

CAPITULO



CENTRO
EDITOR
DE AMÉRICA
LATINA

la historia de la literatura argentina

22

El naturalismo
y el ciclo de la Bolsa

CAPITULO

la historia de la literatura argentina

22. El naturalismo y el ciclo de la Bolsa

Este fascículo ha sido preparado por el profesor Andrés Avellaneda (El naturalismo y Eugenio Cambaceres), el profesor Noé Jitrik (El ciclo de la Bolsa), redactado en el Departamento Literario del Centro Editor de América Latina, y ha tenido una lectura final a cargo del profesor Adolfo Prieto.

CAPITULO constituirá, a través de sus 56 fascículos, una Historia de la Literatura Argentina, ordenada cronológicamente desde la Conquista y la Colonia hasta nuestros días. El material gráfico con que se ilustrará la Historia, estrechamente vinculado con el texto, brindará a los lectores una visión viva y amena de nuestra literatura y del país. Cada fascículo será, a su vez, un trabajo orgánico y completo sobre un aspecto, tendencia, período o autor de nuestras letras.

En CAPITULO N° 23:

- VIDA DE GUIDO Y SPANO
- OBRAS POETICAS DE GUIDO Y SPANO
- BIOGRAFIA DE OBLIGADO
- LA LIRICA DE LA NOSTALGIA
- EL NACIONALISMO POETICO
- OTROS POETAS DE LA EPOCA

y junto con el fascículo, el libro **POESIAS** de Guido y Spano y **Obligado**



El naturalismo y el ciclo de la Bolsa

En la llamada generación del 80, la novela asume en la literatura argentina, por primera vez, un carácter que le confiere ya las características de un género casi autónomo, es decir, provisto de las condiciones históricas necesarias para lanzarse hacia el futuro desde una especie de inicial madurez. No quiere decir esto que las obras en sí mismas, y desde el punto de vista de su excelencia estética, sean maduras. Pero sí que son cultivadas no de modo accidental por autores especializados en otros géneros —como había ocurrido hasta entonces— sino por novelistas, esto es, por escritores que, en todo caso, se especializan precisamente en el género novelesco.

Dentro de esta estructuración general del género que se opera en el último cuarto de siglo, el naturalismo, tendencia entonces triunfante en Francia bajo el liderazgo de Emilio Zola, desempeña un importante papel. Es bajo el signo del naturalismo —si se exceptúan las primeras expresiones de literatura fantástica, y no de modo absoluto, como se ha visto—, por cierto en conexión con el realismo tradicional, que se opera esta aparición del género novelesco argentino dotado ya de caracteres orgánicos de conjunto.

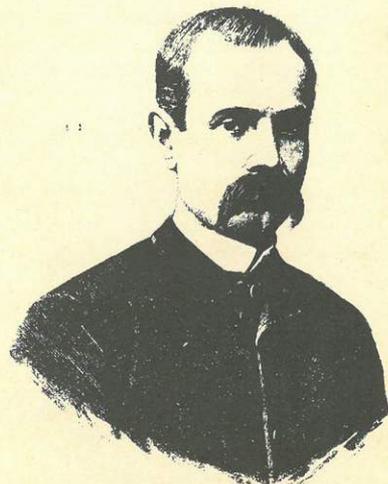
En la década que va del 80 al 90, se produce una serie de obras que configuran el repertorio de esta novelística argentina, y su representante máximo es, sin duda, Eugenio Cambaceres, que puede ser considerado en cierto modo como el iniciador de este proceso con su primera obra, *Pot-pourri*, publicada en 1881.

Hacia el 90, como una consecuencia de la crisis que vive el país y uno de cuyos síntomas más agudos es probablemente el "crack" financiero que se produce en la Bolsa para esa fecha, este naturalismo se hace social, recoge la temática de esa crisis, y documenta el fenómeno en una serie de novelas que, por ese mismo motivo, ha

sido llamada "el ciclo de la Bolsa". Julián Martel (José Miró) es su representante más divulgado, con su única novela *La Bolsa* (1891). Deberán entonces estudiarse separadamente ambos ciclos, y de modo particular la figura de Eugenio Cambaceres que, entre todos los novelistas de la época, es el más representativo. Echemos ahora una ojeada al proceso por el que se llega en la literatura argentina a la nueva novela naturalista.

La novela naturalista argentina.

La novela romántica había dado su expresión más representativa entre nosotros con *Amalia* (1851), de José Mármol. A partir de ese momento, la narrativa nacional recorre el camino que va de la pintura costumbrista o sentimental a la reconstrucción histórica, del episodio farragoso de la época rosista a la leyenda, como la de Lucía Miranda, glosada según el gusto romántico. Hacia el 80, el romanticismo no ha desaparecido del todo. Treinta años después de *Amalia* aún sigue alentando, como lo prueba *Cristián* (1880), un débil intento novelístico del poeta Ricardo Gutiérrez. También perdura en críticos y lectores: en 1879, al reeditarse *María*, la romántica novela del colombiano Jorge Isaacs, el *Anuario bibliográfico* subraya que "algunos de sus pasajes oprimen el corazón hasta que las lágrimas que desbordan vienen a calmar la ansiedad irremediable del alma". En 1883, bastante tardíamente, el poeta Rafael Obligado y el crítico Calixto Oyuela discuten las bondades del romanticismo y del clasicismo en la polémica conocida con el nombre de "Justa Literaria", ampliamente difundida en las páginas de la revista *La Ilustración Argentina*. Luis B. Tamini, profesor del Colegio Nacional, advertía en un artículo aparecido en el diario *La Nación* hacia 1880: "Trémulos y extáticos ante la gloria de París, vivimos con los ojos puestos en la rada, esperando el pró-



Eugenio Cambaceres (dibujo de Ross, en el Almanaque Sudamericano, 1887)

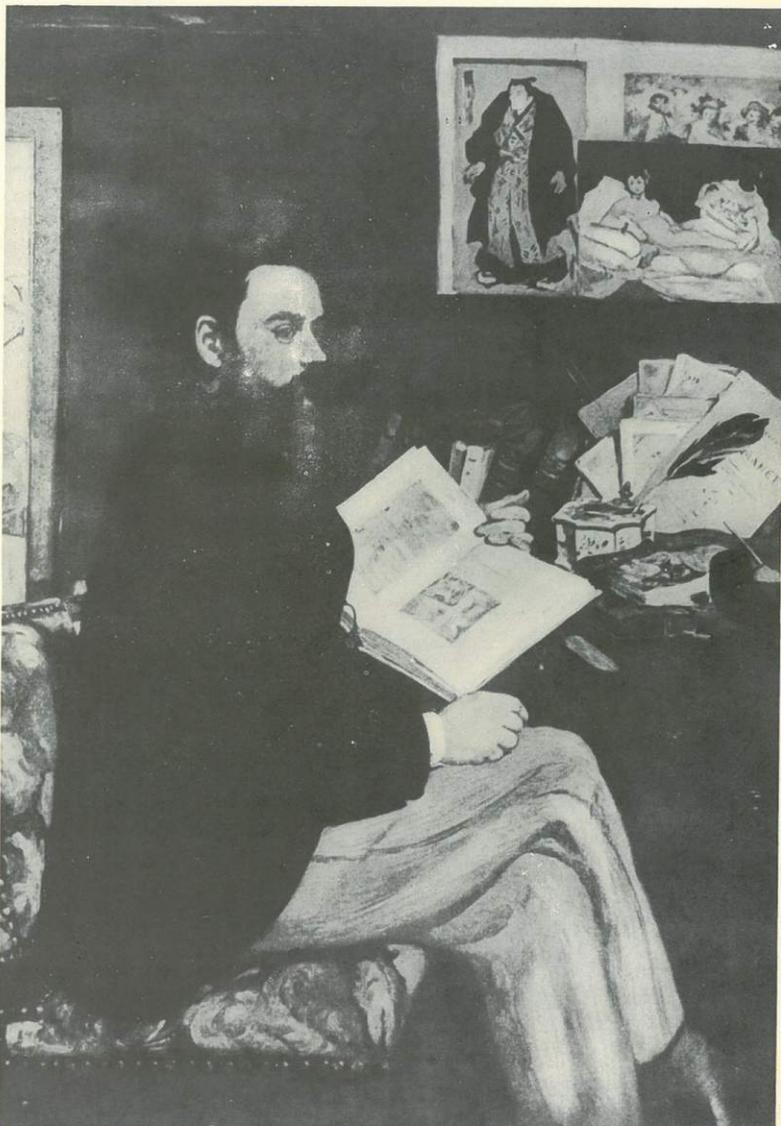


Jorge Isaacs (dibujo de Ross, en el Almanaque Sudamericano, 1893)

ximo paquete". Esos navíos cuyo arribo se aguardaba tan ansiosamente traían por entonces las noticias de la nueva escuela literaria francesa: el naturalismo. Y así como en París, también aquí produjo polémicas y escándalo. Buenos Aires, todavía una "gran aldea", tuvo su "batalla naturalista". El 3 de agosto de 1879 *La Nación* comienza a publicar en folletín el capítulo inicial de *La Taberna* (1877) de Emilio Zola, pero al día siguiente, sin justificación convincente, suspende su publicación. A partir de ese momento se suceden las diatribas y las apasionadas y escasas defensas del naturalismo en diarios y revistas de la capital argentina. Por una parte se aboga por la prohibición municipal de ese "realismo corruptor"; se habla del "chocante y afectado realismo", del "lujo horrible de detalles repugnantes que caracteriza el estilo de Zola". Por otra parte, se exalta la intención naturalista de pintar la realidad tal cual es, sin distorsiones; se llega incluso a defender tímidamente su fin social y su sentido moral: según Benigno B. Lugones, "el naturalismo responde a la necesidad universal de una reforma en la constitución de la sociedad". Lo que es más importante, se advierte que, en el terreno formal, ese nuevo estilo está destinado a liquidar una literatura envejecida: "Al museo con las brisas perfumadas, las cabelleras blondas, el lago de cristal, las fuentes murmuradoras y los pintados pajarillos". Significativamente, el bando opositor defiende una estética idealizadora que encubre la realidad, que no proclame "verdades que el arte pudoroso cubre siempre con un velo". A la inclusión de los estratos populares en la novela naturalista, se ansía oponer una suerte de jerarquización selectiva de "personalidades interesantes": la *Revista Argentina*, dirigida por los católicos José Manuel Estrada y Pedro Goyena, traduce y publica en

1881 un ensayo furiosamente antinaturalista del crítico francés Charles Bigot, donde se sostiene que "si los dramas humanos tienen su escenario sobre todo en la conciencia, si en ella se encuentra el verdadero interés literario, esos dramas son tanto más bellos cuanto más compleja y desarrollada es esa conciencia". También aquí, como en Francia, la finalidad social del naturalismo zoliano es un elemento urticante en la piel de la clase dirigente. En su sección bibliográfica de la *Nueva Revista de Buenos Aires*, Ernesto Quesada comenta en 1881 *La novela experimental*, el libro teórico de Zola aparecido meses antes en París. Comparando el realismo naturalista con el tradicional, advierte alarmado que "...En las literaturas antiguas el realismo se contenta con observar la naturaleza tal cual es, con pintarla ingenuamente. La nueva escuela quiere más: analiza, no toma las cosas tal cual son, indaga, desmenuza, separa, trata de investigar el por qué de cada cosa". Al año siguiente Quesada tiene ante sus ojos la primera novela argentina más o menos filiada al naturalismo: *Pot-pourri*, de Eugenio Cambaceres. A pesar de que el autor es un miembro de su propia clase, Quesada se indigna ante la infiltración de un esbozo crítico en el seno de la sociedad argentina: "...hay páginas dedicadas a pintar la vida política: ¡éstas son cuadros del infierno del Dante! ¿Acaso el autor ha calculado que el escándalo producido por sus cuadros y retratos haría que se leyese la pintura de la democracia argentina, tal cual él la entiende?". Y agrega estas palabras definitivas: "Cuando la letra de molde ha puesto en evidencia con ese realismo que no encubre nada, que pinta tal cual es la vida con sus deformidades y sus errores, ciertamente que debe temerse por la paz de todos". Hacia 1890, a pesar de admoniciones y protestas, el naturalis-

mo ha arraigado definitivamente en la literatura argentina. Las novelas de Zola aparecen paralelamente en París y Buenos Aires; los periódicos y revistas proporcionan abundante información sobre el autor de *Germinal* y su escuela. Ya en 1886 J. Castellanos aconsejaba a los novelistas locales que fueran "naturalistas criollos" para responder "por una parte al espíritu del siglo y por otra a esa condición indispensable en el arte de imprimir a sus creaciones carácter propio y local" (*Ojeadas literarias*). Hacia esa misma fecha se ha cerrado el circuito del rechazo; algunos de los antiguos detractores suavizan su actitud o llegan incluso a adoptar total o parcialmente las características del antes vilipendiado naturalismo. Tal el caso del mismo Ernesto Quesada, de Lucio V. López, o de Martín García Mérou, quien en su *Libros y autores* (1886) elogia la obra de Cambaceres, explica el rechazo de 1880 por la "gazmoñería" de la sociedad porteña de entonces y denuncia la hipocresía: "Aparece *Naná* y los lectores pudibundos. despachan en tres días algunos miles de ejemplares". Este circuito rechazo-aceptación, cerrado en tan breve lapso, plantea el interrogante acerca de las verdaderas razones de la implantación del naturalismo en nuestra literatura. En Francia, hemos visto, surgió como una respuesta natural a las condiciones sociales y económicas del momento. Pero no existían aquí las mismas condiciones, no había surgido aún una burguesía industrial poderosa con su obligado correlato de explotación y clases pauperizadas y marginadas, cuya impugnación y análisis es uno de los contenidos del naturalismo europeo. Si bien esta corriente fue adoptada en nuestra literatura como reacción ante formas expresivas ya gastadas, el punto decisivo reside en un nivel superestructural, de orden cultural. Ya sabemos que el grupo dirigente del



Emilio Zola (por Eduardo Manet. Museo del Louvre)

Paralelamente a la crisis que vive el país hacia 1890
— en este año se producen el “crack” de la Bolsa
y la revolución fracasada que provoca, sin embargo, el
alejamiento del presidente Juárez Celman —
surge una nueva y destacada generación de novelistas.



