

Emir Rodríguez Monegal

LA NOVELA HISTÓRICA: OTRA PERSPECTIVA

It is certain that Scott had no knowledge of Hegel's philosophy and had he come across it would not have understood a word.

Lukács, *The Historical Novel*¹

I

Una polémica estéril

El debate sobre la novela histórica ha estado contaminado desde el comienzo por una serie ya ilustre de malentendidos. A pesar de haber leído y (en parte) admirado las novelas de Walter Scott, Goethe creyó que en la novela histórica la invención y el documento se estorbaban hasta hacerse la vida imposible. Aun cuando escribió una de las más famosas y perfectas novelas históricas, *I Promessi Sposi*, Manzoni se dejó influir por los juicios de Goethe y cantó la palinodia en un artículo que declaraba estéticamente erróneas a las novelas históricas. Mucho más tarde, a pesar de haber desentrañado con finura y erudición el error de Manzoni, Amado Alonso pudo publicar todo un *Ensayo sobre la novela histórica*, en 1942, en que hay increíbles ausencias e ingenuidades. Aunque escribe en Buenos Aires, no menciona a Eduardo Acevedo Díaz en una lista larga (y generosa) de practicantes de la novela histórica: a él, justamente, que un medio siglo antes había publicado alguna de las piezas de su tríptico histórico en aquella misma ciudad. (Es verdad que Alonso tampoco menciona *La Guerra y la Paz*, tal vez la obra maestra del género. Es indudable que el comparatismo no era su fuerte.)²

Sin embargo, la novela histórica existe: es un género de trayectoria perfectamente documentada, y aún antes de Scott; se sigue escribiendo hasta nuestros días y (para decirlo con una fórmula célebre) goza de buena salud. La que no parece muy saludable es la crítica del género, y, en particular, la de sus manifestaciones en América Latina. Abundan, eso sí, estudios parciales sobre algunos novelistas históricos: Alencar, en el Brasil, por ejemplo, o Blest Gana, en Chile, y Eduardo Acevedo Díaz, en el Uruguay. Pero falta el estudio crítico general que examine, a la luz de una nueva perspectiva literaria, la naturaleza y desarrollo del género en nuestra América.

En este ensayo preliminar sólo me propongo examinar algunos aspectos del debate sobre la novela histórica para ilustrar la lectura de algunos textos capitales de la misma. Este trabajo se apoya en unos estudios adelantados en diversas publicaciones y que tuvieron una primera síntesis en un libro ya agotado: *Vínculo de sangre* (1968), sobre las novelas históricas de Eduardo Acevedo Díaz.³ Al volver sobre el tema, no sólo me propongo revisar lo ya dicho en aquel libro sino

extender y aún ampliar algunas de sus perspectivas, a la luz de un trabajo más reciente. Aspiro, de esta manera, a extraer al debate sobre la novela histórica del sitio estéril en que había sido colocado por la crítica tradicional, para renovar con otra perspectiva un tema que me parece fundamental para el estudio de nuestras letras.

Una palabra sobre el método. En vez de buscar en la crítica más a la moda un instrumento conceptual que (seguramente) agradaría a mis colegas, he preferido volver a leer con cierta minucia la obra misma producida por los novelistas latinoamericanos, buscando encontrar en el intertexto de sus novelas aquellos textos que les sirvieron de modelo. De esta manera, pretendo renovar un diálogo de textos en que la lectura a la Pierre Menard que suele practicar la crítica al uso (*Ivanhoe* como si hubiera sido escrito por Hegel, Mármol como discípulo de Nietzsche, Carpentier como lector de Marx), es sustituida por una crítica que pretende examinar *específicamente* el texto.

II

El caso Walter Scott

No cabe duda de que Scott fue uno de los modelos más persistentes de la novela histórica en América Latina. Su influencia en Europa y en particular en España ha sido ya trazada reiteradamente; lo mismo cabe decir de nuestra América. *L'histoire Walter-Scottée*, como escribió con humor Balzac, tomó América por asalto, aunque hay que tener en cuenta también la influencia de discípulos e imitadores de Scott, como los célebres folletinistas Alexandre Dumas, Eugène Sue y Fernández y González. Pero no me interesa ahora repasar un estudio de fuentes, sino examinar en algún detalle uno o dos aspectos de la utilización del modelo scottiano por los escritores latinoamericanos. Esos aspectos no son los que tradicionalmente han sido estudiados con más ahínco por los cazadores de fuentes, generalmente demasiado encueguicados por los paralelos literales para reconocer ecos estructurales más profundos.

