" y las escenas que presenta son "fotográficas", ambos son compuestos con finales que justifica la lógica y que parten de su experiencia de vida.

Aquí deberíamos en primer lugar destacar la caracterización del subgénero "esbozos" que crea Gamboa en el que hace apreciaciones acerca de su propia escritura, siguiendo a Zola, a Goncourt, y principalmente a Alphonse Daudet y la definición que éste último da de: "pintar del natural".

Resulta una alternativa interesante advertir que, al acercarnos al prólogo que Martí hace de su novela¹⁷, en lo que al género se refiere, se destaca que la define despectivamente como "novelucha", la considera inútil, la califica de "grandísima culpa" y se refiere a sí mismo en tercera persona del singular, como excluyéndose: "el género no le place[...] porque hay mucho que fingir en él y los goces de la creación artística no compensan el dolor de moverse en una ficción prolongada". El autor cubano en tercera persona reafirma la presencia del Martí esencialmente poeta, cronista y ensayista político de breve prosa fuerte.

Al llamar a la novela "puro cuento", la hace aparecer como invención de la narración o de la cuentística, soslayando los requerimientos del naturalismo, el científicismo o la necesidad de la documentación.

Refiere la génesis de *Lucía Jerez* y dice el autor que el asunto se lo dio "un suceso ocurrido en aquellos días en América del Sur, unido a la evocación de sus propias observaciones y recuerdos". Con poco gusto por el género "sin alarde de trama ni plan seguro" actúa obligado a cumplir con los requisitos de una novela rosa. El mismo se refiere a su condición esteticista, en la que la belleza

artística, es un valor de apariencia autónoma. Pero este es uno de los puntos supremos en los que cree Martí; el de la belleza.

Explica: "en la novela había de haber mucho amor, alguna muerte, ninguna pasión pecaminosa, mucha muchachas y nada que no fuese del agrado de los padres de familia y de los señores sacerdotes. Y había de ser [de asunto] hispanoamericano."

De este modo el prólogo anticipa las estrategias de la narración que desarrolla, cumpliendo con las condiciones compositivas del género entonces.

Como prólogo expone las búsquedas estéticas e ideológicas dentro de las que se mueve Martí, en el marco de la producción discursiva de la modernidad hispanoamericana.

Mariano Azuela ha de manifestar a su turno cómo ha escrito su novela y hace su génesis e indica que ha observado y delineado gentes y cosas que jamás han existido sino en su mente, anotando y recomponiendo acontecimientos para "dar una visión exacta en estos tiempos tan ricos en planos, aristas, relieves; color y movimiento", en esa conciencia del naturalismo y aún del impresionismo de su producción. Desde sus vivencias de las luchas de la Revolución Mexicana, afirma que su novela: "será obra de verdad, puesto que ésta fue nuestra verdad".

También Cambaceres comenta con intencional descuido cómo se le ocurrió comenzar a escribir, y con ironía sintetiza en las "dos palabras al autor" que preceden a la novela que "su pretensión" –la del autor, a quien cita en tercera persona– ha sido mostrar a los personajes "en espectáculo", sacarlos en cueros al proscenio; porque "pienso con los sectarios de la escuela realista que la exhibición sencilla de las lacras que corrompen el organismo social es el reactivo más enérgico que contra ellas pueda emplearse".

El narrador del naturalismo por excelencia en la literatura hispanoamericana, confiesa a los mismos integrantes del Club del Progreso que "he copiado del natural" y se respalda en la autoridad que le dan los escritores a lo largo de la historia de la literatura, precisamente hasta el propio Emilio Zola. Afirma haber tomado de: "todos ustedes, quienes han colaborado a la pintura para componer al vago de su personaje" y explica que ha ido recogiendo matices, hasta darle una pincelada rojo fuego, operando cambios y deformaciones. Declara como delito el haber escrito una farsa, el haber compuesto un Pot-pourri donde se canta clarito la verdad¹⁸.

El uruguayo Acevedo Díaz al exponer sus ideas acerca del género en sus escritos teóricos, se relaciona con la "novela histórica", como el género llamado a primar en literatura, y consecuentemente es el que él ha de cultivar. Precisamente en la advertencia preliminar de *A Lanza y sable* que titula con una casi ingenua pretensión de objetividad, "Sin pasión y sin divisa", hace un esfuerzo de reconstrucción histórica y establece que: "se entiende mejor la historia en la novela que en la novela, la historia". Luego en el prólogo a su otra obra¹⁹ prefiere nuevamente el tema histórico que, dice: "resucita caracteres y renueva los moldes de las grandes encarnaciones típicas de un ideal verdadero".