Escena de la revolución de 1890 (esquina de Talcahuano y Piedad —hoy B. Mitre—)

80 está embarcado en un intenso proceso de europeización. En el orden económico la dependencia engendra una *élite*; en el campo cultural la dependencia asume formas más complejas pero no por ello radicalmente diferentes. Así como el imperativo económico consistía en llegar a ser tan desarrollados como en Europa, el mandato cultural imponía una puesta al día con los últimos adelantos de la inteligencia europea, la francesa especialmente. Así se adoptó el naturalismo francés, sin advertir que correspondía a otra realidad histórica. Así se explica que, como se verá en el análisis de la obra de Cambaceres, el naturalismo argentino adopte más los mecanismos y las técnicas zolianas que sus objetivos fundamentales. Zola ataca frontalmente a la clase dirigente de la burguesía francesa; los naturalistas argentinos terminan por defender cerradamente la clase dominante a la cual pertenecen. Sin embargo, si bien la adopción del naturalismo implicó un falseamiento en este nivel, por otra parte abrió a la novela argentina el campo de su conexión con la realidad, posibilitando la incorporación definitiva de la temática urbana.

Novelistas del naturalismo argentino. — A partir de *Pot-pourri* (1881), Cambaceres abre el camino a los narradores naturalistas argentinos. Los procedimientos de la nueva escuela fueron aplicados de modo general, con frecuentes irrupciones de rasgos románticos que aún subsistían en el gusto y el oficio de los nuevos novelistas. En algunos casos se trató de cumplir estrictamente con los preceptos naturalistas; así por ejemplo, *En la sangre* (1887), de Cambaceres; *Inocentes o culpables* (1884) de Antonio Argerich; *Irresponsable* (1889), de Manuel T. Podestá. Otras veces la técnica naturalista fue menos ortodoxa. A pesar de ser un encarnizado detractor de Zola, Lucio V. López publica en 1884

La gran aldea, con algunas huellas de la nueva escuela. El médico Francisco A. Sicardi produce entre 1895 y 1901 los cinco gruesos volúmenes del *Libro extraño*, con abundantes elementos naturalistas mechados de lirismo romántico. Dos grandes grupos de novelas filiadas en mayor o menos grado al naturalismo, se refieren a los temas decisivos en el momento ochentista: el inmigrante y la fiebre financiera. El inmigrante es protagonista de un amplio sector de novelas: además de *En la sangre* (1887) de Cambaceres, y de la ya mencionada *Inocentes y culpables*, están en este grupo *Bianchetto* (1896), de Adolfo Saldías; *Teodoro Foronda* (1896), de Francisco Grandmontagne; amén de algunas de las *Novelas Argentinas* de Carlos María Ocantos. Y cuando se produce el desastre financiero de 1890 surge el otro ciclo novelesco emparentado con la técnica naturalista, el ciclo de la Bolsa. El mismo año de la crisis se publica *Abismos*, de Manuel Bahamonde; al año siguiente aparecen *La Bolsa*, de "Julían Martel" (José María Miró); *Quilito*, de Carlos M. Ocantos; y *Horas de fiebre*, de Segundo I. Villafañe. El tema sigue interesando a los novelistas después de 1891: *Grandezas* (1896), de Pedro G. Morante; *Quimera* (1899), de José Luis Cantilo, prolongan una línea temática que llega hasta Roberto J. Payró, con *Diversidad aventuras del nieto de Juan Moreira* (1910). De este modo, el nacimiento, apogeo y derivación de la novela naturalista argentina, que se muestra a la vez como el factor fundamental de la vertebración del género novelesco en nuestro país, puede ser delimitado en el lapso de los últimos veinte años del siglo XIX. Ya se ha dicho que su punto de arranque y su autor más representativo es Eugenio Cambaceres.

Las novelas de Eugenio Cambaceres — Eugenio Cambaceres nació en Buenos Aires en 1843. Fue su pa-

dre un químico francés establecido en la Argentina poco antes de 1833; heredero de una regular fortuna, la invirtió aquí en la compra de campos, convirtiéndose en un poderoso estanciero. Su madre, Rufina Alais, fue una porteña presumiblemente hija del grabador inglés del mismo apellido. Su hermano Antonino, nacido en 1833, fue ingeniero, director de las obras del Riachuelo y senador nacional. Eugenio cursó estudios en el viejo Cilegio Nacional y se graduó de abogado en la Facultad de Derecho, dedicándose corto tiempo a la profesión. En 1870 fue elegido secretario del Club del Progreso, donde se reunía lo más granado de la generación ochentista. Ese mismo año es diputado por la Legislatura de la provincia de Buenos Aires, y en 1871 figura en la Convención de la misma.

Allí presenta un proyecto de separación de Iglesia y Estado, que produce escándalo y le vale fama de ateo y masón. El discurso que en tal ocasión pronuncia fue publicado en la *Revista del Río de la Plata* y, posteriormente, en la *Oratoria Argentina* de Carranza. En 1873 es designado vicepresidente del Club del Progreso. Al año siguiente, electo diputado nacional, produce otro escándalo y debe arrostrar las iras de sus correligionarios al levantarse contra su propio partido para denunciar los fraudes de la elección presidencial. En 1876 es reelecto diputado nacional pero renuncia a su banca. A partir de entonces deja definitivamente la vida pública; sin ningún apuro económico (es estanciero), tampoco vuelve a ejercer la abogacía. Se dedica a escribir, publicando sus cuatro novelas: *Pot-pourri* (1881); *Música sentimental* (1884); *Sin rumbo* (1885); y *En la sangre* (1887). Pocos meses más tarde, en 1888, fallece en París. La primera edición de *Pot-pourri* lleva el subtítulo de *Silbidos de un vago*, lo mismo que la segunda novela, *Música sentimental*. Apareció sin nombre de autor y con un breve prólogo



Francisco Sicardi



Adolfo Saldías (caricatura de Cao)

de corte autobiográfico que permitió a sus contemporáneos establecer la paternidad de la obra. La tercera edición, de 1883, agrega otro prólogo, titulado "Dos palabras del autor", importante documento en que se defiende de los ataques que el libro había despertado. En un comienzo, la crítica se le mostró enemiga; a pesar de ello, sus dos primeras novelas obtuvieron tres reediciones consecutivas, y *Sin rumbo* cuatro, en pocos años. En 1887 ya se lo ha aceptado: *En la sangre* aparece en las columnas del *Sud América*, periódico que apoyaba la política de Juárez Celman.

Los temas novelescos: *Pot-pourri* posee un leve hilo anecdótico, constituido por una historia conyugal con doble adulterio, resuelta por la fuga del seductor provocada por la intervención del amigo del marido. El todo se completa con rasgos autobiográficos, elementos de sátira, retratos burlescos, alusiones y apuntes costumbristas. *Música sentimental* es la historia de Pablo, un joven argentino acaudalado que viaja a París. Allí se relaciona con Loulou, ramera de alto vuelo que se enamora de él. Pablo seduce a una condesa y Loulou, despechada, advierte al marido engañado. Se produce un duelo, Pablo mata a su adversario, pero queda herido. Una sífilis latente hace crisis y lo destruye. Loulou vuelve a la prostitución, "como horizontal de marca". *Sin rumbo* presenta a Andrés, abúlico que arrastra una existencia en medio del pesimismo y del hastío. Como acto gratuito, seduce a una chinita de su estancia, hija de un fiel servidor. Después de agotar un invierno en Buenos Aires, vuelve precipitadamente a su estancia pensando en el hijo que le va a nacer. Donata, la madre, muere en el parto. Andrea, su hija, muere dos años más tarde víctima de un ataque de crup. Andrés se suicida en tanto estalla un incendio en sus posesiones. *En la sangre* desarrolla la vida de Genaro, hijo de inmigrantes italianos, que crece en un ambiente

de avaricia y de miseria. Muere su padre y con la pequeña fortuna heredada llega a cursar estudios en el Colegio Nacional. Sin condiciones para seguir estudiando y mermado su haber por un fastuoso tren de vida, seduce a la hija de un estanciero con el objeto de casar con ella y solucionar así sus angustias económicas. Otra vez con riquezas, se dedica a la especulación de tierras y vuelve a perder poco a poco su dinero. Máxima, su mujer, reclama y le niega su bolsa. Genaro la azota y, en un final novelístico abierto, amenaza con matarla.

Análisis: Puede advertirse una señalada evolución desde la primera a la última novela de Cambaceres. Así, en lo formal y técnico, existe una progresiva novelización en la materia narrada que, desde el débil hilo anecdótico de *Pot-pourri* y el esquematismo de *Música sentimental*, llega a la mayor riqueza y armado de *Sin rumbo* y a la voluntad de construcción de *En la sangre*, viciada sin embargo por una tesis central que violenta sus contenidos. Asimismo, el período de tiempo narrado en cada novela señala la intención de abarcar ciclos de desarrollo cada vez más extensos: en las dos primeras novelas la anécdota recorta aproximadamente un año y medio de la vida de los protagonistas; en la tercera ya son tres los años narrados de la vida del personaje central, mientras que en la última nos presenta a Genaro desde su nacimiento hasta su madurez, dejando abierta la posible continuación de su destino. En este sentido, la presentación de los personajes también evoluciona: en *Pot-pourri* y *Música sentimental* tenemos grandes sectores de autobiografía y un narrador que se recorta como personaje "interesante" y jerarquizado; los demás personajes aparecen desdibujados, trazados a grandes rasgos y usados como pretexto para que actúen los protagonistas o para brindar la posibilidad de un tono mundano e irónico que acu-

mula censuras y críticas por parte del autor-narrador. En *Sin rumbo*, empero, los personajes están más delimitados y poseen cierta vida propia; en lugar de las consabidas censuras aparece un mensaje más homogéneo y orgánico, que en *En la sangre* tomará los rieles unilaterales de la tesis. Pero donde quizás mejor se advierte este progresivo perfeccionamiento del oficio, es en el aspecto del punto de vista elegido para la exposición de la trama novelística. En el primer libro existe un *causeur*, un narrador en primera persona (narrador que cuenta los hechos como si los hubiera vivido); además, el abundante empleo del estilo directo en forma de diálogo proporciona viveza y realidad a lo narrado. *Música sentimental* también está íntegramente narrada en primera persona, pero en esta novela Cambaceres comienza a hacer un decidido empleo del estilo "indirecto libre" (véase especialmente el capítulo XXVIII), con el cual es menos visible el narrador y el foco de la perspectiva casi pasa al interior del propio personaje, como si el lector se asomase a su intimidad. Este recurso existió desde antiguo, pero el impulso decisivo en su utilización se debió al naturalismo, empeñado en la tarea de evitar en la medida de lo posible toda interferencia del narrador en la intimidad de los personajes. Desde esta estructura de relato, con narrador en primera persona, se pasa en las dos últimas novelas a una estructura ya novelística, con un narrador en tercera persona, que queda fuera del plano de los acontecimientos, y con un más abundante empleo del estilo indirecto libre. A pesar de esto último, Cambaceres no consigue la objetividad en la caracterización de los personajes perseguida por los maestros del naturalismo; constantemente les aplica la perspectiva "omnisciente" que todo lo ve e interpreta en la motivación o en el pensamiento de sus criaturas de ficción, posiblemente llevado a entrometerse en la