Uno de los aspectos fundamentales de la obra de Scott que ha escapado generalmente a la crítica latinoamericana es el hecho de que él reconstruía la historia británica desde la perspectiva de una cultura marginalizada. Aunque su enfoque es nacional y abarca las islas británicas enteras, hay demasiado en él del escocés para olvidar que en, las raíces de esa cultura nacional, hay culturas locales que no han desaparecido íntegramente. Ninguna obra ataca el tema con el brillo y el humor de *Ivanhoe*, que Scott publicó en 1819, es, sin duda, uno de sus libros más populares. Según Alonso, esta novela "desató en toda Europa y América la fiebre de la no-

vela histórica". El tema de *Ivanhoe* es, precisamente, el conflicto entre representantes de las dos nacionalidades (sajones, normandos) que habrán de confluír en el cauce de la gran nación británica. Este tema da a una novela histórica en que predomina lo pintoresco y romancesco del estilo de su época un valor que trasciende las fronteras limitadas en que se sitúa la narrativa. Más allá de las aventuras del intachable (y algo aburrido) protagonista, de su conflicto sentimental entre dos mujeres, y de su esfuerzo por reconquistar el aprecio de su padre, está el más general conflicto de la violencia con que los normandos tratan de extirpar toda libertad a los sajones, obliterando así su cultura, y el coraje desesperado con que éstos luchan por conservarla.

Este aspecto de la obra de Scott (cuya importancia para la novela histórica latinoamericana examinaré luego) no esca-

of which constitutes the totality of popular life, is thus manifested in the fact that, while on the whole the historical tendencies "above" receive a more distinct and generalized expression, we find the true heroism with which the historical antagonisms are fought out, with exceptions "below". (p. 49)

Sin embargo, y a pesar de estas intuiciones, y de que no erra al situar a Scott del punto de vista de su clase—

an English petty aristocrat with strong ties both in tradition and individual habits of life with the bourgeoisie (p. 55)—,

Lukács no distingue el hecho flagrante de que Scott es escocés, y, por lo tanto, marginal a la lucha misma reconstruida en *Ivanhoe*. De ahí su distanciamiento irónico, así como su simpatía por los sajones, también marginalizados, como más tarde los escoceses, por la cultura centralizada de los normandos. Es aquí donde radica a mi juicio el valor central de esta novela para la narrativa histórica latinoamericana. El examen de la obra de dos novelistas fundamentales (José de Alencar, Eduardo Acevedo Díaz) permitirá confirmar este aserto.