En el artículo titulado "La novela histórica"²⁰ dice: "sociedades nuevas como las nuestras, aún cuando acojan y asimilen los deshechos o la flor,...de otras razas, necesitan empezar a conocerse a sí mismas en su carácter e idiosincrasia... Prosigue "el novelista consigue, con mayor facilidad que el historiador, resucitar una época, dar seducción a un relato. La historia recoge prolijamente el dato, analiza fríamente los acontecimientos, hunde el escalpeo en un cadáver, y busca el secreto de la vida que fue. La novela asimila al trabajo paciente del historiador, y con un soplo de inspiración reanima el pasado".

Resulta interesante por la claridad en la exposición de las razones y necesidades en los que basa el autor la incorporación de los hechos históricos a la narrativa.

La obra de Acevedo Díaz es fundamento de la novelística uruguaya. Sus mismas obras por sí ilustran sus teorías literarias sobre la función de la novela histórica –aparte de los ensayos y crítica que presentamos. La literatura en su concepto se manifiesta como forma instrumental, y para poner en práctica su teorización acude a la novela histórica en su producción.

La escritura como bien cultural y sus condiciones de producción

Los autores

Otro punto que nos proponen los prólogos y escritos de nuestros novelistas es el de las nuevas condiciones de producción de textos que se incorporan en un campo cultural diverso y que encuentran nuevos canales de difusión que inciden en las demandas y por ende se manifiestan como

una preocupación para los autores-productores. Esta situación se encuadra en una de las problemáticas principales del fin de siglo y más aún con la transformación que provoca el proceso de modernización. Se vincula además con los medios en que estos escritores publican sus novelas.

Un número importante de ellas aparecen inicialmente como folletines en periódicos de la época, circunstancia que introduce la problemática de la profesionalización del escritor. Este nuevo espacio incorpora transformaciones novedosas en la re-edición y publicación de los textos, ampliando la circulación de los mismos.

Dentro de esta problemática de las condiciones de producción, quizá resulte un ejemplo clave aquel en que el mismo Martí nos explica en su prólogo a *Lucía Jerez*²¹, en el que desarrolla los sometimientos en que lo ponía el género en tanto folletín, tal como era la modalidad de entonces. El prólogo comienza con un poema a Adelaida²² en que se refiere a la calidad de pedido que tiene la obra, se hace alusión al precio pactado y se agradecen ambas circunstancias. De esta forma quedan explícitas las condiciones de producción, el encargo del trabajo, cómo lo compuso, y la certeza de no volver a hacer otra novela. En efecto, fue la única que escribió. Cuenta su trabajo de siete días, tiempo en que completó la novela, interrumpido a cada instante por otros quehaceres. Nos adelanta cuál sería el destino de los personajes de la novela a la vez que explica que uno de ellos debió incluirlo en la misma por presiones del editor, cuando manifiesta "hubo que convertir en mero galán de amores al que nació en la mente del novelador dispuesto a más y más altas empresas (y grandes) hazañas"²³. Como una concesión, por su originalidad propia de la problemática del género, nos adelanta desde el mismo prólogo la suerte de los personajes femeninos: Ana ha vivido, Adela también. Sol ha muerto. Y Lucía la ha matado.

Volviendo al tema que nos ocupa, en su proemio Martí se concentra en el conflicto del hombre de la modernidad entre arte y mercado. Martí problematiza además el papel del artista en la modernidad y vuelca las preocupaciones estéticas e ideológicas de su producción entre los discursos de entonces.

Explica, ya desde la primera persona del singular, las dificultades que le provocan escribir lo que él mismo llama "una novela buena". Se presenta ya como una voz masculina y firma como José Martí.

Otro caso representativo respecto de las condiciones de producción de estos novelistas es la de Azuela. El también publica Los de abajo por primera vez en *El paso del Norte*, periódico de El Paso, Texas, "por 10 dólares semanarios durante el tiempo que durara su publicación como folletín".

La novela como tal sólo se publica en México cuatro años más tarde, primero en forma de cuadernillos para *El Universal* de México y es en el extranjero en que Azuela puede discutir su novela con refugiados como él; formando así en el destierro el campo intelectual de su obra²⁴.

Azuela comenta cómo escribe su novela, tomando apuntes, haciendo bosquejos. Escribe con las interrupciones que le impone una vida de convivencia con rancheros y soldados.

Estos dos escritores se relacionan por el hecho de haber escrito sus narraciones desde el exilio político, lo que configura un nuevo campo intelectual circunstancialmente exterior a los nuevos espacios territoriales estatales, pero interior a una escritura epocal y continental.

En cuanto a la actividad en los periódicos, que contribuye a la profesionalización del escritor, tenemos que agregar que Clorinda Matto dirige periódicos en el Perú como *El eco de los Andes*, *El heraldo*, *El Ferrocarril*, *El recreo* del Cuzco; y que funda; *La Bolsa* de Arequipa y *El Perú Ilustrado* de Lima en el que presenta a Gonzalez Prada y a Rubén Darío.

