PERIODISMO Y NOVELA EN HISPANOAMÉRICA: LA LEY DEL DISIMULO
EN *AMALIA* DE JOSÉ MÁRMOL Y *TOMOCHIC* DE HERIBERTO FRÍAS

POR

ANÍBAL GONZÁLEZ
The Pennsylvania State University

...Pero el mundo las más de las veces aprecia a los hombres no por sus títulos reales sino por los que dicen que tienen.

No por eso apruebo que sea bueno el fingir, por más que sea útil al que finge; también al lenón y al droguero le son útiles sus disimulos y sus trácalas, y sin embargo no le son lícitas. Lo que quiero que saquéis por fruto de este cuento es que advirtáis cuán expuestos vivimos a que nos engañe un pícaro astuto pintándonos gigantes de nobleza, talento, riqueza y valimiento. Nos creemos de su persuasión o de lo que llaman *labia*, nos estafa si puede, nos engaña siempre, y cuando conocemos la burla es cuando no podemos remediarla.

—José Joaquín Fernández de Lizardi, *El Periquillo Sarniento* 369

Los dialogantes platónicos, sin embargo, atrapados en la compulsión clasificadora, perturbados por el poder que, dividiendo para reducir, generan, llegan a marginar, o a elidir... la cuestión fundamental: no los mecanismos de la simulación, ni sus relaciones con la lógica del sofista, sino su centro germinador: ¿quién simula, desde dónde, por qué? ¿Qué pulsión obliga al sofista al mimetismo, qué compulsión de disfraz, de aparecer-otro, de representación, de tener acceso al mundo de las proporciones visibles, perturbando las del modelo para que las imitadas parezcan reales?

—Severo Sarduy, *La simulación* 19

Los orígenes del periodismo en Hispanoamérica datan del siglo XVI, cuando, tras la llegada de la primera imprenta al virreinato de la Nueva España en 1533, empezaron a aparecer las primeras hojas volantes. Estas contenían noticias que, aunque muy tardías para el criterio moderno (sobre un terremoto acontecido en Guatemala el año anterior, por

ejemplo), aún así cumplían con el fin principal del discurso periodístico, que es el de textualizar los sucesos actuales, producir una historia del presente.

Por otra parte, los orígenes de la novela hispanoamericana, que antes se situaban en los albores del siglo XIX, han sido remontados por las investigaciones más recientes hasta la época colonial. Como ahora sabemos, la notoria prohibición oficial de publicar ficciones narrativas en los virreinos se violó cada vez con mayor frecuencia a lo largo de los siglos XVII y XVIII en obras que mezclaban la historiografía con la sátira e incluso con la ficción, tales como *El Carnero* (1638) de Juan Rodríguez Freyle, *Infortunios de Alonso Ramírez* (1690) de Carlos de Sigüenza y Góngora, *Lazarillo de ciegos caminantes* (1775) de Alonso Carrión de La Vándera, *El nuevo Luciano de Quito* (1779) de Francisco Javier Santa Cruz y Espejo y *El evangelio en triunfo, o Historia de un filósofo desengañado* (1797-1798) de Pablo de Olavide. Es cierto, sin embargo, que ninguna de estas obras proclamó su índole ficcional y novelística tan abiertamente como lo hizo *El Periquillo Sarniento* (1816) de José Joaquín Fernández de Lizardi. No obstante, incluso en las obras narrativas coloniales antes mencionadas ya se puede observar un rasgo que la novela de Fernández Lizardi adoptaría como uno de sus temas centrales, así como uno de sus tropos retóricos principales y la clave de su estrategia discursiva: el disimulo.¹

El disimulo, y otros conceptos relacionados como los de la simulación, el mimetismo y el camuflaje, no solo es el tropo que preside sobre el lenguaje y el estilo de un gran número de obras de ficción narrativa en el período colonial y el siglo XIX, sino que también es la estrategia mediante la cual estas obras intentaban evadir la censura por parte de la iglesia y el estado. Hoy día generalmente se acepta la idea de que la ficción narrativa se basa menos en la imitación de la “realidad” extratextual que en la imitación de otros textos y discursos. Las novelas en particular constantemente tratan de hacerse pasar por obras de otros géneros, ya sean historias, autobiografías, diarios íntimos o periodismo. También hacen uso frecuente del léxico y la retórica de los discursos que la sociedad considera más poderosos, tales como los del derecho, la ciencia y la religión. A su vez, a medida que el prestigio de la novela aumentaba y esta se fue tornando en la forma predominante de la ficción narrativa, los géneros imitados por la novela comenzaron a imitarla a ella, y una red compleja y casi inextricable de intercambios se fue desarrollando entre estas formas de la escritura en prosa. Uno de los hilos más antiguos de esa red, y acaso el menos difícil de seguir, es el del vínculo entre el periodismo y la novela. En estas páginas me remitiré principalmente a la parte de esa relación que le corresponde a la novela, pero conviene seguir teniendo presente el hecho de que el periodismo también tomó prestadas, constantemente, las estrategias retóricas y narrativas de la novela, así como las de otras formas de la ficción, tales como el teatro (por ejemplo, en el melodrama).

La estrecha relación histórica entre la novela y el periodismo ha seguido esencialmente el mismo rumbo en ambos lados del Atlántico, y tanto en la América del Norte como en América del Sur. Regida por el disimulo, esta es una relación basada en un intercambio

¹ He desarrollado estas ideas con relación a *El Periquillo Sarniento* en el Capítulo 2 de mi libro *Journalism and the Development of Spanish American Narrative*, “Journalism and (Dis)simulation in *El Periquillo Sarniento*”. El presente ensayo ofrece una síntesis y una extensión de algunas de las propuestas que hice originalmente en ese libro.

de semejanzas y diferencias, casi como un juego al escondite textual que se hubiera jugado a lo largo de muchos siglos y en diferentes lugares. Pasemos a enumerar primero las semejanzas entre ambas formas discursivas. La novela y el periodismo comparten una serie de rasgos importantes: socialmente, ambas se vinculan al auge de la burguesía y a la insistencia burguesa en llevar la cuenta de los hechos tanto como de las ganancias. Ideológicamente, ambas comparten la problemática del empirismo filosófico, al darle la primacía a los sentidos, y especialmente a la vista, en el entendimiento humano. En términos de su desarrollo histórico, ambos discursos no solo se han imitado el uno al otro con frecuencia, sino que también han imitado otras formas discursivas, tales como las cartas, diálogos, diarios, relaciones, etcétera. Por último, a nivel de la retórica, ambos usan el mismo arsenal de tropos para producir la ilusión de la referencialidad.