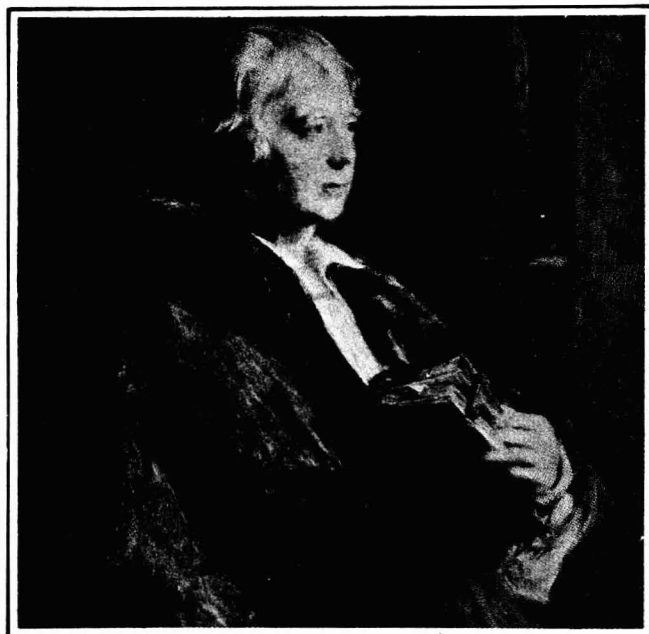
III

Entre Scott y Sue

Aunque no ha alcanzado la popularidad que tuvo en su época, *As Minas de Prata* (1862-1866), debe colocarse en el crecido canon de la obra de Alencar no muy lejos de sus dos obras maestras: la leyenda indianista, *Iracema* (1865) y *Senhora* (1875), un estudio socio-psicológico de increíble intuición. Pero por su género, por su extensión, por la (ahora desestimada) facundia de su estilo, *As Minas de Prata* es la menos leída de las tres. La crítica se ha confinado hasta hace poco a examinar su validez (o invalidez) histórica, trazando las obvias relaciones con los prototipos narrativos europeos, o con las crónicas en que Alencar encontró el color local y el trazo aventuresco de su libro.⁴ Hace falta, sin embargo, una lectura menos literal.

Como *Ivanhoe* (que es uno de sus modelos), *As Minas de Prata* se sitúa en un momento histórico de grandes tensiones nacionales. Brasil, colonia de Portugal, lo es temporariamente también de España. En la lucha entre dos metrópolis, se divide la lealtad de los colonos. Un tercer elemento habrá de agregar a este conflicto latente su sabor de melodrama: es la presencia ominosa de la Compañía de Jesús, institución supranacional de rígida estructura burocrática, que compite con españoles, portugueses y brasileños en el descubrimiento de esas fabulosas y perdidas minas de plata. Aunque el conflicto nacional, y de culturas, no está diseñado en la forma maniqueísta de *Ivanhoe*, en el entretexo de la novela ese conflicto existe y le proporciona una tensión interior que es más eficaz que las peripecias (algo disparatadas) de la acción misma.

Como sucede en todo melodrama histórico de categoría, el motivo inicial (la localización del documento que permite el acceso a las minas, el descubrimiento de las mismas) resulta sólo un pretexto para levantar un fresco complejo de la vida colonial en el Brasil, a comienzos del siglo XVII. En la trama se tejen las vidas de españoles (el siniestro jesuita, Gusmão de Molina), y de portugueses (el Gobernador Diego de Meneses) pero sobre todo de criollos: el joven protagonista,



Walter Scott pintado por Sir David Wilkie

pó del todo a la mirada penetrante de Georg Lukács. En un estudio publicado en la URSS en 1937, que sólo se conoció en Occidente a partir de su publicación en alemán (1955) y en inglés (1962), Lukács incluyó atisbos sobre este aspecto de la novela de Scott. Así, por ejemplo, al explicar que en la novela son más importantes Cedric, el padre de *Ivanhoe*, y Robin Hood, que el mismo protagonista o el Rey Ricardo Corazón de León, observa:

the popular characters of Scott's historical art manifests itself in the fact that these leader figures, who are interwoven with the life of the people, in general are more historically imposing than the well-known central figures of history. (p. 38)

El argumento de Lukács es tradicional; lo que es nuevo en él es el subrayado de que esas figuras populares extraen su grandeza no del papel histórico mismo que representaron sino de estar sus vidas trenzadas con la vida del pueblo del que emergen. De ahí que Lukács cierre su argumento mostrando que "Scott portrays the great transformations of history as transformations of popular life". (pp. 48-49). Al referirse luego más específicamente a *Ivanhoe*, Lukács subraya aún más este aspecto crucial de la novela:

The interaction between "above" and "below", the sum-

Estácio Correa, tan romántico cuanto imprudente. Los paralelos con *Ivanhoe* son innumerables. No sólo Estácio está en una situación socialmente inferior, como aquél, y es perseguido por enemigos poderosos, sino que también ama a dos mujeres simétricamente contrastadas: la ideal D. Marina y la judía Raquel. En sus infinitas aventuras, Estácio será ayudado por, y protegerá, a esta última así como a su padre, el rico judío Samuel. La situación es similar a la de *Ivanhoe*, entre la casta Rowena y la hermosa Rebecca. En más de un detalle se podría seguir un paralelo, que ya ha sido indicado por la crítica.

Pero no sólo el protagonista y sus peripecias derivan de *Ivanhoe*; hasta la estructuración de otros personajes secundarios recoge lecciones del maestro. Un ejemplo: El capitão do mato, João Fogaça, es un eco del Robin Hood que se destaca tanto en *Ivanhoe*. Como éste, conoce al detalle el territorio agreste, cuenta con la lealtad total de sus compañeros, los ubicuos indios que le sirven de espías, y tiene un arrojo que sólo cabe comparar al del protagonista. Hasta la ficción, prestigiada por Scott en el prólogo a *Ivanhoe*, de que la obra se basa textualmente en viejos manuscritos —un recurso ya usado por las novelas de caballerías y brillantemente parodiado en el *Quijote*—, encuentra eco en *Las Minas de Prata*. Sería prolijo continuar el paralelo. Quede para otra vez.