Ello forma parte de los medios en que vuelca artículos y reflexiones. Como exiliada en Buenos Aires, es colaboradora de los diarios porteños *La Prensa* y *La Nación*.

La novela *Don Segundo Sombra* de R. Güiraldes se publica por primera vez por entregas en la revista *Martín Fierro* y la primera edición en forma de libro corrió a cargo de la revista *Proa*.

Eugenio Cambaceres publica por primera vez *Pot-Pourri* en París, como cuadra a un escritor argentino, quienes se consagran primero allí para ser recibidos en Buenos Aires; y como es hasta natural para los hombres del 80 y a los escritores de la oligarquía argentina de entonces, aunque, raramente, sin nombre de autor con el subtítulo de Silbidos de un vago. En la segunda edición la inclusión en el prólogo de algunos rasgos autobiográficos permite identificarlo, y es en la tercera edición en la que incluye "Dos palabras al autor", que es el texto que estudiamos.

El uruguayo Acevedo Díaz es, entre otras actividades, periodista y político. Precisamente en relación con esta actividad funda *La República* y *La Revista Uruguaya* y colabora en *La Democracia*, órgano del Partido Nacional.

Escribe algunas de sus novelas en el destierro en Buenos Aires, como *Brenda* en el diario *La Nación*; *Nativa* aparece a su vez en *La opinión pública* también como folletín. *Lanza y sable*, que es el texto que nos ocupa, aparece en la revista de Fructuoso Rivera.

El mexicano Gamboa ha trabajado mucho tiempo como traductor de una revista semanal; luego escribe cuentos e historietas para los domingos, y, tal como él mismo lo cuenta, desde su práctica de periodista llega a convertirse en un narrador; trabaja, pues, escribiendo artículos, "críticas galantes", crítica literaria. No se trata de escritos científicos, son aproximaciones y comentarios literarios y en el artículo citado de *Mi primer libro*, justamente nos muestra el camino seguido y da cuenta así de las condiciones de publicación y de producción de sus obras.

Los receptores

Es fundamental considerar la cuestión del público lector y la crítica literaria y sobre el que los novelistas en sus prólogos y artículos hacen importantes consideraciones, y en el que intervienen nuevamente los periódicos como medio de discusión de las ideas, a través de las polémicas entre novelistas y críticos.

En esos textos los escritores explicitan su ideal de lector: se refieren al tipo al que dirigen sus novelas y aún a la crítica, a la que sus prólogos son respuesta; por otra parte, son los críticos y lectores especializados quienes a través de la exposición de sus ideas contribuyen a la discusión de las estéticas de la época.

Por ejemplo, Acevedo Díaz manifiesta que su destinatario es "la juventud que estudia y piensa ..." ya que su obra está dirigida a "los que saben de historia verdadera y sociología.." ²⁵. En otro momento califica a sus receptores de "lectores sesudos e imparciales" e indica que escribe para la formación del buen gusto popular.

Martí en el proemio a *Lucía Jerez*, en un caso opuesto, hace una parodia al supuesto pedido del lector para que su folletín sea editado en forma de libro; dice "porque así lo desean los que sin duda no

lo han leído" y con ello vuelve a tocar la cuestión de la publicación de la novela. En cuanto al público, evidentemente supone uno femenino por las condiciones que debía contener la narración, recordamos solamente que se trata de "novela con muchos amores". Martí diseña un público de lectoras y eso se aprecia en las estrategias de la narración tanto como en las condiciones de producción de la misma.

Federico Gamboa, en el artículo tratado "Mi primer libro", se refiere a la recepción que tuvo uno de los esbozos "Vendía cerillos". De él dice: "lo escribí con tanto cariño, que le designé el último lugar, para que el lector, si conmigo opinaba, conservara la mejor impresión posible de mi libro..." Y lo que sucede siempre: lo que el autor ama, la crítica detesta; en México lo encontraron romántico y falso, y aquí, en Buenos Aires, falso y romántico". Pero, diferenciando crítica de lector, prosigue: "...en cambio, tengo a mi favor algunos llantos femeninos, que yo sé derramados en holocausto de mi pobre fosforero".

Hay otra crítica contemporánea a la publicación de la novela que se abre a su vez en crítica periodística y académica. El conjunto de apreciaciones conforman el campo cultural alrededor de la novela, de su autor y de las propuestas de una y otro tanto en lo estético como en lo ideológico.

Por otra parte, hay una crítica inmediata a la edición de la obra y otra diferida en el tiempo, en el caso en que ésta se haya producido en el exilio político como sucede con Jose Martí y Mariano Azuela.

En ciertos casos, es precisamente el periódico el medio que sostiene el espacio en el que se disciernen las ideas de género, de escuelas de pertenencia o movimientos a que adscribe el escritor y aún el que se emplea para una polémica de carácter ideológico sobre la postura o la intención del autor en la creación de una narración.