Las diferencias entre la novela y el discurso periodístico son menos sencillas de enumerar en términos absolutos. Aunque sus metas son prácticamente opuestas —el periodismo busca comunicar datos verificables, mientras que la ficción narrativa busca organizar los datos en conjuntos estéticamente coherentes— los rasgos que distinguen un discurso del otro son ante todo convencionales e históricos. Quiero decir con esto que durante un período histórico determinado *sí hay* diferencias entre la ficción narrativa y el periodismo, aunque estas están determinadas por los convencionalismos de la época y por las etapas anteriores del intercambio de semejanzas y diferencias. Esto hace posible, sin embargo, el que, a pesar de su mutuo mimetismo, se puedan discernir las huellas del discurso periodístico en muchas obras literarias de un período determinado. Estas huellas son numerosas y variadas, y van desde la evocación temática del periodismo y los periodistas hasta la abierta imitación de algunos o de todos los aspectos que constituyen el discurso periodístico en una particular época.

Sin embargo, aunque resulta sencillo disolver ambos discursos en un común fondo lingüístico, es de todas maneras innegable el que a lo largo de la historia la diferencia entre el periodismo y la novela ha sido preservada deliberadamente, a menudo basándose sobre el mayor o menor grado de autoridad que se le asigna a cada discurso. Como señala Lennard Davis, hasta finales del siglo XVIII tanto el periodismo como la ficción narrativa se consideraban géneros “bajos” o marginales. Más aún, se les consideraba intercambiables en términos de su valor epistemológico. En Inglaterra, arguye Davis, existía un “news/novel discourse” común, que era compartido por las baladas o romances populares, las recopilaciones anuales de noticias (o “newsbooks”) y las novelas de Defoe y Richardson (42-70). Las novelas y el periodismo comenzaron a diferenciarse en Inglaterra hacia mediados del siglo XVIII (Davis ve las novelas de Fielding como ejemplos de esta tendencia; 196-97). Para entonces, las cualidades ficcionales de la novela se habían establecido firmemente, mientras que el empirismo y los reclamos de veracidad del periodismo se habían vuelto más marcados. Esto último vinculó al periodismo más de cerca con las tendencias científicas de la época y aumentó su prestigio como forma de representación frente a la ficción narrativa. De hecho, puede argumentarse que la novela sólo logró mantener su propia autoridad y prestigio entre los demás géneros literarios de fines del siglo XVIII y del siglo XIX mayormente mediante la imitación del discurso periodístico, en un intento de aprovecharse de la reputación de veracidad del periodismo. No obstante, para mediados del siglo XIX, el prestigio de la novela, aunque parecía estar

en su cenit en las obras de los grandes maestros de la ficción “realista” europea, en realidad estaba siendo disminuído a diario por la inmensa autoridad de la ciencia y la tecnología, cuyo portavoz textual era el periodismo. El reclamo de la ficción narrativa de que ésta podía revelar verdades de orden superior a través del arte se vio severamente cuestionado por la simple existencia del periodismo, el cual aspiraba a descubrir la verdad directamente, sin la mediación de artificios retóricos. Los novelistas y autores de ficción en general del siglo XIX se vieron forzados, pues, a confrontarse directamente con el periodismo. Muchos de estos narradores, sin embargo, aún compartían algunos de los valores y de la epistemología del periodismo y estaban renuentes, por lo tanto, a realizar una crítica a fondo de su discurso.

Más allá de la competencia por ver quién tenía la autoridad textual en este período, sin embargo, había otros motivos para la mimesis mutua entre ambos discursos. La principal motivación era la de servir como estrategia contra la censura, transfiriendo información de un discurso más reglamentado a otro menos reglamentado, y a menudo proponiendo una contravigilancia subversiva que se opusiera a la vigilancia de la religión, la ley y el estado.² Más o menos desde finales del siglo XVII a finales del siglo XIX, la novela y el periodismo hicieron causa común, por así decirlo, en su lucha contra los discursos autoritarios de la religión, la ley y el estado, los cuales pretendían poseer el monopolio de la verdad.

Desde este punto de vista, la tesis hoy en boga que propone que tanto la novela como el periodismo fueron herramientas en la tarea de la construcción nacional en la Hispanoamérica del siglo XIX, debe matizarse bastante, e incluso cuestionarse del todo en casos específicos. La referencia obligada de esa tesis es, por supuesto, el muy citado libro de Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism* (1983). A su vez, dentro del latinoamericanismo, el estudio crítico que puso en circulación más visiblemente la tesis de Anderson es sin lugar a dudas *Foundational Fiction: The National Romances of Latin America* (1991) de Doris Sommer. Como se sabe, Anderson arguye que el concepto de nación en Latinoamérica está inseparablemente ligado al desarrollo del periodismo. Aunque esta observación es, en general, correcta, pienso que Anderson le atribuye demasiada importancia a los medios de prensa en el proceso de construcción nacional. Por lo que a Hispanoamérica se refiere, bastaría recordar que el panorama de los periódicos y revistas durante el siglo XIX, siempre y cuando la censura lo permite, se caracteriza por el periodismo de partido, la prensa de opinión, y una tendencia general a la polémica y el debate: la prensa periódica, por su propia naturaleza momentánea y fragmentaria, no propone un modelo coherente de la nación, sino una serie de voces encontradas. Más aún, al hablar del discurso periodístico, Anderson se apresura demasiado en proclamar su naturaleza ficcional (“Reading a newspaper is like reading a novel whose author had abandoned any thought of a coherent plot” 33n), dejando de lado la problemática de la “verdad” empírica sobre la cual el

² Debo la noción de “contravigilancia” –que en última instancia se deriva de Foucault– al estudio de D.A. Miller, *The Novel and the Police*. Hago uso más extenso y sistemático del mismo en el Capítulo 3 de *Journalism and the Development of Spanish American Narrative*, “Sarmiento and sensationalist journalism: *Facundo* as Crime Story”.

periodismo a menudo funda sus reclamos de diferencia con respecto a la ficción narrativa. Aparte de esto, las fuentes de Anderson para sus afirmaciones sobre el periodismo en las Américas son también alarmantes por su escasez: no cita ningún libro o artículo en específico de entre la ya nutrida bibliografía existente sobre el tema, y depende únicamente del trabajo histórico de John Lynch, *The Spanish American Revolutions, 1808-1826* (1973) y de la *Introduction to Spanish American Literature* (1969) de Jean Franco. Más aún, en el prefacio a la segunda edición (1991) de su libro, admite que no sabía leer español cuando escribió el libro, lo cual arroja dudas sobre sus comentarios en torno a novelas como *El Periquillo Sarniento* (Anderson 29-32).