En lo que Alencar se aparta del modelo es en la estructuración general del relato. En tanto que Scott usa con economía de las digresiones narrativas y concentra en relativamente poco espacio una acción que tiene apenas media docena de hilos, Alencar prolifera y multiplica las ocasiones de dispersar la materia narrativa. Su modelo aquí no es, al fin y al cabo, el algo dieciochesco novelista escocés, sino otro maestro de la novela del siglo XIX: Eugène Sue. Como el famoso folletínista, Alencar descansa en la avidez de su público por una acción que no cesa de girar sobre sí misma, que efectúa imperturbable las más imposibles peripecias, y que usa y abusa del suspenso para mantener al lector atado al libro.

Pero algo más que el esquema narrativo de Eugène Sue ha venido a complicar aquí el trazado más clásico de Scott. En la figura del jesuita, verdadero genio maléfico de la historia, Alencar ha tomado algunas lecciones del maestro del folletín. En una de las más populares novelas de Sue, *Le Juif Errant* (1845), el *daimon-ex-machina* es un jesuita llamado Rodin.⁵ Aquí, como más tarde en *As Minas de Prata*, se trata también de una fabulosa herencia que la Compañía quiere desvirtuar hacia sus insondables cofres. Como Gusmão de Molina, Rodin no se detiene ante nada: las mayores bajezas resultan justificadas por una filosofía de que el fin justifica los medios. La absolución que la divisa de la Compañía (*Ad Majorem Dei Gloriam*) es usada cínicamente tanto por Molina como por Rodin. Aunque los recursos folletinescos de Sue eran claramente superiores, Alencar consigue casi siempre competir adecuadamente en la invención de situaciones altamente improbables pero brillantes en que el cinismo y el talento de Molina quedan a prueba. El hecho de que en ambas novelas, la herencia se disipe (por el fuego, por el descubrimiento de que las minas eran, literalmente, un espejismo), contribuye a acentuar el paralelo. La ironía final sólo castiga a los malvados. Los buenos tienen recompensa en su propia felicidad.

Si Alencar aprendió el diablismo jesuítico en Sue, es obvio que no cayó en la trampa discursiva que hace penosas tantas páginas de *Le Juif Errant*. En tanto que Sue tiene la intransigencia del cruzado por una causa noble (al combatir el jesui-

tismo no combate sino defiende la verdadera religión cristiana), Alencar usa a la Compañía como un elemento melodramático de indudable eficacia. En el Brasil del Segundo Imperio, en el que tuvo un papel político de tanta importancia, la causa del antijesuitismo no era tan central.⁶ Otras preocupaciones políticas lo ocupaban más. Y es aquí donde se puede captar mejor el proyecto nacional sepultado bajo el melodrama histórico. Lo importante no es la búsqueda de las minas de plata, las rivalidades entre los grupos que mandan en Brasil, o siquiera el destino personal del héroe. Lo que realmente interesa a Alencar, y lo que da a su libro una vitalidad que aun hoy no se extingue, es el trazado del héroe; ese joven Estácio, pobre pero de familia distinguida, que la sociedad relega a un puesto secundario pero que por su valor y por su inteligencia y su virtud habrá de triunfar de rivales más ricos, de enemigos poderosos y hasta del supervillano Molina. En la figura del héroe, Alencar se aparta radicalmente de *Ivanhoe*.

Es sabido, y Lukács ya lo ha subrayado adecuadamente, que en esta novela el héroe es bastante pasivo y su figura queda apagada junto a la de su padre Cedric, o a la del legendario Robin Hood. Incluso, podría agregarse, el rijo templario, Bois-Guilbert, el rival empedernido de *Ivanhoe*, es un personaje más brillante que el mismo héroe. No así en *As Minas de Prata*. De todos los personajes del libro, el único que escapa de los estereotipos y crece y se transforma es Estácio. ¿Será leer demasiado entre líneas el postular que, de alguna manera, Alencar se sentía identificado con esa criatura, atraído hacia su peripecia caballerescas?