realidad a causa del mensaje que pugna por demostrar. Actitud ésta que culmina en *En la sangre*, donde la estricta aplicación de las técnicas naturalistas está al servicio de objetivos muy diferentes a los de la escuela zoliana. Estos mecanismos naturalistas van apareciendo progresivamente en la obra de Cambaceres; a medida que se perfecciona como escritor, adopta cada vez más decididamente tales técnicas y procedimientos al mismo tiempo que sus obras, como las de otros naturalistas argentinos, pasan del rechazo a la aceptación por parte de lectores y crítica. El progresivo empleo del estilo indirecto libre ya señala la progresión apuntada. Las referencias al naturalismo van desde las menciones fugaces o indirectas: "...le contesté encajándole la lanceta a guisa de estudio psicológico" (*Música sentimental*, c. XIV); "...el médico se hizo naturalista y le puso los puntos sobre las íes" (*id.*, c. XXX); hasta las explícitas, como en el caso de las preferencias literarias de Andrés: "Exclusivista intratable, nada admitía que no fuera de su escuela... Quería que se cortara por lo sano, en carne cruda, verdad, vida... Apenas, de tarde o tarde, le era dado saborear algún primor, la última novedad, el último rasgo de alguno de los maestros" (*Sin rumbo*, c. XXV). Los trozos de "bravura", las secuencias de filiación naturalista, van aumentando poco a poco en sus novelas. Así, si en *Pot-pourri* escasean, en *Música sentimental* comienzan a aparecer definitivamente, como en la descripción de las heridas y la enfermedad de Pablo (c. XXVI y XXIX) y en la escena en que el mismo personaje intenta poseer a Loulou (c. XXXI). En *Sin rumbo* abundan: la violación de Donata (c. IV); los amores con la cantante italiana (c. XVIII); el crup de Andrea (c. XLI y XLIV); el suicidio de Andrés (c. XLV). Por último, *En la sangre* presenta múltiples de estas secuencias, entre las cuales se destacan las correspondientes a la



Francisco Grandmontagne (caricatura en Caras y Caretas, 29-7-1899)

UTILIDAD, VALOR Y PRECIO

DISERTACION

PRESENTADA EN LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

POR

EUGENIO CAMBACÉRÉS

PARA OBTENER EL GRADO DE DOCTOR EN JURISPRUDENCIA



BUENOS AIRES

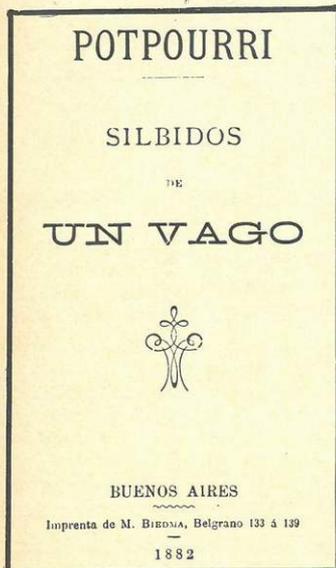
1869

Imp. «Buenos Aires» calle de Moreno Núm. 73.

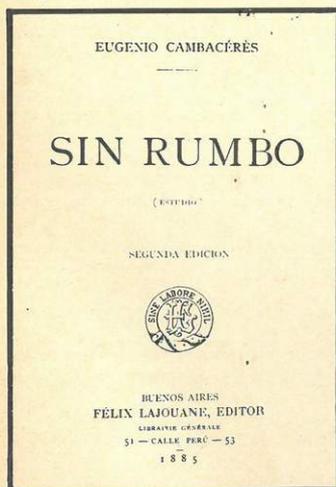
Portada de la tesis presentada por Cambaceres para obtener el título de doctor en jurisprudencia

primera parte (infancia y adolescencia de Genaro) y la del azotamiento de Máxima (c. XLII). El concepto de la herencia de instintos y tendencias, clave naturalista, va siendo lentamente redondeado. Tímidamente señalado al principio: "...instintivamente inclinada al mal" (*Pot-pourri*, c. III); "...cuestión de sangre..." (*Música sentimental*, c. I); adquiere importancia paulatinamente: "...obediendo a la voz misteriosa del instinto" (*Sin rumbo*, c. IV); "...instintivamente una secreta repugnancia" (*id.*, c. XXXII); "...movida por el genio egoísta y avaro de la especie" (*id.*, c. XXXIV); hasta cobrar importancia estructural en *En la sangre*, donde aparece como tema conductor: "Y víctimas de las sugerencias imperiosas de la sangre, de la irresistible influencia hereditaria, del patrimonio de la raza que fatalmente con la vida, al ver la luz, le fuera transmitido, las malas, las bajas pasiones hicieron de pronto explosión en su alma" (c. X); "...acentuando en él cada vez más sus ingénitas tendencias" (c. XI); "...estaba en su sangre eso, constitucional, inveterado, le venía de casta como el color de la piel, le había sido transmitido por herencia, de padre a hijo..." (c. XVI). Y así a lo largo de toda la novela, vertebrando el proceder de Genaro, las situaciones y el tema convertido en tesis admonitoria. A través de sus novelas, va acentuando el uso de procedimientos su oficio de escritor. Conjuntamente, va acentuando el uso de procedimientos narrativos naturalistas. ¿Significa esto que esté afiliado por entero a la escuela zoliana? En el caso del naturalista francés se puede advertir el empleo de un conjunto de medios expresivos que apuntan a la objetividad. En Cambaceres se nota más bien la técnica, pero no la adhesión a los fines que otorgan sentido a esa técnica; sus recursos lo muestran en una actitud superior de juez, intocado por la baja realidad que manipula. Esto se comprueba en las constantes inter-

ferencias al caracterizar sus personajes y, en general, en el tratamiento a que los *somete*. La toma de partido por unos en detrimento de otros se produce, por ejemplo, a través del lenguaje: los tipos censurados se expresan en un lenguaje crudamente realista, de expresiones populares (cfr. *En la sangre*, c. IX); el voseo aparece con sentido desjerarquizador, contrapuesto al tuteo, puesto en boca de la clase alta. El distanciamiento se efectúa asimismo por medio de la cultura, contexto que jerarquiza y del cual los demás no participan. Algunos personajes, aquellos que no entran en la escala del autor, están sometidos a un tratamiento desindividualizador; se los rebaja no dándoles nombre: el padre de Genaro es "el tachero", "el italiano", "el gringo", "el Nápoli". En general, los integrantes de las clases bajas son tratados a la distancia y francamente desdeñados: en *Pot-pourri*, Taniete el gallego que sirve al narrador, es "una bestia", que viene "de Galicia, la tierra de bendición donde esos frutos se cosechan por millones", y tiene una mano "que, por su tamaño, parecía descolgada de la muestra de un guantero", y un pie "ancho como cimientito de tres ladrillos". Los hijos de un puestero poseen una expresión "que tiene tanto de la bestia como del ser humano". En *Música sentimental* se habla del "público de franco y medio" de los espectáculos teatrales; de los pequeños jugadores, "morralla infame" que juega con "una indecente pieza de cent sous". En *Sin rumbo*, los paisanos que asisten a un acto público son "las últimas cartas: el chiripá y la camiseta"; en el teatro, arriba, está la raya sucia del paraíso". A esta humanidad despreciada, como también a otros personajes ubicados más arriba en la escala social, se contraponen la distinción de un personaje "interesante" y jerarquizado, como el Andrés de *Sin rumbo* o el narrador de *Pot-pourri* y *Música sentimental*, escépticos, pesimistas, gastados "por



Portada de la primera edición de Pot-pourri de Cambaceres



Portada de la segunda edición de Sin rumbo

el tormento de su obsesión moral” y que gozan con el “encanto secreto, infinito, horrible” de cebarse en el dolor. Personaje claramente apartado por su posición social, por su cultura o por la exquisitez interior; que pertenece a la clase de los que “aman pasar su invierno largo a largo sobre un sillón frente a la chimenea”; que se eriza ante “algún guaso de los que abundan por estas alturas”, y ante quienes “uniformemente y sin excepción, usan los codos sobre la mesa, comen con el cuchillo... se lo muerden en la boca... no necesitan servilleta... y aderezan su comida con una ensalada de ajos que a cada paso intercalan en su conversación con los otros comensales”; que se manifiesta “insensible a las fiestas populares, antipático al vulgo por instinto, enemigo nato de las muchedumbres”, y que “en achaques sociales” es “más realista que el rey: libertad, hasta por ahí; igualdad, ninguna, y fraternidad con mis hermanos” (*Pot-pourri, Música sentimental*). A veces, Cambaceres apela a la técnica de los contrastes para establecer diferencias entre personajes que rescata y personajes que denigra, iluminando de paso otras significaciones más complejas; así, por ejemplo, en el caso de un marido “joven, buen mozo, inteligente, honrado, bueno y rico”, cuya mujer es seducida por “un menecato que no tiene dónde caerse muerto”, y que, para colmo, hace “de la mujer de su patrón una prostituida vulgar” (*Pot-pourri*, c. XXIII y XXVI). Es fácil confundir opiniones de personajes con opiniones de autor, pero estos elementos que se repiten constantemente a lo largo de sus novelas permiten, precisamente por su iteración, considerarlos como componentes de la concepción del mundo de Cambaceres.

El contenido: naturalismo sui-generis: Al considerar el tratamiento de los personajes aparece en las novelas de Cambaceres el primer rasgo donde quedan desvirtuados los objetivos del



Eugenio Cambaceres

Cambaceres y la perspectiva literaria desde el ochenta

La parcialidad con que Cambaceres describe las nuevas situaciones históricas y sociales no invalida su obra total. Lo importante es la franqueza y espontaneidad que emplea para decir lo que siente y piensa respecto de lo que está sucediendo en su momento. Lo hace con una determinada perspectiva de clase, y esto no es menos importante en cuanto proporciona un punto de partida para analizar el futuro desarrollo de la literatura argentina. Entre los novelistas del 80, Cambaceres se destaca por ser uno de los primeros en ensayar con un esbozo de organicidad la integración

literaria de una nueva situación: a consecuencia de los planes del grupo dirigente ha surgido un elemento social que provoca el desconcierto de ese grupo que, convencido de ser legítimo depositario del poder, termina por negar a ese nuevo componente, insuflándole al mismo tiempo condiciones de inferioridad física y espiritual. La crisis del 90 mostrará el juego de esos nuevos factores, la resistencia y debilidad de la alta clase liberal y el empuje de las nuevas clases medias. La cultura europeizante asiste a la aparición de otra, híbrida y embrionaria, que se manifiesta en lo urbano (el sainete, el lunfardo, el tango). En el terreno estrictamente literario, el modernismo es adoptado como respuesta estética por la alta burguesía, en tanto que el realismo naturalista es instrumentado por las nuevas clases — simultáneamente con impulso usurpador y con asimilación acatadora. La obra de Payró, Gálvez, Sánchez, señala esta evolución, como también el pasaje del escritor "gentleman" (según la denominación de David Viñas), en quien "la literatura no era oficio sino privilegio de la renta", al escritor profesional proveniente de la clase media, militante, contradictorio, pero signo ya de la nueva tensión histórica.