Por otro lado, la tesis principal de *Foundational Fictions*, según se sabe, es que existe un subgénero de la novelística latinoamericana del siglo XIX, el de las llamadas “novelas nacionales”, en el cual la narración de las peripecias de dos amantes de distintas clases sociales o distintas razas, en su lucha por casarse y formar una familia, se convierte en una alegoría del proyecto de las élites latinoamericanas de unificar sus países bajo el modelo de la familia patriarcal. No habría nada que objetar, en principio, a esta tesis, si no fuera por el hecho de que, cuando se trata de descodificar el nivel alegórico de estas “novelas nacionales”, su “doctrina” o “mensaje” es mucho menos claro de lo que se esperaría, y remite más bien a interrogantes que a propuestas concretas acerca de la nación.³ El propio texto de *Foundational Fictions*, a mi juicio, sugiere un acercamiento más riguroso a estas novelas, aunque no lo aprovecha: se trataría de caracterizar el código erótico-amoroso que estas novelas utilizan y buscar manifestaciones del mismo en la retórica de otras obras en prosa (discursos, ensayos, historias) de la época. Esto a su vez podría conducir a examinar cómo y con cuánto éxito estas obras en prosa aplican el tópico romántico de la fragmentación y la búsqueda de unidad (identificado por M.H. Abrams en *Natural Supernaturalism*, 1973) a la problemática histórico social de las naciones latinoamericanas. En vez de proponer una continuidad metafórica entre los textos y su entorno social, este tipo de lectura conduciría a problematizar la relación entre el lenguaje de las “novelas nacionales” y la realidad de las naciones acerca de las cuales y para las cuales fueron escritas.

Con mayor frecuencia, pues, lo que encontramos en las novelas hispanoamericanas del siglo XIX no es una propuesta o modelo positivo para la construcción nacional, sino una serie de argucias, de estrategias de ofensa y defensa, las cuales les permitían a los autores inscribir crípticamente sus perspectivas ideológicas detrás de una fachada en apariencia inofensiva. Esta estrategia de disimulo, este ir y venir entre dos discursos con fines fundamentalmente distintos (como los de la literatura y el periodismo), es uno de los elementos claves que contribuye al carácter profundamente corrosivo y autocrítico de las principales novelas hispanoamericanas del siglo XIX. El valor perdurable de novelas tales como *El Periquillo Sarniento*, *Amalia* (1851-52), *Aves sin nido* (1889) y *Tomochic* (1894), entre muchas otras, probablemente resida no tanto en sus cualidades formales y estilísticas a veces débiles, ni en sus doctrinas hoy difuntas, ni en la información que

³ Remito, para más detalles, a mi ensayo-reseña sobre este libro en la revista *Siglo XX/20th Century. Critique and Cultural Discourse*. Hoy no congenio con el tono polémico de ese ensayo, tan desacostumbrado en mí, el cual obedeció más bien a instancias editoriales.

proveen acerca de las costumbres y valores de una era pasada, sino en el dramatismo inherente a sus tensiones retóricas y discursivas. En el conflicto de sus autores entre lo que querían decir y cómo lo decían, entre su deseo de expresar y su necesidad de ocultar, estas novelas ofrecen lecciones que aún resultan relevantes para la narrativa hispanoamericana contemporánea. A manera de ilustración de las ideas un tanto esquemáticas que acabo de esbozar, deseo trazar a continuación los contornos de lo que podríamos llamar la “Ley del Disimulo” en dos novelas del siglo XIX hispanoamericano; una de su primera mitad, *Amalia*, y otra del fin del siglo, *Tomochic*.

Aunque se halla un tanto oscurecida por la trama melodramática y maniquea de *Amalia*, la Ley del Disimulo sigue siendo, no obstante, la fuerza principal que rige la escritura de la novela de José Mármol. Según se sabe, *Amalia* se comenzó a publicar en forma de folletín en el periódico *La Semana* de Montevideo en 1851. Mármol, quien era un activo opositor de la dictadura de Juan Manuel de Rosas en la Argentina, se había refugiado en el Uruguay en 1840. Luego de la caída del régimen rosista en 1852, la publicación en folletín de la novela se discontinuó y en 1855 se publicó una versión completa y definitiva en Buenos Aires.

La Argentina de Mármol había sido desgarrada durante más de tres décadas por una sangrienta lucha civil entre los unitarios, que favorecían un gobierno central fuerte basado en Buenos Aires, y los federalistas, quienes abogaban por mayor autonomía para las provincias. Pero a los unitarios y los federalistas también se les asociaba con frecuencia con otras divisiones culturales e incluso geográficas en la sociedad argentina: la ciudad contra el campo, Buenos Aires contra las provincias, la elite contra las masas, la europeización contra el americanismo, etcétera. Mármol, sin embargo, seguía los principios de la “Asociación de Mayo” fundada por Esteban Echeverría, grupo compuesto por jóvenes intelectuales unitarios los cuales, hasta que fueron perseguidos por Rosas, buscaron mediar entre los bandos opuestos, tratando de encontrarle una salida al tranque político que había llevado a la dictadura federalista de Rosas.

La mayor parte de las lecturas recientes de *Amalia* se han enfocado sobre sus aspectos ideológicos, viéndola como un ejemplo del “romance nacional”, es decir, una narración alegórica que encarna las ideas de su autor acerca de la forjación nacional. De este modo, la trama principal de la novela, la trágica historia de amor entre la viuda Amalia Sáenz y el enérgico Eduardo Belgrano, ayudados por el sagaz Daniel Bello, ha sido vista como una alegoría de la incierta y estática situación política de la Argentina después de la caída de Rosas. Al final de la novela Amalia vuelve a quedar viuda (ya que su marido Eduardo es asesinado por los esbirros de Rosas) al igual que la nación argentina de la que ella es emblema, la cual se queda desprovista tanto de los líderes de la independencia como de los de generaciones más jóvenes.