Se sabe que el libro fue escrito a toda velocidad. Sobre un comienzo de novela, publicado en 1862 y abandonado por dos años, Alencar escribió febrilmente, en tres meses de 1864-65, uno de los libros más largos y complejos de su copiosa bibliografía. Si la prisa con que fue escrito se nota, esa prisa no afecta la tensión interior de la narrativa; al contrario: ayuda a mantenerla. Especialmente, en la segunda mitad, en que Estácio tiene, cada vez más, el papel predominante y se revela como un verdadero héroe de romance. Tal vez esa tensión provenga de una identificación del autor con el protagonista.

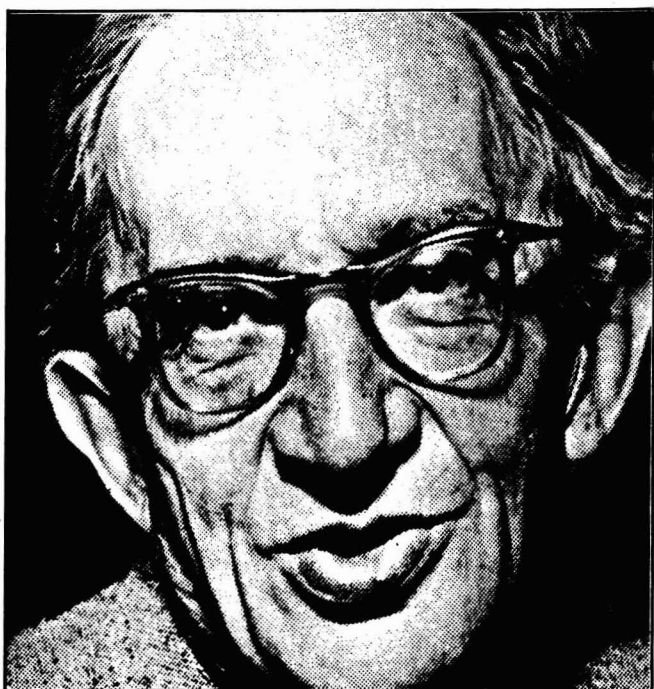
Adelantemos una hipótesis: mientras escribía *As Minas de Prata*, José de Alencar ya había empezado a mostrar su garra de escritor político y de parlamentario. También había elegido (quizás inconscientemente) el rival al que habría de dirigir sus más aceradas flechas: nadie menos que el Emperador Dom Pedro II. La ambición de Alencar no era pequeña. Se sabe que esa ambición fue la causa de su fracaso político, ya que el Emperador no quería tener rivales.⁷ Pero la motivación debajo de ese enfrentamiento desigual podía tener una raíz no difícil de explicar. En tanto que Dom Pedro representaba, para la sociedad del Segundo Imperio, la legitimidad total, Alencar (aunque aceptado y hasta mimado por la sociedad) no podía olvidar que era el hijo muy ilegítimo de un sacerdote y político que nunca había regularizado su unión con la madre de José y de otros tantos vástagos.

¿Elegir al Emperador como rival no era una empresa digna de Estácio, que era capaz de desafiar a españoles, portugueses, criollos y hasta jesuitas para alcanzar el premio que adoraba? La vida y la ficción de Alencar están más ligadas de lo que, hasta ahora, ha mostrado la crítica, empuñada sobre todo en catalogar la producción inmensa del escritor, así como su intensa vida política. Sin embargo, hay aquí un filón biográfico que podría enriquecer la lectura de su obra y que, por ahora, habrá que dejar sólo apuntado.

IV

El Tríptico Nacional

La crítica hispanoamericana ha sido cruel con Eduardo Acevedo Díaz. Salvo tardíamente, y en su patria, el Uruguay, su obra ha sido prácticamente desconocida. No sólo Amado Alonso ignoró la existencia de sus novelas históricas. Muchos de los que ocasionalmente las mencionaban parecían conocer apenas los títulos y no se habían tomado el trabajo de leerlas realmente. En el Uruguay, razones políticas (Acevedo Díaz fue blanco pero en un momento crucial no apoyó al líder de su su partido, quedando fuera del juego) su nombre fue silenciado o minimizado por críticos de orientación colorada (Alberto Lasplaces, Alberto Zum Felde) y sólo fue



rescatado por una generación posterior (Francisco Espínola, Roberto Ibáñez) que supo leerlas al margen de la polémica política. Acevedo Díaz es, sin embargo, el más importante de los novelistas históricos que ha producido América latina.