El caso de los dos escritores argentinos, Güiraldes y Cambaceres constituyen la reacción o la respuesta a la crítica que se ha pronunciado acerca de su obra y aún de su persona.

Recordamos en primer lugar la dedicatoria que Ricardo Güiraldes hace al comienzo de *Don Segundo Sombra*, dice; "A los paisanos de mis pagos, a los que no conozco y están en el alma de este libro. Al gaucho que llevo en mí sacramento, como la custodia lleva a la hostia."

Güiraldes en su texto responde a la crítica de Paul Groussac a su novela, en el interior de una discusión que se vincula con la situación del crítico francés en las letras argentinas²⁶. Aludiendo a esta condición administrativa Güiraldes lo descalifica por lo que define: "su afán de destruir y atacar porque sí". Ya que la crítica de Groussac está referida a la personalidad de Güiraldes, como aristócrata argentino y a la vez hombre de campo²⁷.

El mismo confiesa en su escrito que se sentía hasta incómodo por el éxito de su novela y le sorprendía Y agrega con ironía "ni una palabra directa de reproche (no quiero hablar de la súbita saña contra el gaucho-personaje de mi obra – que ha atacado a algunos con vehemencia de vómito negro) peligrosamente de mi libro algo fofo, merecedor del beneplácito general".

Con esto hasta pareciera reclamar el lugar de la crítica o la necesidad de ella en el medio; pero no la crítica de Groussac, sobre el que agrega un comentario muy irónico para mostrar su figura como la de un crítico obsecuente²⁸ y particularmente descalificado para terciar en esta discusión que se instala entre las que plantean los valores de lo nacional en el ciclo de la literatura gauchesca en el Río de la Plata.

Eugenio Cambaceres, en la tercera edición de su novela *Pot-Pourri*, dirige "Dos palabras del autor", en las que responde a aquéllos que se han sentido heridos y les aclara "Mis tipos del capítulo II son fantásticos". Ello porque el autor se ha sentido obligado a repensar esta obra en la cual se halla comprometida buena parte de la sociedad porteña.

Igualmente reacciona contra la hipocresía y la ridiculez, y dice que para componer sus personajes, ha operado como en carnaval, en que todo se cambia y se deforma, resultando – admite – algo alterados y los personajes un tanto cargados. Responde a las críticas de los afectados, para ello, confiesa, ha repasado la novela no como el que la escribe sino como el que la lee desde afuera. Sin ánimo preconcebido y sin pasión, y concluye que no encuentra motivo para decir que se ha atacado la dignidad humana, ni la reputación. Usa de cierta ironía propia, además, de la generación del 80.

En cuanto al público, dice que evidentemente más de uno iba a verse reproducido en escena y que el libro estaba creándole enemigos. Sucede que Cambaceres, como luego hará también Mujica Láinez, retrata a su propia clase y ésta no se lo perdona. Finaliza con un comentario irónico "por hacer reír, he hecho rabiar...por amor al arte"²⁹.

Por su posición social Cambaceres despierta odios y simpatías que suscitaban su liberalismo y su carácter, la índole realista y local de sus argumentos y la clave (transparente para sus contemporáneos) de sus alusiones personales, que coinciden con las hablillas propias del club y de la Gran Aldea.

Para la crítica, al comienzo, su obra fue calificada como una simple crónica con clave de escándalo. García Mérou sale en su defensa, con estas razones: "Cambaceres ha tenido que luchar secretamente con el pequeño gremio literario, herido por el auge de sus novelas. *Silbidos de un vago* señala el primer éxito editorial de una novela en Buenos Aires.

Son motivo de atención particular la índole de las preocupaciones que aparecen en las discusiones que novelistas y críticos entablan en estas polémicas que toman estado público a través de los periódicos. Hemos de ejemplificar con dos de ellas sumamente representativas, que son las que proponen los planteos por un lado de Reyles frente a Juan Valera y luego la relación que se da entre Mariano Azuela y la crítica mexicana.

El novelista uruguayo y el crítico español Juan Valera, discuten acerca del destino de la novela desde generaciones distintas, un joven americano de 28 años y el español de 60.

Valera en la discusión entre clásicos y modernos, en 1897, a raíz de la publicación de una de las *Academias*, "El Extraño", lo ataca como un ejemplo de algunos escritores españoles e hispanoamericanos, "cuya enfermedad les hace mostrar un gran entusiasmo por la última moda de París en literatura". Comete un error, pues nos encontramos frente a uno de los innovadores con las "Academias". Carlos Reyles también desde *El Liberal* de Madrid, dice "en un arte o género literario no existe progreso".