Pero la condición de *Amalia* como alegoría política también subraya la importancia del disimulo –particularmente de la interacción entre los discursos periodísticos y ficcionales– para la existencia misma de la novela. Si consideramos que el propósito principal de Mármol era el de atacar la dictadura de Rosas y que se encontraba ya a salvo en el exilio cuando comenzó en serio su carrera literaria, surge la pregunta: ¿Por qué escribir una novela? ¿Por qué no escribir ensayos o artículos en los cuales sus ideas pudieran presentarse y discutirse abiertamente? Una respuesta es que, por supuesto,

Mármol sí escribió esos ensayos y artículos. A lo largo de los 1840, Mármol escribió una abundancia de artículos sobre temas políticos para los periódicos y revistas con los cuales él colaboraba (*El Talismán*, ¡*Muera Rosas!*, *El Comercio del Plata*) o los cuales fundó (*El Album*, *El Conservador*, y *La Semana*; Fernández, 158). La mayoría de las ideas expresadas en esos artículos también se encuentran en *Amalia*. Es, pues, difícil argumentar que la novela de Mármol, como *El Periquillo Sarniento* de Lizardi en México, era un intento de evitar la censura, aunque es cierto que Mármol demoró la publicación de la versión final de *Amalia* luego de la derrota de Rosas a causa del ambiente de reconciliación entre unitarios y federalistas que, por un tiempo, prevaleció en la Argentina.

Propongo, sin embargo, que aparte de su dudoso valor como propaganda, o como un medio para adquirir prestigio literario (la poesía era todavía más prestigiosa que la novela, como lo atestiguan los propios esfuerzos reiterados de Mármol por triunfar en este género), Mármol escribió *Amalia* por razones muy similares a las que llevaron a Lizardi a escribir *El Periquillo Sarniento*: analizar las estrategias del disimulo y experimentar con ellas. Como bien lo sabían Mármol y sus contemporáneos antirrosistas Echeverría y Sarmiento, el poder de Rosas sobre la Argentina se ejercía no solo (o principalmente) a través de la fuerza bruta de la “mazorca” (los “escuadrones de la muerte” federalistas), sino también a través del engaño y la intriga. El régimen de Rosas, que forzaba a sus ciudadanos a llevar un color simbólico (el rojo) y otras manifestaciones visibles de su obediencia al dictador, también hizo de las apariencias, los simulacros y la mentira la norma de conducta de la sociedad argentina. *Amalia*, como muchos críticos lo han señalado, es una de las primeras “novelas de dictador” hispanoamericanas, y en ella se encuentra una imagen temprana del dictador como autor, como una suerte de *alter ego* malvado del novelista, que, como este último, funda su poder sobre el uso y abuso del lenguaje, sobre la producción de ficciones que intenta imponerle al mundo real.

Rosas no es el personaje que domina esta novela, sin embargo; tampoco lo son Amalia ni Eduardo. Se trata, en cambio, de su amigo Daniel Bello. Los críticos siempre han observado que Bello es “el héroe” de la novela, aunque, despistados por el título de la obra, sus interpretaciones se han enfocado sobre los personajes marcadamente estáticos de Amalia y Eduardo, relegando a Bello a un papel auxiliar. No obstante, aunque Bello claramente sigue el patrón de los héroes estereotipados de las aventuras folletinescas europeas (como *Les Mystères de Paris* de Sue), su índole profundamente ambivalente e incluso autorreflexiva lo convierte por mucho en el personaje más interesante de la novela y el más revelador en cuanto a las motivaciones de Mármol al escribir esta obra.

Si el personaje de Amalia puede verse como un emblema de la Argentina, el de Daniel es un ejemplo de la síntesis entre unitarismo y federalismo que la “Asociación de Mayo” había intentado forjar. En términos más generales, Daniel Bello es también emblemático del disimulo que era necesario para poder sobrevivir en la sociedad Argentina de aquella época, disimulo que, como veremos, también determina gran parte de la estructura y el lenguaje de la novela de Mármol.

Otro vínculo entre Daniel y la escritura y la literatura puede apreciarse en su apellido: Bello. Si el apellido de Eduardo Belgrano lo conecta con el más ilustre dirigente de la independencia argentina, Manuel Belgrano (de quien, se nos dice, Eduardo es sobrino), el apellido de Bello evoca a la principal figura literaria de la independencia

Hispanoamericana, el venezolano Andrés Bello, quien a la sazón vivía y trabajaba en Chile. La conexión entre un pacífico hombre de letras y un héroe de aventuras, aunque pueda parecer un tanto perversa o traída por los pelos, refleja no obstante la paradoja de lo que Mármol intentaba hacer: reclutar los poderes de la literatura para el activismo político.

El símbolo del carácter de Daniel Bello como alegoría del escritor disimulador y subversivo es su arma preferida, un artefacto que Daniel nombra en tres idiomas: en inglés, como un “life preserver”, en francés como “*casse-tete*”, y, traduciendo el vocablo francés al español (pues Daniel dice que no tiene nombre particular en español), como un “rompecabezas” (Mármol 260). De apariencia evidentemente fálica, el arma consiste de:

una varilla de mimbre de un pie de largo y delgada en el centro, y en cuyos extremos había dos balas de hierro de seis onzas a lo menos cada una, cubierto todo por una red finísima de cuero de Rusia, sumamente espesa; arma que, tomada por una de las balas, se blandía sin quebrarse el mimbre, y daba un peso y una fuerza triple al otro extremo, al más leve movimiento de la mano. (Mármol 260)

El aristocrático Belgrano, quien lleva espada al cinto, mira con recelo esa “arma misteriosa” que Daniel lleva en el bolsillo de su chaqueta (Mármol 260), no solo a causa de su apariencia fálica sino también debido a su posible origen del bajo mundo. Fácil de cargar y discreto –disimulante–; diseñado para golpear la cabeza y el pecho, y capaz de amplificar el “más leve movimiento de la mano”, el “rompecabezas” es más parecido que un cuchillo o una espada a un instrumento de escritura. Como la espada, sin embargo, esta arma produce sus efectos al romper o separar los objetos en pedazos. El término “rompecabezas” puede leerse entonces como una paronomasia que funciona a varios niveles, aludiendo no solo a los golpes aturdidores del arma, sino también a un acertijo (otro de los sentidos de vocablo), lo cual a su vez puede verse como una alusión al efecto producido sobre el lector por el propio Daniel y por el texto del que él forma parte. Novela por entregas –es decir, novela que se ha dividido en fragmentos para publicarse en un periódico–, *Amalia* también exhibe el discurso digresivo y heterogéneo alentado por su publicación periodística.⁴ Esa mezcla de discursos fragmentados no solo se parece a un rompecabezas, sino que su efecto es también enigmático, diseñado menos para revelar que para ocultar, como los diseños entrecortados de un moderno uniforme de camuflaje.