Cuatro novelas — *Ismael* (1888), *Nativa* (1890), *Grito de Gloria* (1893), *Lanza y sable* (1914) — componen un ciclo histórico cuya estructura ha sido discutida con algún detalle por la crítica uruguaya. Para unos, se trata de una tetralogía, que abarca desde los comienzos de la lucha por la Independencia (primera novela), pasando por la lucha de liberación nacional contra argentinos y brasileños (las dos novelas del medio) y concluyendo con los comienzos de la guerra civil entre blancos y colorados que habrá de ensangrentar al Uruguay por tres cuartos de siglo. Otros críticos alegan que la cuarta novela está fuera del ciclo. No sólo fue escrita muy posteriormente sino que tiene más un corte político que histórico. Trilogía o tetralogía: la disputa parece acercarse a la sublimidad paródica de la que suscita en el *Quijote* la bacía de barbero o el yelmo de Mambrino. Tal vez la solución se encuentre por el lado del chiste de Sancho: si éste corta el nudo gordiano con la invención del *baciyelmo*, el corte podría efectuarse aquí recordando que en la intención original del autor las dos novelas centrales del ciclo eran una, lo que reduciría el problema. La solución que he propuesto, tríptico en vez de

trilogía o tetralogía, me parece atender más a la verdadera estructura narrativa del ciclo.

Así en *Nativa* como en *Grito de Gloria*, la acción histórica ocurre dentro del mismo período y con los mismos personajes, tanto reales como de ficción. Las otras dos novelas (*Ismael*, *Lanza y sable*) realmente abren y cierran el ciclo, ya que en la primera se buscan los orígenes de la nacionalidad independiente en la lucha contra el español, en tanto que la última muestra la fisura que habrá de escindir esa nacionalidad en dos grupos no sólo rivales sino fraticidas. Tríptico, entonces, y tríptico que abarca ampliamente un momento decisivo en la constitución del Uruguay.

Llegando tarde al campo de la novela histórica (Acevedo Díaz era 22 años más joven que Alencar), su perspectiva del género es mucho más variada. Aunque es indudable que conocía a Walter Scott y Alexandre Dumas (para citar sólo a los más populares cultores del género), Acevedo Díaz también había leído a Balzac y a Galdós, a Flaubert y a Zola, quizás a Tolstoy. Su visión histórica está muy cerca de la de este último, aunque es posible que también haya sido influido por los *Episodios nacionales*. De Balzac (también discípulo de Scott) tomó uno de los recursos narrativos más eficaces. Como en *La Comédie Humaine*, un elenco básico de personajes aparece en las distintas novelas, mudando su función de una en otra. Así, Ismael, protagonista de la primera, es sólo personaje muy secundario de la tercera.

Donde Acevedo Díaz se aparta más del esquema scottiano (seguido por casi todos los novelistas históricos) es en dar a un personaje real el papel central, aunque no protagonista, en una de sus novelas. Ya se sabe (y Lukács lo ha subrayado con elogio) que para Scott el pueblo es el verdadero protagonista de la historia. Por eso, en sus novelas, los personajes ficticios conducen el peso de la acción y son su foco. En *Ismael* (el protagonista es apenas un gaucho) y en las dos novelas centrales, la acción se concentra en seres de ficción. Los personajes históricos que aparecen sólo lo hacen ocasionalmente (Artigas en *Ismael*, Lavalleja en el volante central del tríptico) y no pierden su cualidad de estampitas del culto nacional. *Lanza y sable* rompe con esta costumbre.