naturalismo. El apartamiento y la jerarquización parecen estar muy lejos del principio naturalista que exigía evitar todo extremo en el modelado de los personajes y recomendaba apartarse de todo énfasis. Es muy difícil cumplir con ese cometido de rigurosa objetividad, con un narrador simplemente intermediario para que el lector comprenda por sí solo la denuncia o la revelación de una verdad, y de hecho muchos maestros del naturalismo no lograron obviar tal dificultad. De acuerdo a esto es posible interpretar la desviación señalada en Cambaceres como un defecto de orden técnico. Pero la evolución de ciertos temas en su obra total demuestra que su naturalismo se basa en lo exterior de los procedimientos más que en lo medular de los objetivos. Como ha quedado dicho, si Zola encara su obra como un ataque contra la burguesía francesa, a la que considera culpable de la injusticia social, Cambaceres termina por defender los ideales y formas de vida de la alta burguesía, que a su vez concluye por aceptarlo como escritor y vocero representativo. A este respecto es significativa la evolución en el tratamiento de la alta burguesía, su propio círculo. En *Pot-pourri* insinúa una crítica de la burguesía en ascenso, principalmente en el capítulo III, en el que pasa revista a los asistentes a un baile de sociedad, y en los capítulos V-VI-VII, en que hace la historia de un estanciero "hijo de un antiguo mayordomo, capataz o interesado cualquiera en una punta de vacas de Anchorena, Dorrego o algún otro". En el primer caso se nos presenta un cuadro de inmoralidad individual y social, de inelegancia y, sobre todo, de arribismo energicamente condenado: tal el "aventurero", "plebeyo como John Bull", que ha ascendido por el otro obtenido gracias a "su audacia y la insensata candidez de la familia en cuyo seno se ha metido"; o la adúltera que "del casucho que habitaba con su familia

en el barrio del alto" se ha trasladado "a la espléndida mansión que su esposo le había destinado en una de las calles aristocráticas del centro". "¡Hasta cuándo —prorrumpen una interlocutora— soportarán Uds. impasibles que esta canalla explote inicua-mente el acceso franco y generoso, la hospitalidad patriarcal que se les ofrece!" También en el segundo caso, la crítica se dirige fundamentalmente al advenedizo que deteriora las buenas costumbres. Por su parte, la alta burguesía está revestida de cualidades culturales que la enaltecen y distinguen (el narrador y su amigo Juan). En *Música sentimental* la burguesía en ascenso está menos ridiculizada: Pablo, que "trasudaba, es cierto, un quién sabe qué a flamante, un falso aire de tienda de tapicero o de casa recién puesta", se redime en todo caso por el valor demostrado en el duelo (c. XVIII). La alta burguesía (el narrador) continúa siendo enaltecida, también en lo moral (rechazo de la sensualidad, y fidelidad al amigo, (c. XIV-XV). El sacrificio de Andrés en *Sin rumbo* y la idealización de Máxima en *En la sangre*, mancillada por el hijo de inmigrantes Genaro, clausuran este ciclo de redención y ennoblecimiento. En *Pot-pourri*, se hace burla del racismo que el estanciero advenedizo sustenta contra los mulatos. Seis años después, en *En la sangre*, *Cambaceres* desemboca en una furiosa xenofobia, en un odio declarado contra la "baja inmigración" (Genaro) que corrompe y degenera los valores, acercándose así a la actitud de un Antonio Argerich que, en el prólogo a su novela *Inocentes o culpables* (1884), manifiesta oponerse "franca y decididamente a la inmigración inferior europea", que reputa "desastrosa para los destinos a que legítimamente puede y debe aspirar la República Argentina". La evolución en los contenidos puede también observarse en la pintura que Cambaceres hace de las mujeres: si en *Pot-pourri* critica a la criolla in-

substantial, huera, voluble (María), en *En la sangre* traza el contorno espiritualizado en Máxima, residencia iluminada de los valores, sobre el fondo sombrío de la abyección de Genaro. Hombre y mujer deben permanecer en los límites de la propia clase; en *Pot-pourri* esto se da absolutamente por supuesto: el advenedizo que corteja a la mujer de su patrón y protector es expulsado violentamente por el propio relator. En *Música sentimental* la unión socialmente inconveniente de Pablo con la ramera Loulou se efectúa lejos, en París, sin consumarse formalmente y sin modificar la realidad: el hijo de ambos muere prematuramente; al fallecer Pablo, Loulou vuelve a la prostitución. En *En sin rumbo*, este principio acerca de las relaciones hombre-mujer parece a punto de desvirtuarse: Andrés seduce a la chinita Donata y ésta queda embarazada; nace Andrea, pero Donata muere de sobrepeso y desaparece de la escena oportunamente. En *la sangre*, por último, cierra este núcleo de significación con un indignado mensaje de protesta: Máxima, hija de una familia de peso social, cae en manos de Genaro, tipo de advenedizo en el cual Cambaceres carga todas las tintas de su paleta. A modo de lección para desprevenidos o de advertencia profética, los parientes y amigos de la familia de Máxima encuentran “extraña, inexplicable, la facilidad con que había sido acogido [Genaro], y los avisos, las advertencias, las reflexiones y consejos naturalmente no escaseaban”. La xenofobia de esta novela está estrechamente relacionada con la idea acerca de la ciudad, progresivamente considerada como elemento de corrupción. En *Pot-pourri*, a pesar de cuestionarla en ciertos aspectos, se la acepta en todo caso como residencia de cultura; por contraste, el campo no posee ninguna excelencia (“...la pampa me hace el efecto de ser el pedazo de tierra más bestialmente monotónico que haya inventado Dios...”, c. VII). En *Música*

sentimental, a pesar de tratarse de París, la ciudad comienza a cobrar tonalidades negativas (“París, el ogro enorme, seguía impassible en su afán de devorar vidas y haciendas. Sobre una naturaleza muerta, un foco vivo; en el hielo un brasero: París”, c. VIII). *Sin rumbo* la presenta ya como reducto letal, y tal característica comienza a ser explicitada: el infierno son los otros; por contraste, el campo aparece ahora pleno de virtud regenerativa (“Una brusca nostalgia de la Pampa lo invadía, su estancia, su libertad, su vida soberana, fuera del ambiente corrompido de la ciudad, del contacto infectivo de los otros, lejos del putrilago social”). Esos otros, responsables del peligro que ronda en la nueva ciudad, son para Cambaceres los inmigrantes y sus hijos, cuyas exigencias pugnan por modificar una realidad celosamente congelada. Y *En la sangre* será la novela que los estigmatice. A la inversa, y con toda lógica, el paulatino desprecio por la ciudad tiene su correlato en una progresiva idealización del campo y su propiedad. De cierta ironía en *Pot-pourri* (“...la ganadería, verdadero *refugium peccatorum* de brutos e inservibles”, c. III) se pasa en *Música sentimental* a una crítica acerca de la dilapidación que hace Pablo de su riqueza, para llegar en *Sin rumbo* a una completa idealización (c. XXV) de la estancia, refugio del espíritu herido por la promiscuidad urbana. En *En la sangre*, la posesión de la tierra otorga posición social y moral, sobre todo la heredad de antigua data: el padre de Máxima es “dueño de muchas leguas de campo y de muchos miles de vacas, poseedor de una de esas fortunas de viejo cuño, donación de algún virrey o algún abuelo, confiscada por Rosas, y decuplada de valor después de la caída del tirano” (c. XIX). Los habitantes de ese campo también reciben su cuota de espiritualización: los tipos rústicos, muy brutos e incluso inmorales al comienzo (por ejemplo en

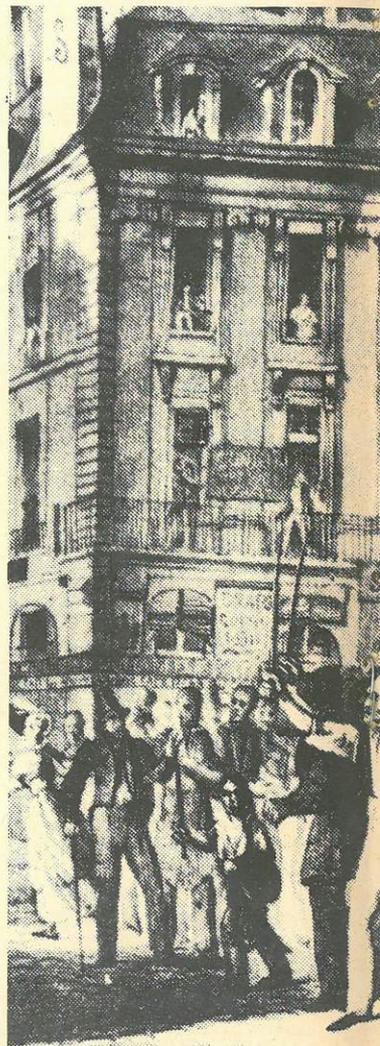


Vendedor ambulante (dibujo de Lenz, 1890)

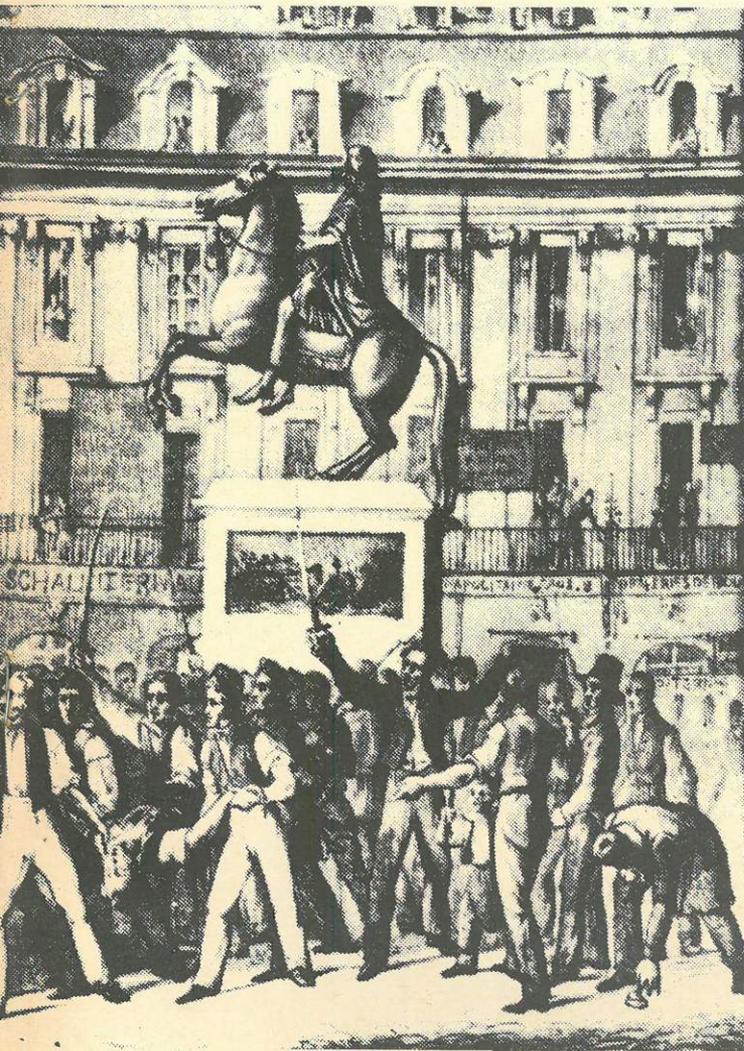
La teoría naturalista

Hacia 1830, una generación comienza en Francia su carrera literaria con el convencimiento de que la estructura de la sociedad ha cambiado completamente: la burguesía se ha emancipado y tiene conciencia de ello; la aristocracia desaparece de la escena y, al mismo tiempo, comienza la lucha de la clase obrera por la influencia política. Paralelamente, se inscriben en este cuadro el racionalismo económico aunado a la progresiva industrialización y a la victoria total del capitalismo, el adelanto de la ciencia histórica y de las ciencias exactas y un cientificismo general del pensamiento ligado a este progreso. Stendhal (Henry Beyle) y Honorato de Balzac se imponen como tarea la descripción de esa nueva y modificada sociedad; tal designio los conduce a un realismo buscado en la vida social, que se ha vuelto especialmente interesante para su generación. Esa conciencia social, la sensibilidad para los cambios y revalorizaciones sociales, hacen de estos escritores los creadores de la moderna novela realista. En lo sucesivo, parece imposible representar un personaje aislado de su contexto social. Sobre todo Balzac, a pesar de sus rezagos románticos, es quien libera el género narrativo de lo autobiográfico o meramente psicológico, quebrando el marco de los destinos individuales y superando el estilo confesional. Hacia 1870 este proceso deriva en la creación de una nueva escuela narrativa: la novela naturalista, que, reconociendo como precursores a Stendhal y Balzac, tuvo en los hermanos Goncourt, en Flaubert, en Alfonso Daudet, sus

primeros realizadores, y en Emilio Zola su jefe teórico y máximo representante. El triunfo de la concepción del mundo propia de las ciencias naturales y del pensamiento racionalista y tecnológico sobre el espíritu tradicionalista, acompaña a la eclosión de la nueva tendencia novelística de aquellos años. El pensamiento de que todo fenómeno acaece en un marco de condiciones y motivos, fundamenta el interés que la novela naturalista pone en la descripción de ambientes. El milagro y la casualidad son desterrados del correcto desarrollo de la acción novelesca; el principio de causalidad rige el criterio de la verdad psicológica de los temperamentos. El método de observación de las ciencias naturales, que no descuida circunstancia alguna, lleva a los naturalistas a la abundante utilización de pormenores y detalles. Pero la fuente principal reside en la experiencia política de 1848: el fracaso de la revolución, la represión y el ascenso al poder de Luis Napoleón, significan la quiebra de todos los ideales y utopías. De ahí en más, la tendencia general es atenerse puramente a los hechos. Y esto explica otros rasgos de la novela naturalista: la renuncia a la fuga de la realidad; la exigencia de exactitud en la descripción de los hechos; el atenerse al presente como único objeto importante; la tendencia popular en temas y en público lector; el activismo y el contenido político. No sólo conocer sino también modificar la realidad. La inclusión de los estratos populares, que en los Goncourt y en Flaubert respondía a un impulso estético más que social, a una necesidad de representación de lo feo y exótico como protesta contra el estilo elevado e idealizador ("... el pueblo, la



Escena de la revolución de julio de 1830



30 en París

canalla, si queréis, para mí tiene el encanto de las poblaciones desconocidas y no descubiertas, algo de ese exotismo que los viajeros buscan...”, Edmond de Goncourt, *Diario*, 3-XII-1871), demuestra en la obra de Zola la intención de desentrañar la problemática social de la época.