Junto con su heterogeneidad discursiva, los elementos alegóricos de *Amalia* también colaboran con su disimulo textual. Aunque la alegoría se asocia frecuentemente con la comunicación de una doctrina (ya sea religiosa o política), no es menos cierto que esta siempre tiene algo de enigmático. Si la alegoría es, como decía Calderón de la Barca, aquello de “da cuerpo al concepto” (“*pues dando cuerpo al concepto, / aún lo no visible animo*,” Parker, 79), todavía sigue siendo necesario que el lector de la alegoría conozca el “concepto” (el *logos* de la alegoría, su sentido final) para poder descifrar el “cuerpo”.

⁴ Como observa Doris Sommer: “No reader today can miss Mármol’s knack for caricature, his unproblematicized and flagrant racism, or his passion for (imported) luxury that is practically synonymous with civilized virtue and fills whole pages with interior decorating and fashion news” (105).

Tropo sumamente visual, la alegoría tiene fuertes afinidades con el disimulo, pues en ambas modalidades las apariencias resultan engañosas. Con su exterior adusto o simplemente confuso, la alegoría a menudo sirve para mantener a raya a los no iniciados de los significados profundos de los cuales es portadora. En el caso de *Amalia*, por ejemplo, un lector poco informado o adverso al texto podría simplemente verlo como una obra aburrida y digresiva, permaneciendo así ignorante de sus aspectos potencialmente subversivos como un “romance nacional”.

La alegoría no basta, sin embargo, para resolver la inherente tensión genérica que hay en *Amalia* entre la historia (incluyendo al periodismo) y la ficción. Como el camuflaje mimético de Daniel Bello, con el cual él paradójicamente se oculta a la vez que se expone, el texto de *Amalia* se presenta primero como una novela, una ficción, pero pronto empieza a hacer reclamos que son más bien históricos y periodísticos. El ejemplo más claro y compacto de esto lo encontramos en la “Explicación” que figura al principio del texto. Esta advertencia al lector despliega un movimiento complejo y zigzagueante entre tiempos y géneros desde sus primeras líneas:

La mayor parte de los personajes históricos de esta novela existen aún, y ocupan la misma posición política o social que en la época en que ocurrieron los sucesos que van a leerse. Pero el autor, por una ficción calculada, supone que escribe su obra con algunas generaciones de por medio entre él y aquellos. (Mármol 4)

Aunque, en rigor, toda escritura versa sobre el pasado, a los lectores se les invita aquí a leer acerca de sucesos que ocurrieron en una década anterior como si esos sucesos pertenecieran a un pasado más remoto. No obstante, al recordársele a los lectores que muchos de los personajes históricos “existen aún”, a los lectores se les está esencialmente invitando a ficcionalizarlos al distanciarlos más en el tiempo. El doble reclamo que hace Mármol aquí resulta paradójico: él dice estar escribiendo acerca de sucesos y personas relativamente inmediatos, es decir, llevando a cabo una tarea esencialmente periodística. Simultáneamente, él asevera que está escribiendo acerca de estas personas como si ya estuvieran muertas, creando así una ficción. Y nada resuelve decir que Mármol está escribiendo una “novela histórica”, ya que la cuestión de la inmediatez, invocada por el propio Mármol, aún subsiste. ¿Puede una “novela histórica” ser “histórica” cuando trata de asuntos de actualidad? ¿Dónde termina la historia y comienza el reportaje? En la Inglaterra del siglo XVIII, el “Stamp Act”, que pretendía cobrar un impuesto a los periódicos, llevó a la larga a una definición pragmática y legalista del concepto de “news” como “a narrative of public events supplied by the posts and under one month old” (Davis 99). Pero estas definiciones arbitrarias no ayudan a resolver el hondo problema filosófico de cómo definir qué es el presente. Encontrar esa definición es menos importante en este caso que el uso estratégico que hace Mármol de esta zona gris, haciendo que su texto sea más difícil de identificar y dejándolo así libre de continuar con su tarea subversiva.

No obstante, podríamos preguntarnos lo siguiente: si *Amalia* es, como sus críticos y comentaristas siempre han dicho, un ataque a la dictadura de Rosas y una declaración de los principios políticos de Mármol, ¿por qué acudir a la ambigüedad, a la confusión temporal entre el pasado y el presente, y a la confusión genérica entre el periodismo y la

ficción? De nuevo, ¿para qué todo este subterfugio? Mi respuesta sería de nuevo que el uso y el análisis del subterfugio, del disimulo, es precisamente la finalidad de esta novela. A riesgo de sonar burlones, podríamos decir que es porque en la literatura el mejor ataque es siempre una buena defensa. A través de sus múltiples técnicas de disimulo, el texto literario se mueve “semejante a la noche” (para aludir al verso homérico usado por Alejo Carpentier en una de sus ficciones), disparando sus dardos figurativos ocultamente, casi subliminalmente, antes de que el lector crítico pueda darse cuenta de lo que ha pasado.

Como se ve aprecia claramente a partir de la lectura de *El Periquillo Sarniento* y de *Amalia*, tiene poco sentido hablar de una relación conflictiva entre los discursos ficcionales y periodísticos en el siglo XIX. Al contrario, a pesar de sus fines por lo demás dispares, la ficción narrativa y el periodismo, como dije antes, hicieron causa común en su lucha contra otros discursos contemporáneos que reclamaban tener el monopolio de la verdad. Para alcanzar esta meta, durante la segunda mitad del siglo XIX ciertas formas de la ficción narrativa, siguiendo el ejemplo del periodismo, llegaron al extremo de intentar subordinar a la ciencia el espíritu hipercrítico y rebelde de la ficción. Así sucedió con la llamada ficción naturalista, la cual se desarrolló a partir de novelas como *Germinie Lacerteux* (1864) de los hermanos Edmond y Jules de Goncourt y alcanzó su máxima expresión en las veintidós novelas del ciclo de *Les Rougon-Macquart* (1871-1893) de Emile Zola. En muchos sentidos, sin embargo, la boga naturalista puede verse como un momento cuando el periodismo (aliándose con la ciencia) predominó sobre la literatura de ficción en grado solo comparable al de las narraciones testimoniales y documentales de finales del siglo XX. De ahí la relevancia de una obra como *Tomochic* para poner a prueba mi hipótesis sobre la “Ley de Disimulo” en la narrativa hispanoamericana.

La ficción naturalista ha sido por lo general leída en términos de los desarrollos científicos e ideológicos del siglo XIX, desde el evolucionismo de Darwin y el determinismo biológico de Claude Bernard hasta el positivismo de Auguste Comte y el socialismo de Karl Marx. Otras lecturas del naturalismo de Zola, más recientes e innovadoras, han subrayado también su profunda deuda con la idea de la entropía y en general con las teorías decimonónicas acerca de la termodinámica (véase Michel Serres, *Feux et signaux de brume: Zola*). Pero es importante recordar que el cientificismo de los naturalistas estaba casi siempre al servicio de un proyecto de honda raigambre periodística: descubrir y denunciar la opresión social. A pesar de su reclamo, inspirado en el positivismo, de estar llevando a cabo un análisis desapasionado y “científico” de la realidad social, las novelas y narraciones naturalistas eran obras apasionadas e ideológicas que tenían mucho en común con el periodismo investigativo y los reportajes de denuncia de los cuales James Gordon Bennett fue el pionero en los periódicos de Nueva York a fines de los 1830 (Stephens 242-52). El periodismo investigativo le debía mucho, por supuesto, en su acercamiento y sus técnicas, al empirismo científico, pero a diferencia de éste, estaba por lo general motivado por un sentido de indignación moral muy poco científico, y hacía uso, además, de técnicas abiertamente literarias (como el melodrama) para conmover a sus lectores.

En el naturalismo otra vez nos encontramos con un movimiento estratégico de zigzagueo entre los discursos, semejante al juego de “tira y tápate”, que utiliza el desplazamiento entre los discursos literarios, periodísticos y científicos para producir una

sensación de ambigüedad. La ambigüedad no es un concepto que por lo general se asocia con las novelas naturalistas, las cuales, en su función de vehículos para la propaganda y la crítica social, a veces tendían a parecerse a las “novelas de tesis”. Sin embargo, una importante diferencia entre las novelas naturalistas y las de tesis es que las primeras a menudo se ocupaban menos de exponer un programa social o político específico que de representar y traer ante la opinión pública, a la manera de un reportaje periodístico, los problemas sociales que sus autores consideraban más urgentes. Las novelas naturalistas eran, pues, obras profundamente moralistas, a pesar de su propensión a escandalizar las sensibilidades convencionales mediante su representación de tipos sociales y situaciones suprimidos por la clase dominante, lo cual irónicamente hizo que algunos acusaran a estas novelas de ser obscenas o pornográficas. No obstante, la moralización de estas novelas rara vez ofrecía soluciones concretas para los problemas que ellas denunciaban, y en este sentido seguían siendo obras ambiguas.

Sin embargo, una ambigüedad aun más profunda en las novelas naturalistas consiste en su uso del disimulo para “seducir” a sus lectores, por así decirlo, para llevarlos a aceptar, o al menos a considerar, el mensaje crítico de las novelas. Parte de esta estrategia de disimulo consiste en el ya mencionado juego de ocultación y revelación que estas novelas llevaban a cabo con los convencionalismos de los discursos literarios, científicos y periodísticos. Como se verá en mis comentarios sobre *Tomochic*, el discurso de esta novela naturalista, como el de otras de su género en Hispanoamérica, alterna constantemente entre pasajes abiertamente melodramáticos o líricos, el argot clínico y escueto de la medicina o la biología, y el sensacionalismo de la “prensa amarilla” y de la crónica roja.

Ya he mencionado que la retórica del periodismo en el siglo XIX era sumamente permeable al melodrama. Por lo tanto, la presencia del melodrama en las novelas naturalistas no debe verse en oposición a los elementos periodísticos de estas novelas, sino más bien como un rasgo complementario a estos. Así sucede, ciertamente, en *Tomochic*, del mexicano Heriberto Frías. Los críticos han solido burlarse de la trama secundaria de esta novela, en la cual el protagonista, el subteniente Miguel Mercado, se enamora de Julia, una chica del pueblo rebelde de Tomochic, quien acaba muriendo en sus brazos. Este relato sensiblero, exornado de elementos de un crudo erotismo en el estilo naturalista, ha sido visto, por lo general, como un apéndice de la narración principal de la novela: el recuento de la cruenta campaña militar para sofocar una rebelión en Tomochic, una aldea del estado de Chihuahua, cuyos habitantes, incitados por una secta religiosa, se habían levantado en armas contra el gobierno central en 1892.

La propia historia de cómo se escribió *Tomochic* se asemeja a una pieza de ficción melodramática, pero también nos recuerda del carácter de denuncia que tiene esta novela (Brown xi-xii). Cierta día, Frías, quien era un veterano de la campaña de Tomochic, se topó con un artículo de periódico que ofrecía un recuento de aquellos sucesos que Frías consideró falso. Indignado, rápidamente escribió su versión de los sucesos, la cual criticaba el papel del gobierno en el asunto. Le envió su texto a los editores de *El Demócrata*, quienes prontamente comenzaron a publicarlo anónimamente. La publicación en serie de *Tomochic* causó un sonado escándalo al cual el régimen de Porfirio Díaz reaccionó arrestando a los editores y cerrando el periódico. A pesar del anonimato de la novela, las autoridades sospechaban que Frías era el autor, y éste pronto fue encarcelado.

Lo salvó del pelotón de fusilamiento la sagacidad de su amante, quien escondió de los soldados que vinieron a registrar las habitaciones de Frías una carta a Frías de los editores de *El Demócrata*. Más adelante, durante su juicio en el tribunal militar, un periodista amigo de Frías logró entrar a las oficinas clausuradas de *El Demócrata* y destruyó el manuscrito original de *Tomochic*, el cual era sumamente incriminatorio, pues estaba redactado de puño y letra del propio Frías en papel que llevaba el sello de agua del Noveno Batallón, al cual había pertenecido el autor. Frías fue absuelto por falta de pruebas, pero también fue echado del ejército y se vio entonces forzado a ganarse la vida mediante el periodismo.

El incidente histórico mexicano que se describe en el texto de Frías se asemeja, por coincidencia, a la rebelión de Canudos, ocurrida en 1889 en el nordeste del Brasil y descrita por Euclides Da Cunha en su clásico *Os Sertões* (1902), obra que Frías probablemente nunca leyó. No obstante, una comparación entre ambas obras resulta esclarecedora en términos de las funciones del periodismo y el discurso ficcional en cada una de ellas. En *Os Sertões*, como se sabe, Euclides intenta ofrecer una explicación “científica”, así como un recuento periodístico, de la rebelión de Canudos. Los discursos positivistas del “racismo científico”, la geografía y la criminología son de suma importancia en *Os Sertões*, casi hasta el punto de opacar el relato mismo de la rebelión, como si el texto estuviera intentando repetir, en su propio discurso, la lucha entre el estado brasileño europeizado y modernizador y los *jagunços* autóctonos y antimodernos liderados por Antonio Conselheiro. Ciertas porciones de *Os Sertões* se asemejan, pues, a un tratado sociológico, mientras que en otras sobresale un discurso intensamente narrativo y cuasi-épico. En general, sin embargo, el texto de Euclides está dominado por una postura objetivista.

No es así en el caso de *Tomochic*. Como señalé antes, el alzamiento descrito en *Tomochic* es asombrosamente parecido al de Canudos. También fue dirigido por un grupo de fanáticos religiosos y, como Canudos, fue en parte una reacción de los aldeanos a las injusticias cometidas por el gobierno y en parte una respuesta al secularismo y la retórica positivista del régimen de Porfirio Díaz. Sin embargo, la novela de Frías, a diferencia del texto de Euclides, está casi totalmente libre de retórica positivista y digresiones sociohistóricas. En cambio, se trata esencialmente de una denuncia narrativa, aunque enfocada a través de la subjetividad del protagonista, de los errores tácticos y los abusos cometidos por los militares en su campaña. De hecho, un antipositivismo latente, un subjetivismo y una fuerte tendencia hacia la ficción corren parejas con las declaraciones antiporfiristas a lo largo de la novela de Frías. En las cuatro ediciones (de 1894, 1899, 1906 y 1911) que siguieron a la publicación en serie de la novela en el periódico de oposición *El Demócrata* en 1893, Frías no solo reescribió el texto para darle un carácter más novelístico, sino que también añadió pasajes más abiertamente críticos culpando a la dictadura de Díaz del desastre de Tomochic (Brown xviii-xxi). Puede argumentarse que Frías muestra más simpatías hacia los rebeldes de Tomochic que las que Euclides muestra hacia los *jagunços*. De ahí que, a pesar de sus temas tan semejantes, *Tomochic* y *Os Sertões* ofrecen acercamientos divergentes: mientras que Euclides conjuga el periodismo y la ciencia en grado sumo, Frías tiende a evitar la retórica periodística y gravita más hacia ficciones de tipo marcadamente subjetivista y melodramático.

El subjetivismo casi antiperiodístico de *Tomochic* se manifiesta en su narración de los acontecimientos estrechamente focalizada en la figura del protagonista, Miguel. En muchos sentidos, Miguel es un típico personaje de fines del siglo XIX, en la veta de la ficción decadentista y del modernismo hispanoamericano. Aunque su alcoholismo se asemeja al de algunos personajes naturalistas de Zola, su carácter introspectivo e imaginativo y su físico enfermizo se parecen más a los de los héroes-artistas de novelas decadentistas y modernistas como *À rebours* (1884) de J.-K. Huysmans, *De sobremesa* (1896) de José Asunción Silva, o *La gloria de don Ramiro* (1905) de Enrique Larreta.

Leer *Tomochic* como una novela naturalista con fuertes inflexiones modernistas nos permite entender mejor la inclusión de una subtrama amorosa en esta novela que pretende hacer una denuncia periodística de la guerra. Desde esta perspectiva, esa trama secundaria, lejos de ser superflua, cumple una función clave en la narración: la de comunicar, de manera oblicua y alegórica, la ambivalencia del narrador hacia los rebeldes de Tomochic y su culto de la Santa de Cabora, así como hacia el efecto de la guerra sobre su personalidad y su futura vocación de artista. Julia, la amada de Miguel, es la hija de “San José” (el *nom de guerre* de uno de los seguidores de la Santa de Cabora) y la sobrina de Bernardo, de quien es también –como descubre horrorizado Miguel– su concubina. La combinación de naturalismo y modernismo en el discurso de este texto sale a flote en los pasajes en los que el narrador se refiere abiertamente a las degradantes circunstancias en las que Julia vive. Bernardo, su tío y marido, es viejo, hirsuto y asqueroso, con una larga barba gris, y el narrador se refiere a él insistentemente como un “ogro” (19-21). La esposa de Bernardo también vive con ellos, y es una mujer avejentada a la que se compara con una “arpía” (20). Julia misma se nos describe como “la ración del ogro” (19). Sin embargo, en un significativo pasaje de prosa bastante sensacionalista, el narrador arguye que, a pesar de los abusos que ha sufrido, el alma de Julia sigue siendo “virginal”:

Sobre la concubina del viejo bandido, sobre la carne mancillada noche a noche, sin estremecerla, sin enardecerla, cintilaba, ignoto y solitario, un espíritu virgíneo. (...)

Y no obstante –¡consolador encanto!– la monstruosa violación apenas empañó la diafanidad inefable del alma de la niña.

El atentado dejó casi intacto el espíritu infantil, el crujimiento rojo de la carne no salpicó el alto cristal de su conciencia serena y triste, ni nubló sus pupilas –ni con deleite alguno, ni con ningún horror– ni ensanchó sus caderas, ni aflojó sus senos redondos, pequeños y firmes. (...)

Su resignación inquebrantable, su fe en la Virgen María, y una perenne actividad, mantuvieron sano su cuerpo y vívida la frescura y la gracia melancólica de aquel lirio de la sierra.

La linda Julia, la barragana del viejo borracho, la querida del bandido, la hija de “San José”, era, en verdad, una niña santa, por un divino milagro... (28-29; la última elipsis es de Frías.)

La alusión a la “niña santa” evoca a la Santa de Cabora, una jovencita a la que se le atribuían milagros y cuyos seguidores lanzaron la rebelión de Tomochic, y sugiere un paralelismo alegórico entre la Santa y Julia. Como la Santa, Julia permanece virginal a pesar de ser utilizada por los hombres para sus bajos propósitos. El uso de la terminología

de los cuentos de hadas por parte del narrador junto con crudas descripciones de inmoralidad es sin duda en parte irónico, pero también señala el contrapunteo en el discurso de *Tomochic* entre la burda explicitéza del naturalismo y la fraseología eufemística del modernismo. Este contrapunteo, o para ser más preciso, esta vacilación, entre el crudo realismo y su sublimación artística también ocurre de modo particularmente chocante a nivel de la acción cuando, luego de un breve idilio, Miguel, borracho, viola a Julia, poniéndose esencialmente al mismo nivel que Bernardo. Miguel incluso hace uso sacrílego de la fe de Julia en la Santa de Cabora (cuyos seguidores siempre invocaban “el Gran Poder de Dios”) para convencerla: “¡Te quiero, palabra de honor, te lo juro por el Gran Poder de Dios...! Tú eres mi mujer... ¡Dios lo manda!” (42; los elipsis son de Frías.)