Aunque el general Rivera no es el protagonista, su papel es central y a él se dedican los mejores capítulos del libro. Por otra parte, Rivera no está sólo visto como héroe histórico: está mostrado en su intimidad, incluso en su apetito sexual que no reconoce barreras. Aquí, Acevedo Díaz se acerca más a la visión tolstoyana que se atrevió a mostrar tanto a Napoleón como a Kutusov, en *La Guerra y la Paz*, en el detalle de su biografía. Pero Acevedo Díaz tenía un ejemplo aún más cercano y relevante: *Amalia* (1855), de José Mármol, en que la figura del dictador Rosas aparece desde el comienzo en su doble dimensión política e íntima. El retrato (uno de los más brillantes que ha producido la literatura histórica del siglo XIX) salva de la trivialidad una novela imposible. Es indudable que Acevedo Díaz aprendió allí cómo insertar al personaje histórico en una escena ficticia de tres dimensiones.

Pero hay otro aspecto en que el trabajo histórico-novelesco de Acevedo Díaz parece aún más notable, y que le da una distinción especial. A lo largo del ciclo, el novelista uruguayo ha ilustrado en detalle la unión y mezcla de sangres que constituye la base de la nacionalidad. La revolución libertadora se hace con la sangre del gaucho (Ismael), con la sangre del señorito criollo (Luis María Berón), con la sangre del indio (Cuaró) y con la sangre del negro (Esteban). Estas figuras de las tres primeras novelas del ciclo encontrarán en

la acción épica de *Grito de Gloria* la ocasión incomparable de manifestar directamente su papel en la fundación de la patria. En la batalla de Sarandí con que culmina esta novela y se cierra el volante central del tríptico, Acevedo Díaz enlaza contrapuntísticamente todos estos hilos humanos logrando una trama ceñida en que los distintos colores de la piel crean en difinitiva el color múltiple, mestizo, de la patria. Allí se mezclan todas las sangres en un sacrificio ritual, una ceremonia monstruosa de iniciación viril que tiene caracteres hondamente genésicos.

El tema de la sangre atraviesa como una corriente, a ratos oculta, a ratos visible, todo el ciclo histórico. No es sólo la sangre derramada en los campos de batalla sino también la sangre de Felisa (sacrificada en *Ismael*) que abona el campo antes del gran encuentro entre Ismael y el español Almagro. Es también (al final de la misma novela) ese crepúsculo en que los franciscanos, expulsados de Montevideo por simpatizar con los patriotas, creen descifrar un presagio terrible. Es la sangre de Jacinta sobre el campo de batalla de Sarandí, el culminar *Grito de Gloria*, y también el duelo a lanzas en que Cuaró mata a Ladislao (inaugurando así la contienda fratrificada) y la muerte de Luis María Berón en el rancho "Los Tres Ombúes", que ciñe con luto funerario la misma novela. Es la muerte de Camilo Serrano, a manos de su padre Cuaró, en *Lanza y sable*, sacrificio de Issac realizado que cierra definitivamente el ciclo.

Pero este vínculo de sangre derramada no ofrece sino una de las dos caras simbólicas del ciclo épico. Más importante aunque menos advertido por la crítica es el vínculo de sangre que se explicita sobre todo en la última parte del ciclo. Desde este punto de vista es posible considerar en una dimensión totalmente distinta a esas paternidades folletinescas que se revelan en el curso de la última novela. Así, Abel Montes es hijo de Sinforosa y de un estanciero desconocido; Camilo Serrano, hijo de Cuaró y de Jacinta; Paulo y Hubaldo Vera, hijos de Rivera en dos madres distintas. Sí, la marca de fábrica del folletín gótico (y de la tragedia griega). Pero tal vez lo que quiso decir Acevedo Díaz sea comprensible en otra dimensión. La clave tal vez esté en la figura de Rivera, ese jefe político que es padre de la patria en más de un sentido. Se sabe que su colega y rival, Juan Manuel de Rosas, con ese instinto para el escarnio, lo bautizó de *padrejón*. Con seriedad discute Acevedo Díaz en el capítulo XII de *Lanza y sable* el significado exacto de ese mote que la habitual invención criolla deformó en *padrejón*. Interesa en este momento muy poco saber si Rivera era realmente pardo, es decir: mulato. Tal vez lo fuera, tal vez su tipo haya sido aindiado. Lo que sí importa es el acierto simbólico del mote de Rosas: allí se apunta inequívocamente a las actividades genésicas del general, celebradas por la historia y recogidas por Acevedo Díaz.