Ubicado en la segunda revolución industrial, ante una burguesía ya capitalista y un sector sujeto a la explotación, Zola considera que una literatura es inocua en tanto no denuncie los males sociales y no ataque a sus causantes. Para colaborar eficientemente en la tarea de destrucción de las injustas estructuras, la novela deberá poseer un método científico. Tal método, en la teoría de Zola, será el experimental, copiado de las ciencias naturales e inspirado en las ideas que Claude Bernard expusiera en la *Introducción al estudio de la medicina experimental* (1865).

El cuadro se completará con el concepto de las leyes de la herencia de instintos y tendencias (según las obras fisiológicas de dos médicos de la época: Letourneau y Prosper Lucas), y con la idea de la influencia del medio, de acuerdo a Hipólito Taine. Considerando estos rasgos y objetivos, no es de extrañar que la novela naturalista, fundamentalmente la zoliana, haya despertado una violenta resistencia en el momento de su aparición. En la repulsa del naturalismo se expresó el instinto de conservación de las clases dominantes, su percepción de que un arte que expresaba la vida crudamente constituía en sí mismo un hecho revolucionario.

Desde Francia, en torno a 1880, el naturalismo se difunde por toda Europa. También por esa fecha hace irrupción en el Río de la Plata.

Entre los cultores de la tendencia naturalista en el país, Eugenio Cambaceres es, tal vez, el novelista más hábil y probablemente quien mejor expone, narrativamente, los conflictos de nuestra clase alta ante los efectos de la inmigración y los cambios sociales que ésta supone.



Un aspecto del comedor del viejo Hotel de Inmigrantes de Buenos Aires



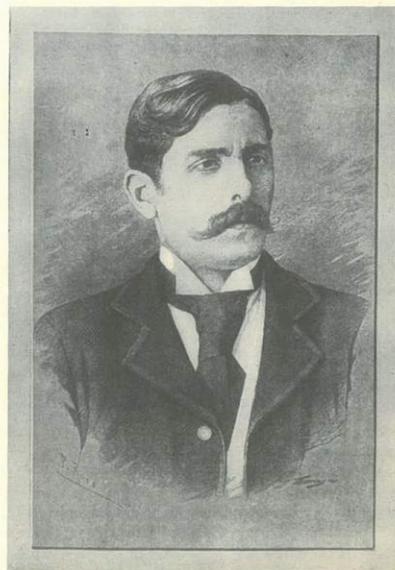
Portada de la primera edición de En la sangre de Cambaceres

Pot-pourri, en el c. VI, la caracterización del votante de campaña), terminan por ser exaltados en su sumisión, como Donata, la “flor agreste” violada por su patrón, y su padre, ño Regino, “un servidor antiguo de la casa, asistente del padre de Andrés en las partidas de antaño contra la tiranía, uno de esos paisanos viejos cerrados, de los pocos que aun se encuentran en la pampa y cuyo tipo va perdiéndose a medida que el elemento civilizador la invade”. (*Sin rumbo*, c. VIII). Elevado junto al desprecio por lo urbano, el campesino se opone netamente al inmigrante. Resumiendo, como término en la evolución de los contenidos de su novelística, Cambaceres aparece como defensor de las pautas de su propio círculo, idealizando el tipo femenino que a él pertenece y preconizando el congelamiento de la movilidad en el terreno de las relaciones amorosas, formales o informales. La multitudinaria ciudad de inmigrantes llega a ser violentamente condenada, con un sustrato de xenofobia por síntesis. De modo paralelo, el campo y su propiedad adquieren valor de refugio, y la idealización envuelve en su halo a los tipos campesinos tradicionales, conservadores de las antiguas esencias. De una actitud en la cual cabía la posibilidad del rescate crítico, Cambaceres pasó a la cristalización de las pautas tradicionales, cerrándose de tal manera el camino hacia una obra de mayor envergadura artística. En el centro de este pasaje se encuentra la brusca transformación de una realidad que se resistió a comprender y a integrar literariamente.

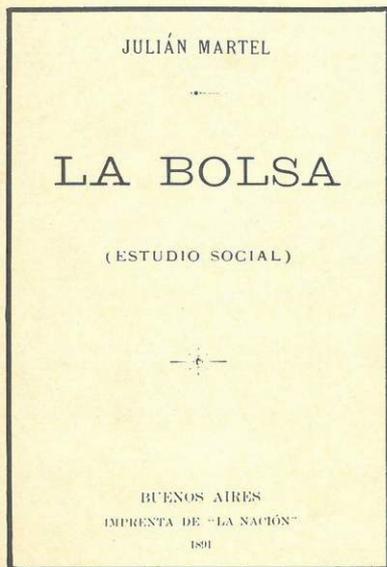
El ciclo de la Bolsa. — La quiebra de la Bolsa de 1890, dio lugar a numerosas novelas. Esto es lo que llamamos “el ciclo de la Bolsa” en la novela argentina del 90. Con independencia de los escasos valores novelísticos de todas ellas, la oleada prueba que en ese episodio muchos hombres sensibles sintieron que se ponían en evidencia pautas decisivas

para la comprensión del país. Y esto es importante en la medida en que de alguna manera una obra de arte, y más una serie, actúa a modo de conciencia colectiva que procura su autoconocimiento; por esta razón, el fenómeno del ciclo novelístico de la Bolsa tiene que insertarse en el movimiento más amplio de análisis que una época hace de sí misma. Tres son, dentro de este ciclo —cuyo cuadro el lector encontrará en estas páginas— las novelas más representativas de esta serie: *La Bolsa*, de Julián Martel; *Horas de fiebre*, de Segundo I. Villafañe; y *Quilito*, de Carlos M. Ocantos. Será preciso detenerse en cada una de ellas por separado.

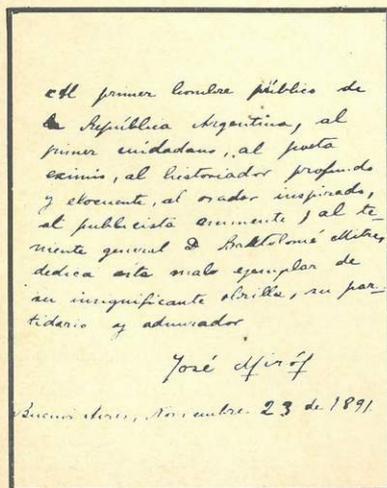
Julián Martel y La Bolsa: Escasa información ha sido recogida acerca de la existencia de José María Miró, conocido literariamente como Julián Martel. Sin embargo, hay dos hechos relevantes que vinculan su vida con su obra: fue pariente pobre de una poderosa familia cuyo palacio se levantaba donde hoy está la Plaza Lavalle y, como consecuencia de ello, tuvo que trabajar en el periodismo, de cuyo anonimato emergió por esta novela, la única que escribió. Sin embargo, no se lo ignora todo de su vida; se sabe que nació el 2 de junio de 1867, que su madre se llamaba Justina Barros y que tuvo una hermana; su pobreza lo obligó a mantenerlas, hecho que reaparece en la novela dentro de las motivaciones de Ernesto Lillo para actuar de corredor de bolsa. No se especifican las lecturas que hizo, pero sin duda frecuentó a los naturalistas y a escritores de la época, como Edouard Drumont, de cuyas teorías se hace cargo Glow, su personaje alter ego en ciertos momentos de la novela. Es poeta postromántico, grandilocuente y expresivo, tal como lo prueban las composiciones publicadas por su madre bajo el título de *In Memoriam* (veintisiete poemas y cinco prosas). Frecuentó la bohemia poética que se estaba constituyendo en torno al 90, dejando una imagen



Julián Martel (dibujo de Ross, en el Almanaque Sudamericano, 1894)

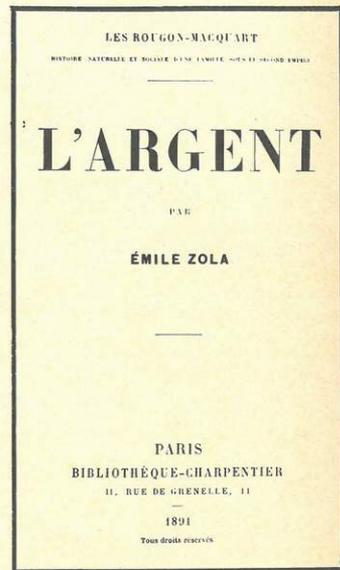


Portada de la primera edición de *La Bolsa* de Martel



Dedicatoria de Martel a Mitre de *La Bolsa*

desesperada, tal como lo recuerda Joaquín de Vedia en *Cómo los vi yo*: "Su conversación dejaba una especie de amarga tristeza". La bohemia le dejó también una enfermedad pulmonar que le acrecentó su natural melancolía. Al parecer, cuando tenía 20 años se acercó a la Bolsa para iniciarse en las operaciones con la esperanza, muy común en esa época, de enriquecerse rápidamente para poder conquistar así el corazón de una mujer. Es verosímil que eso haya sucedido, así como la pérdida de todo su dinero. Posteriormente a esos episodios, es decir hacia 1888, entra al diario *La Nación* como cronista volante, episodio trascendental en primer lugar porque constituye un excelente puesto de observación, luego porque siendo una tarea anónima no le concede el reconocimiento esperado, lo cual se traduce en los sentimientos del poeta del Capítulo IX, "una futura gloria de las letras americanas". Durante 1890 escribió *La Bolsa*; la última frase fue redactada el 30 de diciembre. Dos hechos notables pueden observarse: el primero es que siendo una obra realista y de actualidad no ha incluido como tema la revolución del mismo año; el segundo es que en el mismo año se publicó en Francia *L'Argent*, novela mediante la cual Zola investiga y condena el sistema financiero. Es muy probable, sin embargo, que haya estado en el Jardín Florida y en la famosa asamblea de la cancha de pelota, lo mismo que durante las jornadas de julio, ya por ser periodista, ya por estar ligado a Mitre, uno de los dirigentes del movimiento del 26 de julio de 1890. *La Bolsa* aparece en folletín en *La Nación* desde el 24 de agosto hasta el 4 de octubre de 1891, con gran éxito de público y de crítica. Pero su organismo minado no está en condiciones de sentir el triunfo; el 2 de noviembre publica un poema lóbrego titulado "En el Cementerio" ("¡No bailéis en el triste cementerio / El cáncan de la farsa



Portada de una edición de *L'argent* (El dinero) de Zola

de la vida!”). Posteriormente se instala en Santiago del Estero para reponer su salud quebrantada; allí, Ricardo Rojas, muy joven todavía, lo ve “calentando sus carnes marchitas bajo el tibio sol de un invierno santiaguense”. En 1892 habría formado parte de un contingente dirigido por Roque Sáenz Peña. En 1893 aparecen dos relatos largos en la “Revista Nacional”, dirigida por Carlos Vega Belgrano: *La diputación de Alberto y El Bombo*. Su muerte se produce el 10 de diciembre de 1896 y en su sepelio hablan representantes de *La Nación*, *La Tribuna*, *La Prensa*, *El Tiempo*, la *Revista de Buenos Aires* y *La Ilustración Sudamericana*. Rubén Darío publica una oración fúnebre en *La Nación*. Al año de su muerte se publica *In Memoriam*, impreso por la “Imprenta artística de Buenos Aires”, establecimiento que hará la primera edición en libro de *La Bolsa*, con el subtítulo de “Estudio Social”, la aclaración de Segunda Edición y un prólogo de Julio Piquet.