La actitud alternadamente tierna y abusiva de Miguel hacia Julia también puede interpretarse, como dije antes, como una emblema de la postura del narrador hacia los rebeldes de Tomochic. Claramente, la forzada seducción de Julia en el Capítulo XIII es paralela al burdo intento por parte del gobierno de rendir a Tomochic mediante la violencia militar. Pero también, a pesar de su truculencia, el romance entre Miguel y Julia funciona en muchos sentidos como un modelo a escala de la relación entre Frías y el tema de su obra. Su extrema ambivalencia se ve reflejada en la manera en la cual Frías narra el relato de la rebelión. Así como la bella y virtuosa Julia está rodeada de fealdad y escualidez moral, el relato de Tomochic es, en ambos bandos de la lucha, un panorama de insensatez, fanatismo y destrucción en el cual aparecen engastadas algunas instancias de honor y heroísmo. Más aún Tomochic se torna en la novela en el crisol donde la personalidad débil y vacilante de Miguel pasa por la prueba y se fortalece, así como, para Frías, la experiencia de Tomochic lo lleva en última instancia a descubrir su vocación literaria.

A lo largo de *Tomochic*, nunca se está completamente seguro de si Frías está hablando acerca de Tomochic o sobre sí mismo. En otras palabras, nunca se está seguro de si el objetivo de la novela es el de denunciar el régimen de Díaz mediante la representación del sufrimiento en Tomochic –sufrimiento en el cual Miguel, el *alter ego* de Frías, juega un papel bastante menor–, o el de narrar la historia de la iniciación de Miguel/Frías en la literatura, para lo cual la rebelión de Tomochic, por más épica que fuese, simplemente sirve de telón de fondo. ¿Denuncia periodística o exaltación del “yo”? A fin de cuentas, ambas perspectivas, aunque se yuxtaponen en la novela, son irreconciliables. *Tomochic* explora una serie de límites tan escarpados como las montañas de la Sierra Madre donde ocurre la acción de la novela: los límites entre la autoridad del estado y la opresión dictatorial, entre el amor espiritual y el deseo carnal, entre la subjetividad literaria y la objetividad periodística. Junto a sus feroces críticas de Porfirio Díaz (añadidas más tarde, es cierto, pero aun durante las postrimerías del régimen porfirista), se encuentran en *Tomochic* elogios a los militares y a su visión jerárquica del mundo, o, en los pasajes melodramáticos de la novela, se encuentran instancias contrastantes de ternura y de abuso físico entre hombres y mujeres. Estos cambios de polaridad tan extremos en el discurso de la novela son también los que producen su efecto disimulante, convirtiendo al texto en una suerte de “blanco móvil” (como los soldados y los rebeldes que se disparan los unos a los otros desde posiciones cambiantes) al cual es difícil asignarle una ideología fija.

Como espero haber mostrado con mis lecturas de dos novelas decimonónicas tan diversas como *Amalia* y *Tomochic*, el discurso periodístico es una presencia fundamental

en las principales novelas hispanoamericanas del siglo XIX. Su presencia es significativa, sin embargo, no en forma determinista, sino como un elemento más en una amplia estrategia de disimulo textual: el uso sistemático de uno o más discursos para ocultar a otros discursos, en una suerte de mimetismo textual que obstaculiza la búsqueda del sentido del texto. Desde las solapadas novelas del período colonial hasta las novelas naturalistas de finales del siglo XIX, la novelística hispanoamericana ha insistido con frecuencia en su veracidad periodística tan solo para luego retirar lo dicho y oscurecerlo con elementos ficcionales. La yuxtaposición del periodismo en estas novelas junto a formas que suelen asociarse a la ficción, o que son compartidas por el periodismo y la ficción, tales como el melodrama y el sensacionalismo, sirve para subrayar hasta qué punto el periodismo y la ficción narrativa se han imitado mutuamente a lo largo de la historia. Más allá de esa verdad manifiesta, sin embargo, está el hecho de que las novelas hispanoamericanas han usado esa mimesis mutua como un paradójico “manto de invisibilidad” en sus intentos de escabullirle a la censura sus mensajes de disidencia o rebelión.

BIBLIOGRAFÍA

- Abrams, Meyer Howard. *Natural Supernaturalism*. New York: Norton, 1973.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*. Londres: Verso, 1991.
- Brown, James W. “Prólogo.” *Tomochic*. Heriberto Frías. México: Porrúa, 1968. viii-xxv.
- Cunha, Euclides da. *Os sertões*. São Paulo: Trê, 1984.
- Davis, Lennard J. *Factual Fictions. The Origins of the English Novel*. New York: Columbia University Press, 1983.
- Fernández, Teodosio. “José Mármol”. *Historia de la literatura hispanoamericana. II. Del neoclasicismo al modernismo*. Luis Iñigo Madrigal, ed. Madrid: Cátedra, 1987, 155-62.
- Fernández de Lizardi, José Joaquín. *El Periquillo Sarniento*. México: Porrúa, 1970.
- Franco, Jean. *Introduction to Spanish American Literature*. London: Cambridge University Press, 1969.
- Frías, Heriberto. *Tomochic*. México: Porrúa, 1968.
- González, Aníbal. *Journalism and the Development of Spanish American Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- . Review article on Doris Sommer, *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press, 1991. *Siglo XX/20th Century: Critique and Cultural Discourse* 11/1-2 (1993): 281-90.
- Huysmans, Joris-Karl. *À rebours*. Paris: Flammarion, 2004.
- Larreta, Enrique Rodríguez. *La gloria de Don Ramiro*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.
- Lynch, John. *The Spanish American Revolutions 1808-1826*. New York: Norton, 1973.
- Mármol, José (Ed.). *Amalia. Novela histórica americana*. Barcelona: Ramón Sopena, 1930.

- Miller, D.A. *The Novel and the Police*. Berkeley: University of California Press, 1988.
- Parker, Alexander A. *The Allegorical Drama of Calderón. An Introduction to the Autos Sacramentales*. Oxford: The Dolphin Book Co., 1943.
- Sarduy, Severo. *La simulación*. Caracas: Monte Avila, 1982.
- Serres, Michel. *Feux et signaux de brume: Zola*. Paris: Grasset, 1975.
- Silva, José Asunción. *De Sobremesa*. Bogotá: El Ancora Editores, 1993.
- Sommer, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press, 1991.
- Stephens, Mitchell. *A History of News. From the Drum to the Satellite*. New York: Viking, 1988.