En las *Academias*, justamente quiso libertar a la novela española de entonces. Según la crítica el novelista remoja la narración castellana, ya que quiso crear "un arte exquisito que afine la sensibilidad con múltiples y variadas sensaciones". Carlos Reyles repudia la concepción que Valera tiene de la novela como género. La polémica la dirime, en cierto modo, Gómez de Baquera quien dio la razón a Reyles en *La España Moderna*. Para ponderar la importancia que en su momento tuvo esta polémica debe destacarse que participaron de la misma entre otros, Doña Emilia Pardo Bazán y Leopoldo Alas.

Además provocó un artículo de Rodó titulado "La novela nueva" que sirve para ilustrar al público sobre las distintas corrientes estéticas de fin de siglo.

La recepción que tuvo la novela *Los de abajo* de Azuela, merece a su vez, un análisis detenido. Ella misma se erige como el centro de una verdadera polémica que incluye a la literatura mexicana en su conjunto, pues, entre otras cosas, ha llevado al descubrimiento tardío de Azuela superando el desconocimiento que de su obra existía por haber sido publicada en el extranjero.

Alrededor de 1942, en una primera etapa se entabla una discusión entre los críticos Jimenez Rueda y Monterde, sobre este mismo desconocimiento en el momento en que Azuela ya tenía publicadas varias novelas. Una primera forma de reconocimiento fue la de ubicar la obra como formando parte de la herencia del naturalismo francés. Y se le criticó su fragmentariedad – si bien ello llevaría años más tarde a ser una característica de la literatura.

La respuesta de Azuela en *El Universal* afirma que la novela mexicana omitía la realidad; y entre otros defiende a los escritores "amateurs". En estos temas, sería apoyado luego por Alfonso Reyes.

Otras relecturas que se hacen de Azuela entre los años 20 y los 30 se relacionan con el proceso político mexicano de afirmación del nacionalismo.

Se le suman críticas desde el periodismo y el academicismo.

Un escritor como Villaurrutia en 1931 planteaba la necesidad de distinguir si Azuela era un novelista revolucionario o un exponente parcial de la Revolución.

Esta discusión, incluye la obra de Azuela en el problema más amplio, referido a las transformaciones que el mismo proceso revolucionario había sufrido llegando a los años 40. La pregunta acerca de la "traición" de muchas aspiraciones populares y las interferencias ideológicas que esta discusión plantean sobre el autor y la opción política proyectada en personajes y acción de la novela.

Francisco Monterde habla de *Los de abajo* como la novela inicial del ciclo de la Revolución Mexicana.

Azuela por su parte, escribió cartas y artículos sobre la recepción de *Los de abajo* en su país. En el artículo que hemos estudiado, no solo narra las circunstancias en que la escribió y las condiciones de producción de su novela, también se refirió a las críticas negativas, es un artículo extenso y de circunstancias.

Lo que hubo fue una especie de silencio o censura. Hay que destacar que parte de la crítica de Azuela provenía de gente con buena intención, aunque de diferentes ideologías. Azuela les increpó oportunismo político e interés económico.

La actitud y la posición política de Azuela respecto de la Revolución Mexicana estaban representadas en su obra, sólo que, dada la polifonía novelesca y su habilidad para crear personajes con opiniones divergentes, sería excesivo identificar el pensamiento implícito del autor con el pensamiento explícito de uno o más personajes, aunque Azuela así lo hizo, pues confesó haberse proyectado en ellos. A ello se suma que el propio Azuela ha escrito mucho sobre su obra³⁰.

Todos estos textos forman parte de la superación del primitivo desplazamiento que provocó su conocimiento tardío y la discusión ideológica más sobre el tema de la novela que la novela misma. Sin embargo habría que tener en cuenta que una novela también es el resultado de las lecturas sucesivas que se hacen de ella.

Finalmente cabe recordar que Azuela no era formado en la capital; no tenía filiación literaria ni interactuaba con escritores conocidos, era médico, llega de otro modo a la literatura, pero la importancia de *Los de abajo* radica, entre otros motivos, en ser la obra que inicia una serie de textos sobre la revolución mexicana: novelas, biografías, recuerdos personales.

El prólogo, pues, se constituye en un sub género aun diferenciado del texto de creación literaria al cual se refiere. Constituye un tipo de discurso en el que el autor o escritor da cuenta de su intencionalidad, como emisor, desde la primera persona del singular y dirigido a un lector y que en casos –tal como lo hemos indicado– selecciona, diseña, elige y califica, lo que pretende establecer son el ser y a veces el deber ser de su trabajo.

Situado en este lugar, el escritor expresa en estilo directo un compromiso con el destinatario, lector o crítico; esto es, asume una posición, dejando explícitamente propuesto el enfoque que pretende otorgarle a su narración, los propósitos que persigue como autor, y la conciencia que quiere dejar respecto de un trabajo; agregando en muchos casos la concepción que tiene de la novela, y la función que le atribuye.