La Bolsa es una obra literariamente poco importante, inmadura, pero que así y todo expresa varias cosas de interés; en primer lugar hay, conscientemente o no, una tentativa por trascender la literatura del 80 en su fisonomía más exterior; en segundo lugar, muestra un escritor desclasado, emergente del periodismo y que anticipa, por esas razones, un nuevo tipo de escritor, el profesional; en tercer lugar, se trata de un libro inspirado en hechos contemporáneos, ubicado en una actualidad, comprometido polémicamente con sus interpretaciones. No obstante, *La Bolsa* aparece como una típica obra del siglo XIX, especialmente por el escaso rigor formal y narrativo y la mentalidad dicotomizante que ordena todas las situaciones; este aspecto, achacable a la inmadurez del autor, tiene sin embargo conexiones profundas con todo un pensamiento que se sitúa frente a complejos históricos que no reconoce ni comprende, reacción que se

acentúa precisamente a partir de la gran crisis. Se observa de entrada en la novela una fuerte voluntad de objetividad. Pero una vez que se afirma la objetividad de la narración las conclusiones deben imponerse, o sea, si el narrador lo dice, así debe ser, lo cual termina por violentar la objetividad. Esto se ve bien en relación con los personajes: dos de ellos pueden hacer lo mismo, tener las mismas responsabilidades pero, en virtud de no se sabe qué razones, a unos se los disculpa mientras a otros se los condena: “Carcaneli, llamado el rey de la Bolsa, el Fénix de la especulación... acosado por la ambición frenética de ser el árbitro de las finanzas argentinas” y “Llamábase Filiberto Mackser y tenía el título de Barón que había comprado en Alemania creyendo que así daba importancia a su oscuro apellido... tenía la consigna de acaparar...”; respecto de Glow es flagrante: “allá va el buen doctor, como representación viva de la especulación irresponsable”; a Glow lo acota permanentemente tratándolo como a un doble o a un cómplice entre paréntesis hasta que moralmente lo salva: Glow siempre tiene principios: “palabra elástica ciertamente y poco comprensible para las personas de tu sexo” le dice a su mujer refiriéndose a la dignidad. Mediante este procedimiento Glow pasa de ser un “especulador irresponsable” a una “víctima”, lo cual exige que haya victimarios, es decir culpables que hay que hallar para condenar; de este modo, se identifica el narrador con lo moralmente positivo de Glow, con cuyos juicios condenatorios por lo tanto coincidirá: “la raza semita, arrastrándose siempre como culebra, vencerá, sin embargo, a la raza aria”. Esta identificación es constante y se corporiza en la figura imprecatoria del poeta del cap. IX. Julio Piquet recuerda que Miró protagonizó una escena parecida, sentado en un banco de la plaza de los Tribunales, lo cual significa que hay elementos

Novelas relativas a la crisis del noventa

Estas son, en orden cronológico, las novelas que componen el Ciclo de la Bolsa:

1. Bahamonde, Manuel, *Abismos*, Buenos Aires, Lajouane, 1890.
2. Martel, Julián, *La Bolsa*, Buenos Aires, La Nación, 1891.
3. Ocantos, Carlos María, *Quilito*. París, Garnier, 1891.
4. Villafañe, Segundo I., *Horas de fiebre*, Buenos Aires, Imp. de Juan Alsina, 1891.
5. Ezcurra, Eduardo de, *Buenos Aires en el siglo XX*. Buenos Aires, Imp. de Juan Alsina, 1891.
6. Solar, Alberto del, *Contra la marea*, Buenos Aires, 1894.
7. Morante, Pedro G., *Grandezas*, Buenos Aires, 1896.
8. Grandmontagne, Francisco, *La Maldonada*. Buenos Aires, 1898.
9. Cantilo, José Luis, *Quimera*. Buenos Aires, 1899.
10. Saavedra, Osvaldo, *Grandezas chicas*. Buenos Aires, 1901.
11. Gouchon Cané, Emilio, *El 90*. Buenos Aires.

La Bolsa, prácticamente la obra única de Julián Martel, es considerada generalmente la novela por excelencia de la crisis del noventa: en ella, en efecto, conviven la descripción aguda de personajes de la época y la proyección novelesca del fondo social que los nutre y configura.

LOS INMIGRANTES



—Adelante, señores rusos. Pasen ustedes y se hallarán como en su casa.

autobiográficos que reaparecen en otros personajes y situaciones: Lillo, que sostiene a su madre, Glow que opina sobre la situación. Es posible, entonces, que las opiniones de Glow sean las del narrador y, por consecuencia, del autor. Pero el narrador valoriza por sus propios cabales mediante procedimientos que tienden a poner distancia entre el que mira y las cosas; de este modo, todo es grosero, chabacano, vulgar, charro, repugnante, estridente, colorido en cierta dirección y amable, hermoso, digno, simpático en otra; uno y otro sentido persiguen definir, desbrozar, calificar. En virtud de esta persecución de sentidos, los hombres aparecen como insectos agresivos, moviéndose como enajenados, iguales pero agresivos. Todos, menos uno, el que sabe poner distancia, el narrador que califica, el poeta que mira desde un banco. Ese apartamiento habilita para asir lo fugaz y discernir lo aparentemente indiscernible, ver lo real, distinguir entre lo engañoso y lo esencial, entre lo espontáneo y el afeite. Se liga a este aspecto el tono profético constante, el anuncio de la pérdida de Buenos Aires o la descripción de lo que ya está perdido. Pero la profecía no se agota en sí, se trata de determinar quiénes la han provocado; justamente quien puede decirlo es el que posee la mirada profunda. Hay dos razones aparentes de culpabilidad; una es política, el régimen juarista, la otra es moral, la de los que medran con el sistema, Granulillo, Armel y los otros; pero los verdaderos culpables son otros, los agentes corruptores, los que fríamente traman apoderarse del país y destruir a sus hombres y, especialmente, su sentido moral: son los judíos y en ellos se detiene la mirada profunda, sagaz; hay una esencia en ellos a que debe remitirse toda comprensión del fenómeno. Varias veces los judíos; son atacados ya sea por personajes ya por el narrador; quien los

defiende es el personaje más corrompido, Granulillo. Glow los ataca con argumentos de Edouard Drumont, cuyo libro, *La France juive* (1886), cita. Sorprende sin embargo que en la novela no se haga actuar concretamente a un personaje judío sino que todas las acusaciones sean de carácter general. Los "culpables" están establecidos; se los ha encontrado ya sea porque estaban en el ambiente, ya porque el argumento sirve para escamotear un análisis más concreto de responsabilidades actuales. Según algunos críticos, Bagú entre ellos, no existía problema judío en el país; todas las referencias literarias anteriores son incidentales; las manifestaciones del propio Sarmiento (*Condición del extranjero en América*) tienen un carácter teórico; en 1888 entraron al país 8 familias judías, al año siguiente 136 y casi todos se fueron al interior. El judío viene a ser lo extranjero por antonomasia y, en una concepción naturalista, un objeto privilegiado pues no ha mezclado su sangre. Lo más probable es que el ataque sea contra los extranjeros en general, lo cual le restituye el alcance de alegato antirroquista que se va constituyendo a partir de la aplicación del plan roquista, especialmente inmigratorio. En consecuencia, su profecía de ruina cubre la moral de la nación entera, fiscaliza todo un sistema político y canaliza el resentimiento de los que están fuera de él; el prototipo de este alejamiento es el general Mitre, cuyo diario publica este folletín.

Segundo I. Villafañe y Horas de Fiebre: Si la biografía de Martel es parca la de Villafañe es más sucinta todavía. No se ha procedido, sin duda, a una revaloración de su personalidad porque no se ha revalorizado todavía su obra, oscurecida por el éxito de *La Bolsa*. Antonio Pagés Larraya, en la edición hecha en 1960 por la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, presenta algunos datos biográficos muy sumarios. Nos informa

que procede de una arraigada familia tucumana y que nació en 1859. Al igual que Martel y muchos otros de su generación, fue periodista. Es muy probable que su destino, como posteriormente el de Lugones, haya estado signado por el hecho de ser un hombre del interior. Escribió en *Tribuna y El Tiempo*, así como en *La Nación*. Participó de la fundación de *Caras y Caretas* y de *La Quincena*, donde publicó cuentos fantásticos que revelan influencia de Poe. Su primera aparición literaria se registra en 1882, en unos Juegos Florales realizados en el viejo teatro Colón. Ernesto Quesada (*Críticas y reseñas*, Lajouane, 1893) relata que el primer premio lo obtuvo Calixto Oyuela; la participación de Villafañe se tituló *Juan Sebastián Elcano*. En 1892 aparece en los contingentes de voluntarios capitaneados por Roque Sáenz Peña, en los cuales coincidió con Martel. Como se ha visto, no es esta la única coincidencia. Pero el periodismo no fue todo en Villafañe; también fue burócrata: desempeñó cargos en la Municipalidad de Buenos Aires y en la Policía; llegó a ser secretario del ministro de hacienda Wenceslao Escalante y luego, hacia el 1900, ingresó al Correo. Sin duda de ahí procede su personaje don Juan Martínez y el importante tema de la vida de la oficina, que constituye una de las dos vertientes principales de su novela *Horas de Fiebre*. En este trabajo tuvo como colaborador al joven Leopoldo Lugones, recién llegado a Buenos Aires. Pasó los últimos años de su vida en Villa Dolores, donde murió en 1937. Escribió novelas sistemáticamente, en cierto sentido casi como un profesional. Eso lo diferencia de Martel y lo acerca a Ocantos. Estas novelas [*Don Lino Velázquez* (1886), *Emilio Love* (1888), *Horas de Fiebre* (1891) y *Tapias y Morales* (1901)] intentan captar la evolución argentina desde mediados del siglo XIX. Pareciera que hay elemen-

Técnica narrativa de Ocantos

La forma de contar que adopta Ocantos en *Quilito* podría ser denominada "genética" en el sentido de que cada situación o conflicto actual es historiado sin permitir que la historia se siga desarrollando hasta tanto el pasado que condujo a la actualidad no haya sido perfectamente establecido. El método resulta, naturalmente, anticuado, sobre todo porque la acción se demora constantemente y si llega a término en parte es por la convencionalidad del final y de los conflictos, en parte por el gran motor que posee Ocantos, el mismo que le hizo escribir tantas obras, más que ningún otro de su tiempo. El esquema es el siguiente: dada una situación que compromete a un personaje se vuelve atrás para describir el proceso que llevó a ella; una vez hecho esto la situación progresa hasta que se necesita volver a explicar algo relativo a otro personaje; al concluir la segunda explicación se retorna al punto en que se dejó la narración para hacerla proseguir; y así siguiendo hasta terminar la novela. Nada más elemental como actitud novelística, pero también nada más sometido a la metodología realista que también por este modo de contar se afirma.

Las "Novelas Argentinas" de Ocantos

La obra novelística de Carlos María Ocantos alcanza su expresión más representativa en la serie *Novelas Argentinas*. Está integrada por los siguientes títulos: León Zaldívar (1888), Quilito (1891), Entre dos luces (1892), El candidato (1893), La Ginesa (1894), Tobi (1896), Promisión (1897), Pequeñas miserias (1900), Don Perfecto (1902), Nebulosa (1904), El peligro (1911), Riqueza (1914), Victoria (1922), La cola de paja (1923), La ola (1925), El secreto del Doctor Barbado (1926), Tulia (1927), El emboscado (1928) y Fray Judas (1929). Esta colección no agota su bibliografía: en 1883 escribió *La cruz de la falta* y además *Mis cuentos* (1904), *Sartal de cuentos* (1907), *Fru Jenny* (1915), *El camión* (1922), *El locutor* (1928), *Carmucha* (1931), *En el más allá* (1933), *La princesa está alegre* (?), *Floreto* (1942), *Entre naranjas* (1942), y *Avionema del diablo* (1943). Su novela *La cola de paja* obtuvo el premio Hispanoamericano de novela otorgado por la Real Academia Española.

tos que ligan a todas las novelas; por empezar, la temática: mundo de los negocios, de la inescrupulosidad, saltos biológicos y atávicos, especialmente paga tributo al naturalismo en la medida en que da lugar a elementos biológicos y atávicos especialmente en *Emilio Love*, cuyo protagonista es un borracho perdido que recorre el país y hace observaciones sobre los cambios que se están produciendo. Joaquín V. González, según recuerda Pagés Larraya, hizo el elogio de esta novela, considerándola la única de interés aparecida en 1888. Su actitud reflexiva y filosa, su voluntad de análisis obligan a situarla junto a obras como las de Cambaceres para establecer comparaciones; en todo caso lo que aquí interesa es que el personaje elegido es un derrotado de la vida y por lo tanto su perspectiva es recortada y crítica, mientras que en Cambaceres el protagonista de *En la sangre* (1887) es ferozmente impugnado. En la última de sus novelas, *Tapias y Morales*, examina la politiquería local, con lo cual se anticipa al Payró de *Pago Chico* y *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira*. Es evidente su propósito realista de examinar la vida argentina y crear un ciclo novelístico; no lo ha realizado totalmente sino que ha dado tan solo algunos elementos que en *Horas de Fiebre* alcanzan su culminación; de todos modos, ha pagado el tributo a una época en la que estaba configurándose la expresión formal novelística y no se alcanzaba a discernir entre lo que correspondía a la historia y qué a la novela. En 1931 apareció su último libro, titulado *Los paisajes del camino*, colección de poesías y breves cuadros evocativos y ambientales.