En el ciclo de Acevedo Díaz, Rivera termina siendo algo más que el traidor político que contribuye a la escisión fratrificada. El se constituye realmente en el *padrejón*, el padre de todos los hijos naturales que en el Uruguay heroico han sido. La concepción naturalista que subyace el tríptico permitió intuir al autor el significado alegórico de esta figura histórica, verdadera fuerza de la naturaleza, instinto superior que hereda y a la vez orienta y moldea el espíritu de una raza. La nacionalidad que se forja en la lucha por la independencia, se forja también en la interminable guerra civil que la madura y la completa. Cómo lo intuyó genialmente Acevedo Díaz, en la entraña misma de esta raza mestiza, que empieza siendo gaucha y termina incorporándose todas las otras

sangres, todos los otros sueños, es donde puede encontrarse el verdadero vínculo que ata para siempre a los uruguayos.

V

Una tradición nuestra

Si Alencar siguió más de cerca la fórmula de Scott en *Ivanhoe*, Acevedo Díaz logró recoger y desarrollar mejor lo que en aquella novela estaba apenas insinuado. Por su marginalidad cultural, Scott supo ver en el conflicto de sajones y normandos en un momento crucial de la formación de la nacionalidad británica el tema subterráneo de su obra, y de todo un sector de la novela histórica. Alencar reconoció la importancia de esa encrucijada histórica y la supo trasladar hábilmente al Brasil de principios del siglo XVII, cuando las lealtades nacionales estaban divididas entre portugueses, españoles y criollos. Pero otras preocupaciones de carácter muy personal hicieron que ese cuadro general se debilitase frente al empuje novelesco que las hazañas de Estácio (y su propia figura ambigua de héroe desclasado) imponían. Le tocó a Acevedo Díaz restaurar, para beneficio de la novela histórica latinoamericana, la dialéctica de culturas que estaba implícita en la obra de Scott.

Por ser latinoamericano, y por pertenecer a un país que debió luchar no sólo contra los poderes metropolitanos (España y Portugal) sino contra sus ávidos vecinos (Argentina y Brasil) para imponer el perfil de su nacionalidad, Acevedo Díaz vio mejor que Scott y que Alencar lo que subyacía en esa visión histórico-novelesca. Vio la novela histórica como el instrumento para desvendar el origen de la nacionalidad. Supo, así, darle una dimensión latinoamericana que no pasó (en las letras europeas) del carácter cronístico. En tanto que Scott y Dumas se quedaban en lo pintoresco, Acevedo Díaz fue a buscar en la génesis de la sangre, en ese vínculo que corre invisible bajo la superficie narrativa, el verdadero origen de una tradición nuestra.

Su obra, así situada, así leída, deja de tener esa condición de marginalidad a que ha sido reducida por una crítica ignorante o descuidada para situarse en el centro mismo de las preocupaciones fundamentales de las letras latinoamericanas. El carácter fundacional de su obra aparece magnificado cuando se la compara con la de sus pares, y en particular con la de José de Alencar. Por ellos, más que por Mármol o Blest Gana (para citar otros nombres importantes) pasa la verdadera tradición de nuestra novela histórica.

Notas

1. El epígrafe de este trabajo proviene de Georg Lukács, *The Historical Novel*, Boston, 1963, p. 30.
2. Amado Alonso, *Ensayo sobre la novela histórica*, Buenos Aires, 1942. El libro contiene un adecuado resumen del debate sobre la novela histórica, desde una perspectiva tradicional. La omisión de Acevedo Díaz ocurre en la nota de la p. 66.
3. Emir Rodríguez Monegal: *Vínculo de sangre*. Montevideo, 1968.
4. Pedro Calmon: "A verdade das Minas de Prata," in José de Alencar, *As Minas de Prata*, Rio, 1977. Una cómica errata hace inscribir a Calmon el nombre de Mallarmé en una lista de novelistas históricos; se trata naturalmente de Mérimée.
5. Una digresión. En la edición que he manejado de *Le Juif Errant* (Bruxelles, 1845) hay una ilustración frente a la p. 81, en que se muestra a Rodin, sentado a una mesa, en la misma postura que luego inmortalizaría el Pensador, de otro Rodin. ¿Coincidencia, influencia?
6. Sobre este aspecto del libro ha escrito Wilson Martins, *História da inteligência brasileira*, São Paulo, 1977, Vol. III, pp. 223-4.
7. Luis Viana Filho, *A vida de José de Alencar*. Rio, 1979, pp. 138-204.