En esa quiebra que supone el proceso de transformación de la modernización hacia la modernidad, nuestros escritores, procedentes de

diferentes realidades socio–económicas, precisan hacer evidente esa ruptura y en el nuevo ámbito de conformación de las nacionalidades se les hace imprescindible dejar sentado nuevas necesidades en cuanto al género que cultivan.

Son estos breves estudios justificación de sus pretensiones, y la búsqueda de un nuevo sitio para su novela; en la que el prólogo se presenta o se abre como un espacio en el cual vuelcan sus preocupaciones respecto de los conflictos de la modernidad en la escritura, tales como hemos analizado en particular.

Estos estudios serían textos que piensan la literatura, que refieren a su propia producción como ensayos acerca de su novela. Se trata de discusiones y debates en el interior de una literatura, los cuales se encuentran en el ambiente, discurren sobre cuestiones provenientes de otras literaturas – especialmente la francesa o la española – intentan justificar su adhesión o rechazo a modelos autorizados como el de Zola y la novela naturalista o como el caso de Varela en la mentada discusión de clásicos y modernos.

Los breves textos o escritos son manifestación de una incipiente conciencia crítica de los escritores respecto de su propia creación, así como de la proyección que pudiera alcanzar su narrativa.

Se trata de análisis conjeturales de la novela en relación con el contexto socio–cultural que la produce, que hacen al campo intelectual en relación con el campo de poder, en los que el escritor hace una revisión del género, trata de situar cuál sea la función de la novela, entre otras, decir la verdad, modificar la realidad, presentar personajes nacionales. Los novelistas en sus textos se arrojan el derecho a reivindicar a ciertos grupos sociales que aún no habían formado parte del texto literario o estético, aunque eran parte de la realidad social y lo concretan al incorporarlos al discurso literario como en el caso del indio en la literatura peruana. Los narradores aspiran a modificar la condición social de sus personajes, considerando que el lector es seguramente un hombre público o con poder de decisión.

Estos novelistas manifiestan sus ideas a través de los escritos teóricos como de sus obras de creación narrativa, y lo hacen desde el lugar de la voz del "discurso consagrado".

Por otro lado se extienden los escritores en estos textos que estudiamos con el objetivo de ampliar o exhibir los mundos literarios que cultivan, las

relaciones reales o virtuales con otros escritores contemporáneos, con los críticos, marcando adhesiones o diferencias.

Los textos analizados acerca de una obra por sus propios narradores, pueden ser considerados como ensayos de discusión de las ideas que teorizan.

Se trata de escritos de un escritor, de un novelista, no de un crítico literario. Nuestros escritores proceden sin arrogancias teóricas –apenas enuncian la escuela a que adscriben o los modelos que siguen; ni lo hacen de una manera cientificista, ni exhiben tecnicismos. Solamente se sitúan en un comentario que no disimula o que más bien explícita la trama de las circunstancias– escritas por solicitud expresa o como introducción a la novela propia o por la necesidad de explicarse o hacer manifiesta la elección de unas estrategias de narrador o novelista.

Se trata de "notas al margen"–precedentes o prospectivas a la creación novelesca en este caso– impresiones, estudios breves que resultan a su propio texto – notas explicativas en periódicos de la época, apreciaciones acerca de una novela e inclusive la exposición de distintas posturas respecto de una polémica.

Otras veces, como lo hemos visto, desenvuelven refutaciones o réplicas a un crítico o a varios críticos de la novela en cuestión para defenderse de ciertos

ataques; otras, una clase magistral por encargo que les sugiere ciertas reflexiones sobre su producción o sobre la génesis de su obra.

Los textos considerados muestran los diálogos que cada uno de ellos establece con otros textos, que se nutren de la lectura que unos novelistas hacen de otros novelistas.

Además en los prólogos y escritos teóricos, nuestros novelistas exponen lo que conciben como "la novela del porvenir", en especial las cualidades que debería expresar, el lugar que habría de conquistar. De esto se trata en los metatextos o metadiscursos sobre el género, que son una inquisición acerca de la literatura, la función de la novela moderna, y el tipo de personajes. Se plantean en una palabra, el deber ser del género en que están componiendo su texto. Son entonces cuestiones comunes, la reflexión sobre la praxis de la novela, la preocupación porque ésta exprese la verdad y sea producto de la observación directa de la realidad. En un esfuerzo para que dentro del género se constituya un espacio de estudio del hombre, en alguna coherencia con el prestigio de las nuevas "ingenierías sociales". Y que ante el cambio la nueva historia se explique desde la novela, ya que ésta debe provocar reflexiones sobre puntos de moral, religión, metafísica en un intento de que la literatura llegue a suplantar la ciencia y la filosofía.

Bibliografía

- Armstrong, Nancy, *Deseo y ficción doméstica*, Madrid, Cátedra, 1987.
- Burgos, F., *El concepto de modernidad en la novela hispanoamericana*, DAI, 1982.
- Brushwood, John S., *La barabrie elegante; ensayos y experiencias en torno a algunas novelas hispanoamericanas del siglo XIX*, México, FCE, 1988.
- Castillo, H., *Estudios críticos sobre el modernismo*, Introducción, selección y prólogo, Madrid, Gredos, 1968.
- Chartier Roger, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Barcelona, Editorial Gedisa, 1992.
- Foster, George, *Las culturas tradicionales y los cambios tecnológicos*, México, FCE, 1964.
- García Canclini, Néstor, *Desigualdad cultural y poder simbólico*, México, Instituto Nacional de Antropología Histórica, 1986.
- Gonzalez, Anibal, *La novela modernista*, Madrid, Gredos, 1989.

Gullón, R., *Direcciones del modernismo*, Madrid, Gredos, 1964.

Gullón, R., "Esteticismo y modernismo" en: *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 1967, pp.375–387.

Gutierrez Girardot, R., *Sobre el modernismo. Escritura teoría y crítica literaria*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1977.

Habermas, Jurgen, *El discurso filosófico de la Modernidad*, Madrid, Taurus, 1985.

Halperin Donghi, Tulio, *Historia contemporánea de América Latina*, Madrid, Alianza Editorial, 1982.

Prieto Adolfo, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1988.

Rama, Angel, *La ciudad letrada*, Montevideo, Fundación Angel Rama, 1984.

Rama, Angel, *Las máscaras democráticas del Modernismo*, Montevideo, 1985

Rama, Angel, "La modernización latinoamericana. 1870–1910" en: *Hispanamérica*, XII, n° 36, 1983.

Ramos, Julio, *Desencuentros de la Modernidad en América Latina*, México, FCE, 1989.

notas

¹ La mayoría de estos textos han sido tomados de la selección realizada por Norma Koahn y Wifredo H. Corral (comps.) para su *Los novelistas como críticos*. México, FCE, 1991. t.I; otros son artículos y ensayos aparecidos en periódicos de la época y críticas posteriores, así como en ediciones de las Obras Completas de los novelistas, cuya referencia detallamos.

² Lima Imprenta del Universo de Carlos Prince, prólogo de Emilio Gutierrez de Quintanilla, 1889.

³ Biblioteca Artigas MIPPS. Montevideo, 1895, y otros artículos aparecidos en periódicos como *El Nacional de Montevideo*, de los que destacamos el que publicara con el título "La novela histórica" el 29 de setiembre de 1895.

⁴ y sus artículos "Cómo escribí los de abajo" (1929); y "Novela histórica y biografía novelada" de *Conferencias y ensayos*, vol. III de sus *Obras Completas*, México, FCE, 1960.

⁵ y sus "Dos palabras del autor" (1883) y una de sus cartas a Miguel Cané.

⁶ y su contestación a la crítica de Paul Groussac, en *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, 1962.

⁷ en particular su "Prólogo", Madrid, Gredos 1969.

⁸ de Carlos Reyles, autor de *La novela del porvenir* editada en 1897, sus textos "Academias y otros ensayos" Madrid 1897; el "Arte de novelar" publicado en *Incitaciones. Breves Ensayos*, Santiago de Chile, Editorial Ercilla, 1936. y *Ensayos*, Biblioteca Artigas, Montevideo, 1965. La Advertencia preliminar, de Eduardo Acevedo Díaz, titulada "Sin pasión y sin divisa" a su novela *Lanza y sable* de Federico de Gamboa "Mi primer libro" artículo publicado en *Impresiones y recuerdos*, Editora Gómez de la Puente, México, 1947, pp. 161–182.

⁹ Cf. Ramos, Julio, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, México, FCE, 1989.

¹⁰ Cf. Rama, Angel, *Las máscaras democráticas del modernismo*, Montevideo, 1985; *La ciudad letrada*, Montevideo, Fundación Angel Rama, 1984 y "La modernización latinoamericana 1870–1910" en: *Hispanamérica*, XII, n° 36, 1983.

¹¹ Cf. González, Aníbal, *La novela modernista*, Madrid, Gredos, 1989.

¹² *op.cit.*

¹³ prólogo a *op.cit.*

¹⁴ Reyles, Carlos, *Academias y otros ensayos*, Madrid, 1897.

¹⁵ *Incitaciones Breves ensayos*, Santiago de Chile, Editorial Ercilla, 1936.

¹⁶ escrito en 1890 e incluido en *Impresiones y recuerdos*, México, Ediciones Gomez de la Puente, 1947. pp. 161-182.

¹⁷ Martí, José, *Lucía Jerez o La amistad funesta*, Madrid, Gredos, 1969. Cf. Prólogo del autor

¹⁸ En la Biblioteca del Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras hemos consultado una carta inédita de Cambaceres dirigida a Miguel Cané en noviembre de 1882 en la que resume sus ideas sobre el naturalismo: "Entiendo por Naturalismo el estudio de la naturaleza humana, observación hasta los tuétanos. Agarrar un carácter, un alma, registrarla hasta los últimos repliegues, meterle el calor, sacarle todo, lo bueno como lo malo, lo puerco, si es que se encuentra, y la podredumbre que encierra, haciéndola mover en el medio donde se agita, a impulsos del corazón y no merced a un mecanismo más o menos complicado de "ficelles" zamparle al público en la escena personajes de carne y hueso en vez de títeres rellenos de paja o de aserraduras..." "Luego le da consejos a Cané sobre "crudezas" propias del naturalismo que pueden ser suprimidas si le repugnan, ya que tres maestros como Stendhal, Flaubert y Daudet no las usan. Lo mismo con el argot, aunque insiste en la importancia de respetar la verdad en el lenguaje de los personajes.

¹⁹ Acevedo Díaz, Eduardo, *Minés*, Biblioteca de La nación, Buenos Aires, 1915.

²⁰ publicado en *El Nacional de Montevideo* el 29 de septiembre de 1895.

²¹ inicialmente *Amistad funesta*, ya que así se tituló primeramente la única novela de Martí. Ella fue publicada originalmente con el seudónimo de Adelaida Ral en varias entregas del periódico *El Latinoamericano*, en Nueva York, durante el año 1885. Por el borrador de un proyectado prólogo sabemos que alguna vez pensó Martí editar la novela con el nombre de la protagonista Lucía Jerez.

²² Se trata de Adelaida Baralt, una amiga de Martí.

²³ p.192 en la edición de sus *Obras completas*, Berlín, 1911, vol. X.

²⁴ en 1920 manda preparar una edición; en 1925 los críticos de la capital lo juzgan; (ver en nuestro trabajo recepción de la crítica; enseguida sale una 2a. edición en México. Se edita más de 30 veces en México y en España; se traduce al inglés, francés, alemán, japonés, yugoeslavo, portugués, checo, italiano, sueco y ruso.

²⁵ Acevedo Díaz, Eduardo *op. cit.*

²⁶ Groussac como director de la Biblioteca Nacional y de la colección "Los que pasaban" ejercía un significativo poder crítico sobre la producción y los autores de su época.

²⁷ Resultan muy interesantes los extremos entre los que se desarrolla la discusión, que si bien está fuertemente personalizada en la figura de ambos "contendientes" contiene algunas afirmaciones que resultan paradigmáticas. Groussac acepta que el libro es bueno... "bueno así como una sopa sin condimento" y agrega que algunas "puebleradas se me escapan pues llevo puesto el smoking sobre el chiripá". La reacción de Guiraldes es furibunda, y responde: "Cuando no? El señor Groussac está seguramente para el caso, armado de una sólida documentación de palabritas que son en sus manos como insectos en caja del naturalista..." y se pregunta retóricamente: "Es un defecto saber llevar dos trajes? para afirmar a continuación "Para los que no saben llevar ninguno es, por lo menos, motivo de irritación". Para descalificar la figura del francés, descubre su juego explicando al espectador de la disputa: "Groussac, que no se conoce bien, atribuye a la solidez de su saber lo que no es sino mala intención. Con cuatro pequeños conocimientos hábilmente manejados, puede hacerse lo mismo que con cinco o seis mil. Todo está en querer siempre apuntarlos contra algo, con el deseo de matar.

²⁸ Sobre Groussac agrega: "Pobres cadáveres que se llaman Mallarmé, Rubén Dario y toda una época de literatura independiente... Groussac no entiende eso; su norma es obediencia. Conforme fue en nuestro país amigo de cuantos políticos gozaron del sufragio general, es en literatura el que habla en nombre de todos los valores establecidos".

²⁹ Sabemos que *Pot-Pourri* fue recibida con alboroto en los círculos pacatos de Buenos Aires. Es efectivamente un documento literario en tono de sátira humorística, con retratos caricaturescos, lengua pintoresca y una fonética con que el novelista caracteriza a los personajes charlistas del 80; en ella emplea galicismos, vocablos en latín, inglés, más los porteñismos y modismos criollos y camperos. Como narrador hace referencias directas al medio ambiente y critica a la burguesía en ascenso con lo que se acerca al tono de los cuentos de don Polidoro de Lucio V. Lopez.

³⁰ cfr. Azuela, Mariano, Obras completas, t. III. "Andrés Perez, maderista y cacique" Texto de la conferencia dictada por Azuela en el Colegio Nacional en 1954. Apareció con el título "Azares de mi novela *Los de abajo* en Universidad de México", vol. I, n° 2, nov. 1946.