Carlos María Ocantos: Quilito: Carlos María Ocantos es uno de los más profusos escritores argentinos. Sin embargo poco se sabe acerca de él, sin contar con que existen muy po-

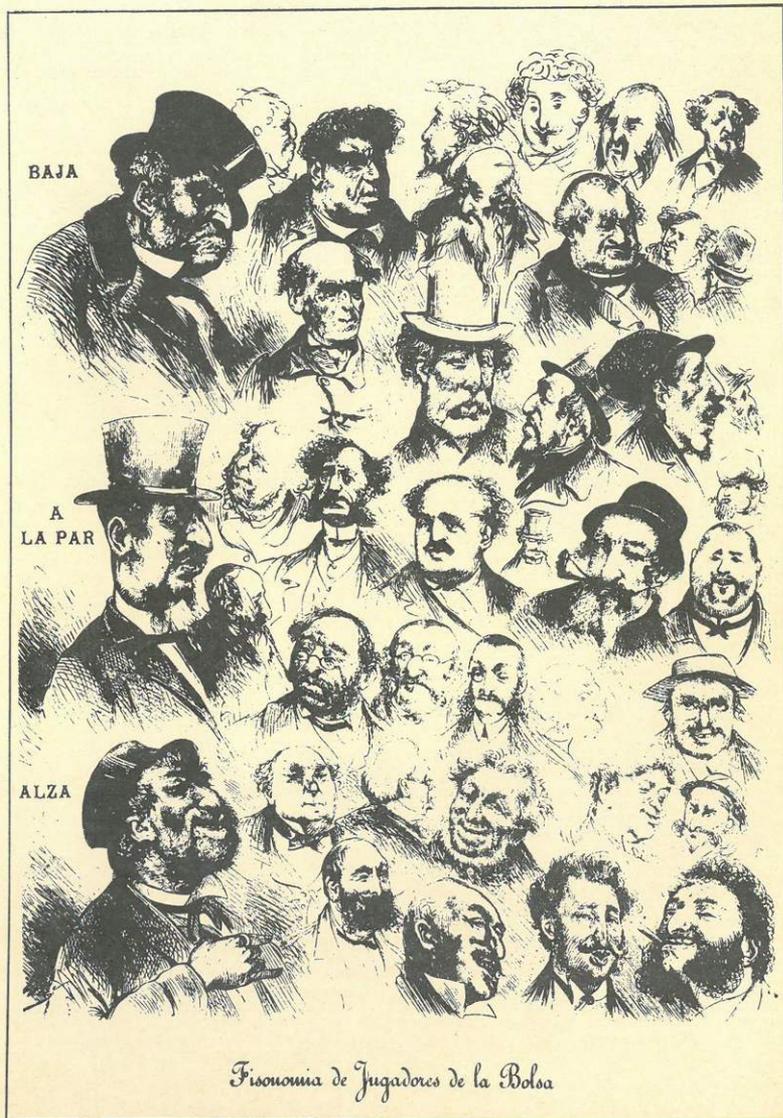
cos estudios sobre su obra. Su producción total alcanza a los 32 títulos entre novelas y libros de cuentos, producidos entre 1876 y 1943, y prácticamente no cuenta en la historia de la literatura nacional. La razón principal de este silencio, consiste sin duda en el abigarramiento de su obra, correlativo de su elementalidad como novelista. Pero no menos importante es el hecho de que vivió la mayor parte de su vida fuera del país, y que fue escribiendo con un lenguaje cada vez más alejado de la realidad argentina hasta hacerle decir a Rubén Darío que "Carlos María de Ocantos escribe novelas absolutamente españolas cuyo argumento se desarrolla en Buenos Aires". Tal vez esto no es absolutamente cierto respecto de *Quilito*; pero lo es en una apreciable medida. Sea como fuere, *Quilito* promovió en su momento el interés de Ernesto Quesada (*Dos novelas sociológicas*) pero hasta que salieron los artículos de Hemilce Cárrega, si se exceptúa el trabajo escrito en inglés de Theodore Anderson sobre Ocantos (1933), muy poco difundido, los datos relativos a una vida y una obra tan vasta fueron muy poco difundido. Vamos a seguir en consecuencia, a Hemilce Cárrega, para dibujar una sumaria biografía.

Ocantos nació en 1860 y su familia tenía importantes vinculaciones políticas. Al parecer, su vocación literaria nació precozmente. A los 14 años escribió su novela *El Esclavo*; en el mismo año viajó a Francia, de donde regresó en 1881. Asistió, en consecuencia, con ojos modelados por Europa, al nacimiento de la Argentina moderna. Posteriormente ingresó en la carrera diplomática, en la que permaneció durante largo tiempo a partir de 1884. En ese mismo año fue designado en Río de Janeiro, cuyo ambiente y figuras reaparecerían en la colección de novelas cortas titulada *Carmucha*, de 1931. En 1886 fue designado en España, donde

cumplió servicios por espacio de diecinueve años, con algunos paréntesis provocados por su renuncia de 1890 y sus viajes a Buenos Aires y París.

En 1910 es designado en Copenhague donde permanece hasta 1918, período del cual es testimonio su colección de cuentos *Fru Jenny* (1915), traducidas al danés por pedido del rey Christian X. Luego renunció a la diplomacia y retornó a España, donde vivió en Aravaca, cerca de Madrid, con su hermana María Luisa. En 1897 fue designado miembro correspondiente de la Real Academia Española a propuesta de Juan Valera, José María de Pereda y Benito Pérez Galdós. Murió en la misma Aravaca, en 1949.

Discípulo de los realistas españoles, como ellos, especialmente Galdós, compuso una serie integrada por veinte novelas cuyo título general es *Novelas Argentinas*. Desde el punto de vista de la literatura argentina lo que puede interesar de su obra en la actualidad está en esta serie de obras organizadas, casi todas, en torno a problemas nacionales y conflictos derivados de la explosión provocada a partir del 80. Se ocupa de la inmigración, de la política local, de los cambios lingüísticos, de la condición social de la mujer, del incipiente arte argentino. Cada una de las novelas tiene diez capítulos y en ninguna de ellas falta la intención moralizante, que es muy evidente en *Quilito*. En todas ellas campea el idioma español y no son demasiado notables ni como construcción ni como mensajes. No obstante, indican un brío que sugiere la existencia de un "caso" sobre el cual cabrían reflexiones de índole más profunda. Tal vez algo parecidas a las que sugieren Gálvez y, en general, los proyectos del realismo ortodoxo en la Argentina. En virtud del idioma y de la problemática arqueológica, que se siente como envejecida, en la actualidad resulta difícil leerlo. Sin em-



Fisonomía de Jugadores de la Bolsa

Fisonomía de jugadores de la Bolsa (dibujo aparecido en La Ilustración Argentina)



Honorato de Balzac (daguerrotipo de 1848)

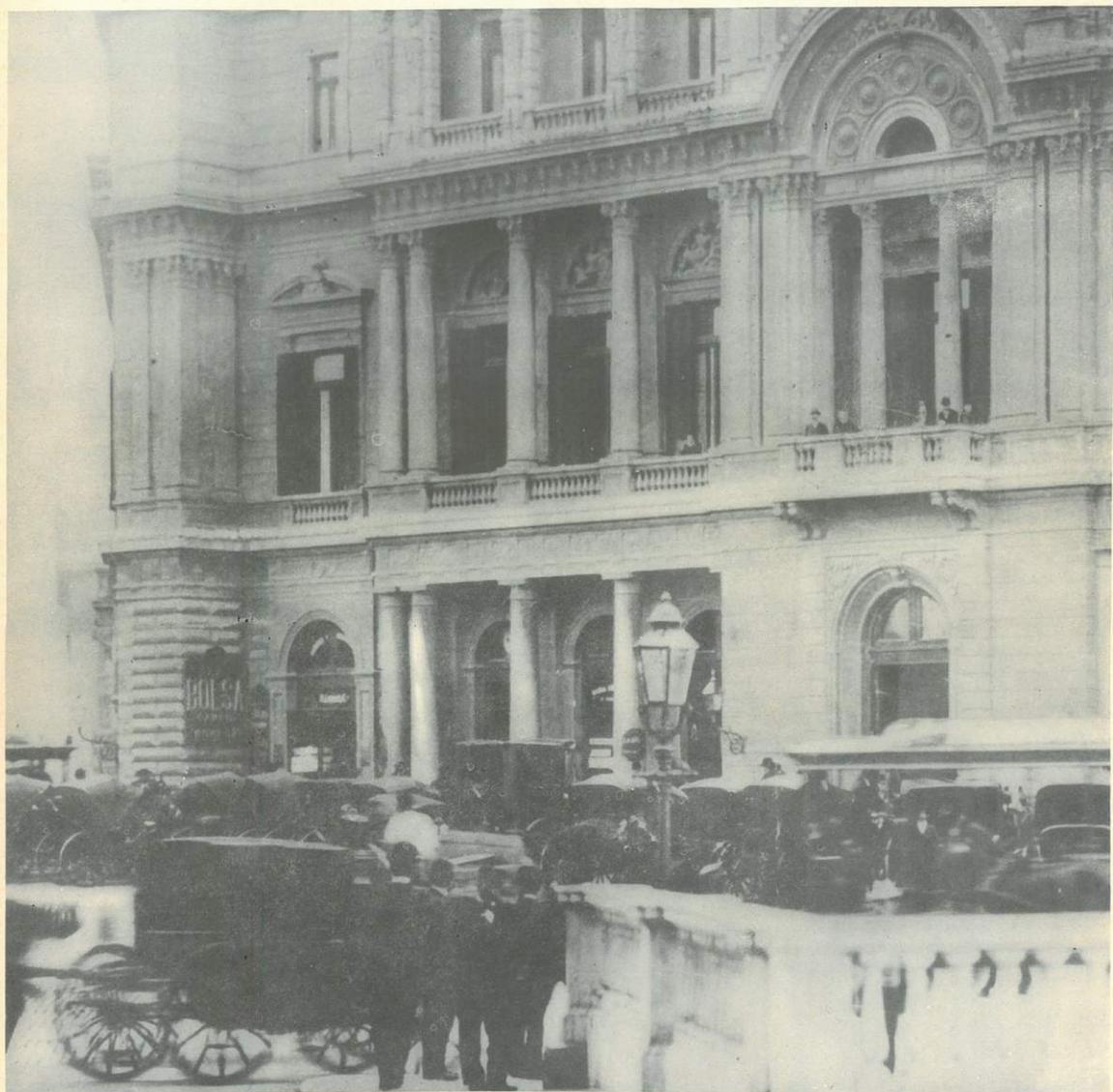
bargo, *Quilito* guarda cierto interés formal, cierta vivacidad que hace de su versión de los episodios del 90 algo con características propias, por lo menos frente a los cultores del naturalismo argentino.

En efecto, por empezar, *Quilito* no es un relato centrado exclusivamente en la quiebra de la Bolsa y sus consecuencias. Aspira a trazar un cuadro más amplio de crítica social, mediante diversos planos que se entrecruzan y culminan con el relato de la crisis que penetra en la novela con un ánimo más novelístico que de crónica histórica. Así, por ejemplo, importa mucho más el conflicto de caracteres y la descripción de la ruina de una familia, con sus pasiones y apetitos, con sus vicios y virtudes, que el enjuiciamiento político que de todos modos se encuentra en el fondo de *La Bolsa* y, aminorado, en el fondo de *Horas de Fiebre*. Ciertos personajes secundarios, sobre todo, muestran esta forma de realizar el trabajo. Las dos hermanas Vargas representan dos tipos humanos opuestos y cada una es ahondada en su peculiaridad.

El planteo de Ocantos que desde la novela moderna puede verse como muy elemental, indica por lo menos una cierta capacidad constructiva de caracteres en el autor, un modo de presentar una realidad por medio de los personajes. Si tenemos en cuenta que los personajes constituyen un elemento estructural de la novela, su preocupación nos aparecerá más constitutiva, se advertirá mejor un proyecto literario prolongado o trascendente. En el sentido indicado, Gregoria Vargas de Esteven, que aparece en el origen y en el trasfondo y pocas veces en primer plano, resulta uno de los personajes más interesantes y justamente a partir de las peculiaridades que le van siendo atribuidas y a las que responde con gran coherencia. Pero el procedimiento es general y de este modo desfilan Qui-

lito, Jacintito, don Bernardino, Pablo Aquiles, Susanita, Angelita, Pampa, Mr. Robert y aun los prototípicos prestamistas. Cada uno de ellos tiene un rasgo, una condición, hasta incluso una forma de hablar, todo lo cual presenta una realidad menos esquemática que la que es propia de sus colegas contemporáneos.

En el fondo, se trata de una historia familiar, típica del realismo tradicional, tal como se encuentran en Balzac, y en la cual los problemas del dinero cumplen un papel fundamental. La crisis de la Bolsa propiamente dicha está presentada también por el lado moral: advenedizos devorados por la ambición que llegan hasta a falsificar documentos firmados a usureros, y aves de presa que empiezan a pulular al calor de la situación. Es esto lo que describe. Y aun en el limitado sentido en que lo hace, aparece cuestionado un sistema, y no, como en Martel, un grupo de hombres. En ese sentido, su denuncia es más amplia y tal vez más rica porque de paso hace una investigación menos epidérmica sobre el modo de ser de esta sociedad que está tomando forma. De todos modos, el episodio concreto de la especulación tiene en él, como en los demás, el tono de la fiebre, de la locura que arrasa con hombres y mujeres de las más variadas condiciones sociales. Es una demencia colectiva que va a terminar con el débil edificio social. Todos especulan, "Doña Belarmina, la cocinera, mi hijo", nadie se salva aunque hay personajes que no pierden el sentido. Catástrofe en la que se pierden las jerarquías y en la que los valores son mezclados, y cuyas consecuencias pueden ser fatales para el país aunque aparezcan aquí paliadas por la moraleja. Como si en el fondo Ocantos no tuviera en cuenta ninguna otra significación que la moral, aunque aluda a los factores políticos y económicos y no deje de utilizarlos para la elaboración de su mensaje.



Frente de la Bolsa de Comercio, a fines de siglo

Bibliografía Básica

Sobre la época histórica:

- Balestra, Juan, *El noventa. Una evolución política argentina*. Buenos Aires, Roldán Editor, 1935.
- Cárcano, Ramón J., *Mis primeros ochenta años*. Buenos Aires, Sudamericana, 1944.
- Ibarguren, Carlos, *La Historia que he vivido*. Buenos Aires, Peuser, 1955.
- Jitrik, Noé, *El 80 y su mundo*. Buenos Aires, Jorge Alvarez Editor, 1967.
- Mc Gann, Thomas, *Argentina, Estados Unidos y el sistema interamericano 1880-1914*. Buenos Aires, Eudeba, 1960.
- Ortiz, Ricardo, *Historia económica de la Argentina*. Buenos Aires, Raigal, 1955.
- Palacio, Ernesto, *Historia de la Argentina*. Buenos Aires, Alpe, 1954.
- Rivero Astengo, Agustín, *Juárez Celman*. Buenos Aires, 1944.
- Romero, José Luis, *Las ideas políticas en la Argentina*. México, Fondo de Cultura Económica, 1959.
- Sommi, Luis, *La revolución del 90*. Buenos Aires, Pueblos de América, 1957.
- Torre, Lisandro de la, *Cartas íntimas*. Buenos Aires, Futuro, 1951.
- Valle, Aristóbulo del, *Discursos políticos*. Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1922.
- La crisis del 90*. Revista de Historia, nº 1, 1957.
- Sobre la teoría del naturalismo:
- Auerbach, Erich, "Germinie Lacerteux" en *Mimesis*. México, Fondo de Cultura Económica, 1950.
- Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, t. II. Madrid, Guadarrama, 1964.
- Lukacs, Georg, "Para el centenario de Zola", en *Ensayos sobre el realismo*. Buenos Aires, Siglo Veinte, 1965.
- Sobre Cambaceres y el naturalismo argentino:
- Blasi, Alberto Oscar, *Cambaceres, Martel, Sicardi*. Buenos Aires, Ed. Culturales Argentinas, 1962.
- Danero, Eduardo, "Prólogo" a las *Obras completas* de Eugenio Cambaceres. Santa Fe, Castellví, 1956.
- García Mérou, Martín, "Las novelas de Cambaceres", en *Libros y autores*. Buenos Aires, Lajouane, 1886.
- Jitrik, Noé, "Cambaceres: adentro y afuera", en *Boletín de Literaturas Hispánicas*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Letras, 2, 1960.
- Oyuela, Calixto, "Pot-pourri - Silvidos de un vago...", en *Nueva Revista de Buenos Aires*, II, 5, p. 569. Buenos Aires, 1882.
- Pagés Larraya, Antonio, "La novela experimental y la juventud argentina del 80", en *La Nación*. Buenos Aires, 13-IV-1947.
- Id., "Primeros ecos del naturalismo en Buenos Aires, L'Assommoir y Naná", en *La Nación*. Buenos Aires, 16-II-1947.
- Rojas, Ricardo, *Historia de la literatura argentina*, vol. II: Los Modernos. Buenos Aires, Kraft, 1960.
- Sobre los autores del ciclo de La Bolsa:
- Anderson, Theodore, *Carlos María Ocantos y su obra*. Madrid, Sociedad General Española s/f.
- Bagú, Sergio, "Julián Martel y el realismo argentino", en *Comentario*, Octubre de 1956.
- Blassi, Alberto O., *Cambaceres, Martel, Sicardi*. Buenos Aires, Ed. Culturales Argentinas, 1962.
- Bonet, Carmelo, "Un novelista olvidado: Julián Martel", en *La Nación*, 16 de enero de 1938.
- Id., "Prólogo" a *La Bolsa*. Buenos Aires, Jackson, "Colección Grandes Escritores Argentinos", s. f.
- Cárrega, Hemilce, "En el centenario de Carlos María Ocantos", *La Prensa*, 29-V-1960.
- Id., "Carlos María Ocantos y una olvidada novela argentina", en *La Prensa*, 17-I-1965.
- Coester, Alfred, *The Literary History of Spanish America*. 1919.
- Ghiano, Juan Carlos, "La literatura argentina hacia 1890", en *Revista de Historia*, Nº 1, 1957.
- Mitre, Adolfo, "Prólogo" a *La Bolsa*. Buenos Aires, Estrada, Colección Clásicos Argentinos, 1946.
- Pagés Larraya, Antonio, "La crisis del noventa en nuestra novela. El ciclo de *La Bolsa*" en *La Nación*, 4-V-1947.
- Id., "Julián Martel y la ciudad hostil", en *Contorno*, Nº 5/6.
- Id., "Prólogo" a *Horas de fiebre*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1960.
- Piquet, Julio, "Prólogo" a *La Bolsa*. Buenos Aires, 1898.
- Quesada, Ernesto, *Dos novelas sociológicas*. Buenos Aires, Peuser, 1892.
- Id., *Críticas y reseñas*. Buenos Aires, Lajouane, 1893.
- Rojas, Ricardo, *Historia de la literatura argentina*, vol. II: Los Modernos. Buenos Aires, Kraft, 1960.
- Viñas, David, "Martel y los culpables del 90", en *Literatura Argentina y realidad política*. Buenos Aires, Jorge Alvarez Editor, 1964.
- Williams Alzaga, Enrique, *La pampa en la novela argentina*. Buenos Aires, Estrada, 1955, p. 158-163 sobre Emilio Love.



Este fascículo, con el libro
SIN RUMBO, de Eugenio Cambaceres,
 constituye la entrega n° 22 de **CAPITULO**

Precio del
 fascículo
 más el libro: \$ **150**

CAPITULO

La historia de la literatura argentina

Todas las semanas aparece una nueva entrega, que consta de un fascículo y un libro. Cada fascículo da un panorama completo de un autor o un período; el libro correspondiente da una obra completa o una antología representativa de dicho autor o período. Los fascículos en su conjunto constituirán la "Historia de la literatura argentina" propiamente dicha; los libros constituirán la "Biblioteca Argentina Fundamental". La obra íntegra —Historia más Biblioteca— se publicará en 56 semanas. He aquí el plan de la obra.

ENTREGA	FASCICULO	LIBRO
1	Introducción: Los orígenes	Martín Fierro - J. Hernández - 192 págs.
2	Introducción: El desarrollo	La gallina degollada y otros cuentos - H. Quiroga - 128 págs.
3	Introducción: Los contemporáneos	El perseguidor y otros cuentos - J. Cortázar - 144 págs.
Primera parte		
4	Epoca colonial: del Renacimiento al Barroco	Los fundadores - Antología - 96 págs.
5	Epoca colonial: la Ilustración y el Seudoclasicismo	La literatura virreinal - Antología - 120 págs.
6	La época de Mayo	La lira argentina - 96 págs.
7	Nacimiento de la poesía gauchesca	Cielitos y diálogos patrióticos - Hidalgo - 80 págs.
8	La época de Rosas y el romanticismo	La época de Rosas - Antología - 120 págs.
9	Echeverría y la realidad nacional	El matadero y La cautiva - Echeverría - 120 págs.
10	El nacimiento de la novela: Mármol	Amalia (primera parte) - Mármol - 400 págs. (Vol. Esp.)
11	El nacimiento de la crítica: J. M. Gutiérrez	Amalia (segunda parte) - Mármol - 300 págs.
12	La prosa romántica: memorias, biografías, historia	Memorias del General Paz - Selección - 120 págs.
13	El ensayo en la época romántica	El ensayo romántico - Antología - 108 págs.
14	El ensayo: Domingo Faustino Sarmiento	Facundo - Sarmiento - 200 págs.
15	Desarrollo de la poesía gauchesca	Santos Vega - Ascasubi - Fausto - Del Campo - 108 págs.
16	José Hernández: el Martín Fierro	Escritos en prosa - Hernández - 92 págs.
17	La segunda generación romántica: la poesía	Versos románticos - Antología de Gutiérrez y Andrade - 120 págs.
18	Lucio V. Mansilla	Una excursión a los indios ranqueles (primera parte) - L. V. Mansilla - 320 págs. (Vol. Esp.)
19	La generación del ochenta: las ideas y el ensayo	Una excursión a los indios ranqueles (segunda parte) - L. V. Mansilla - 240 págs.
20	La generación del ochenta: la imaginación	La gran aldea - Lucio V. López - 160 págs.
21	La "prosa ligera" y la ironía: Cané y Wilde	Juvenilia - Cané - 124 págs.
22	El naturalismo: Eugenio Cambaceres	Sin rumbo - Cambaceres - 144 págs.
23	Los últimos románticos	Antología poética - Guido y Spano y Obligado - 96 págs.

FASCICULOS QUE APARECERAN POSTERIORMENTE:

Segunda parte: 24. La vuelta del siglo: Alfambré - 25. El modernismo - 26. Leopoldo Lugones - 27. Modernismo y narrativa: Enrique Larreta - 28. Realismo y picaresca: Roberto J. Payró - 29. Modernismo y naturalismo: Horacio Quiroga - 30. Ricardo Güiraldes - 31. El teatro en la vuelta del siglo: Florencio Sánchez - 32. El teatro: Gregorio de Laferrere - 33. La poesía en el avance del siglo - 34. Feminismo y poesía: Alfonsina Storni - 35. La poesía de Enrique Banchs - 36. Fernández Moreno: el sencillismo - 37. Realismo tradicional: narrativa urbana - 38. Realismo tradicional: narrativa rural - 39. El movimiento de **Martín Fierro** - 40. Florida y la vanguardia - 41. Boedo y el tema social - Tercera parte: 42.

La novela moderna: Roberto Arlt - 43. Madurez del teatro: Samuel Eichelbaum - 44. El ensayo moderno: Ezequiel Martínez Estrada - 45. La crítica moderna - 46. Intelectualismo y existencialismo: Mallea - 47. La novela experimental: Marechal - 48. La narrativa fantástica: Borges - 49. La poesía: la generación del 40 - 50. La poesía social después de Boedo - 51. Desarrollo de la narrativa: la generación intermedia - 52. La generación intermedia en teatro: los teatros independientes - 53. La generación del 55: los narradores - 54. Las nuevas promociones: el ensayo - 55. Las nuevas promociones: la novela; la poesía - 56. Índice general.

Oportunamente se suministrarán portadillas con títulos de tomos y capítulos para que los fascículos puedan encuadrarse. La Dirección se reserva el derecho de sustituir cualquiera de los títulos anunciados.

Para el material gráfico del presente fascículo, se ha contado con la cortés colaboración del Archivo Gráfico de la Nación, del Museo Histórico Nacional, del Museo Mitre y del Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires.