



LA NOCIÓN DE GÉNERO EN EL NATURALISMO DEL SIGLO XIX: EUGENIO CAMBACERES

Aldo Oscar Valesini¹

Eugenio Cambaceres² publica la novela *Sin rumbo* en el año 1885. En ella relata la historia de Andrés, un joven de buena posición económica, sin ideales definidos, inescrupuloso y disipado. Un día, hastiado de la rutina de su hacienda, decide ir a la casucha del puestero, donde comienza un romance clandestino con la hija del mismo, Donata, a quien deja embarazada. Una vez que lo hace, la abandona y se marcha a Buenos Aires.

En la ciudad visita frecuentemente el Teatro Colón, en donde conoce a una cantante de ópera llamada Marietta Amorini, la *prima donna* de *Aída*. Amorini cede inmediatamente a las insinuaciones de Andrés pero, después de quince días de haber comenzado su apasionado romance, éste se aburre y decide volver a su hacienda en el campo.

A su regreso, se entera de que la campesina había muerto pero su hija (Andrea) continúa viva, por lo que asume que es hija suya y se hace cargo de ella. De esta forma Andrés comienza a cambiar su modo de vida en beneficio de su pequeña hija.

Esta vida feliz se ve interrumpida un día, cuando Andrea enferma de difteria y, muy debilitada, fallece. Andrés, destruido por la tragedia, se suicida, dando final a la historia.

Autor y narrador se homologan en el discurso y es difícil diferenciarlos a través del cotejo de la biografía de Cambaceres y de los avatares de Andrés. Consideramos a la literatura como un objeto cultural que se nutre, estéticamente, de las coordenadas fundamentales de la vida. La ética del discurso y de la escritura constituye un componente esencial que sustenta la construcción ideológica del mundo novelesco. Es imposible operar interpretativamente en un texto sin tener en cuenta las condiciones de su producción. La relatividad de la autonomía creativa se ordena en la totalidad de los materiales presentes en el texto, los cuales pertenecen a la circunstancia del autor.

¹ Doctor en Literatura. Profesor Titular de Teoría de la Literatura y Adjunto en Literatura Argentina I y Literatura de Europa Septentrional. Departamento de Letras, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Nordeste. e-mail: aldovalsesini@gmail.com

² Nació en Buenos Aires en 1843, hijo de un químico francés establecido en la Argentina un poco antes de 1833. Heredero de una regular fortuna, la invirtió en la compra de campos, convirtiéndose en un poderoso estanciero. Su madre Rufina Alais, fue una porteña, hija del grabador inglés del mismo apellido. Desempeñó cargos en el Club El Progreso, fue Diputado Nacional. Alejado de la política, se dedica a escribir publicando sus cuatro novelas: *Potpourri* (1881); *Música sentimental* (1884); *Sin rumbo* (1885); y *En la sangre* (1887). Pocos meses más tarde fallece en París. Sus dos primeros cuentos llevan el subtítulo de *Silbidos de un vago*.



Este trasfondo identitario es una constante en todo discurso, aunque la literatura tiende a eludirlo retóricamente.

Entendemos con Mijail Bajtin (2003) que el discurso no puede ser visto como un fragmento individual que se impone en el mundo, sino que el mundo (entendido como el conjunto de actores sociales: las clases, los grupos, las ideas circulantes, los objetos y sus símbolos) es el que se instala como protagonista del texto, y el autor es quien posibilita su surgimiento y afirmación a través de la elección de una forma. Cambaceres organiza una trama simple, con frecuentes escenas provenientes del romanticismo francés, como marco donde aparecen los contornos de la conciencia propia del horizonte ideológico de la burguesía de la segunda mitad del siglo XIX en Buenos Aires. De hecho, el autor, hijo de un padre francés, conocía tanto esa lengua como su literatura, de la que fue un buen lector, en especial de Émile Zola. Precisamente muere en Francia, tres años después de la publicación de esta novela.

En el texto resuenan fragmentariamente las voces de una cultura gestada en un país naciente que albergó a los inmigrantes, aunque sin proponer un diseño para su integración como parte de la sociedad del Río de la Plata. El pensamiento del protagonista pone de manifiesto las aristas superficiales del gusto y las prácticas mundanas europeas de la Generación del 80.

Nos interesa indagar en el entramado de la novela los registros que permiten comprender la representación de la mujer en la sociedad en la segunda mitad del siglo XIX. En este sentido, compartimos con Pierre Bourdieu (1971) la noción de *campo intelectual*, que remite el significado de una obra de arte a las formas predominantes de las condiciones históricas, sociales, ideológicas y estéticas del mundo donde surge.

Esa suerte de recorte que el campo intelectual marca en el paradigma se constituye en una dimensión que trasciende lo meramente enunciado, ya que se sitúa en el plano de la enunciación, que incluye no solamente lo dicho, sino lo no dicho, lo sugerido, lo tácito que emerge lateralmente en el discurso. De este modo, el tema se desdobra y más allá de la anécdota emerge la historicidad ineludible de la escritura.

Esta dimensión contradictoria se hace explícita en el conflicto suscitado entre el enunciado y la enunciación respecto de la mujer. No obstante, es posible registrarlo también en el mismo enunciado que en ciertos pasajes disfraza el discurso subjetivo del personaje detrás de la forma convencional y distante del narrador extradiegético (Gerard Génette:1972).

Esta aproximación deconstructiva (Paul de Man) pretende deslindar en el enunciado los marcos sociales, culturales e ideológicos impuestos por convención y aceptados en la sociedad, de



aquellos que manifiestan los estratos ideológicos más profundos que atraviesan el pensamiento social y son aceptados como ‘naturales’ por cuanto hacen presente la continuidad de la tradición, las creencias y los acuerdos que la sociedad ha elaborado y sostenido como principios incuestionables.

El naturalismo: la trama y el discurso.

La crítica reconoce que esta novela se inserta en la formación discursiva del naturalismo rioplatense. De hecho, la presencia de sus rasgos atraviesa el texto, aunque muchas veces el estilo debe ceder a los imperativos científicistas de la teoría expuesta en *Le Roman Expérimentale* (1880) de Zola. La presentación vívida de las escenas, la indagación de la conducta del hombre, la precisión en las descripciones lo acercan sin dudas, aunque en ciertos pasajes no puede eludir el obstáculo moral frente al relato del encuentro amoroso del protagonista y Donata. El principio de mostrar lo real y sólo lo real, con imparcialidad³ y distancia no se logra totalmente, aunque ello no impide aprehender el tono que predomina en el texto.

En el afán de presentar analíticamente los estados de conciencia del protagonista, recurre a la presentación de escenas que suscitan un salto desde la plenitud hasta el desasosiego, y su vida interior se convierte en un tema recurrente en el sentido de insinuar el conflicto entre el ser y la nada, muchos años después desarrollado por Jean-Paul Sartre, y que evidencian un rasgo bastante frecuente en la juventud adinerada sin principios morales y sin un proyecto de vida..

La consigna propuesta por Zola “*La observación muestra, la experiencia instruye*” se constituye aquí en un lema que sin ser mencionado explícitamente se hace presente en el discurso. Todo el relato propone una dimensión pedagógica que surge como relevante con referencia al entorno histórico del autor. La dicotomía civilización / barbarie expuesta por Sarmiento pocas décadas antes, invierte sus términos valorativos, y propende a reivindicar los valores de los sectores marginales –en este caso el campo- que resultan invisibles como tales para las clases dominantes, quienes los niegan en los hechos como iguales.

Sin embargo, se verá que ese propósito literal se cancela en otro discurso contradictorio que comparece en el texto a partir de una mirada situada en la perspectiva temporal. De ese modo, se advierte que el texto adquiere dos significados: uno primero para sus contemporáneos, especialmente la clase acomodada de la capital, con carácter eminentemente instructivo, pero otro

³ Dice Zola: “*Sobre todo, hay que precisar el carácter impersonal del método.* Precisamente se refiere al método experimental de Claude Bernard, que constituye el sustento teórico de su propuesta. Aquí se verá frecuentemente la indagación del interior del pensamiento del protagonista, lo cual trasciende las premisas del autor francés.



para los lectores actuales, que expone las limitaciones, incluso las aberraciones ocultas en el aparente elogio de hombre y la mujer peones de campo⁴.

El propósito instructivo que anima la teoría de Zola⁵ se despliega como matriz de la historia, a través de un proceso que lleva al protagonista a sumergirse en un mundo de juego, corrupción, amores prohibidos, hasta la reivindicación encontrada en el entorno de la hacienda, a través de la procreación de un hijo. Aquí se hace patente el determinismo social, noción difundida y afirmada por el positivismo y adoptada por el naturalismo. El entorno social, condensado en dos mujeres, es el que condiciona la acción del personaje y genera no solamente la acción, sino también la arquitectura moral de su conducta.

Ciertamente, la premisa de conocer a través de la propia experiencia el mundo que conforma la novela se corresponde con la biografía del autor, estanciero acomodado, que desarrolló un tiempo sus actividades profesionales de abogado y posteriormente de Diputado de la Nación en la ciudad de Buenos Aires. Aquí, la imaginación organiza la información, la anima y la subordina en función de la defensa de valores que orientaron su trayectoria vital. La honestidad, el amor digno que es capaz de sobreponerse a los placeres del dinero y la vida de la alta sociedad, marcan una postura que lo llevó a una suerte de censura política, causa de su alejamiento de estas lides.

El determinismo que traslada las certezas científicas a la literatura se constata en el esquema familiar del puestero, padre de Donata, quien, a pesar de sus reparos morales, se encarga de la niña y no es capaz de proyectar un futuro de progreso y ascenso social, tal como había pasado con la madre.

Las mujeres en Sin rumbo

Donata y la Amorini representan los dos polos entre los que el protagonista transita y que metonímicamente aluden a las dos escenas más significativas del mundo del Río de la Plata: el campo y la ciudad, con sus consiguientes correlatos: la naturaleza diferenciada de la sociedad.

Donata aparece en el capítulo IV:

Donata, atareada, iba y venía por el cuarto, se vestía.

Acababa de trenzarse el pelo largo y grueso, con reflejos azules como el del pecho de los renegridos.

El óvalo de almendras de sus ojos negros y calientes, de esos ojos que brillan, siendo un misterio la fuente de su luz, las líneas de su nariz ñata y graciosa, el dibujo tosco, pero provocante y lascivo de su boca mordiendo,

⁴ Seguimos acá, como en el análisis global, el planteo general de la hermenéutica de Hans-Georg Gadamer.

⁵ “El novelista experimentador es, pues, el que acepta los hechos probados, quien enseña, en el hombre y en la sociedad, el mecanismo de los fenómenos cuya dueña es la ciencia y que sólo hace intervenir su sentimiento personal en los fenómenos cuyo determinismo no está todavía fijado, intentando controlar todo lo posible este sentimiento personal, esta idea a priori, por medio de la observación y la experiencia.” (1989:93)



nerviosa el labio inferior y mostrando una doble fila de dientes blancos como granos de mazamorra, las facciones todas de su rostro, parecían adquirir mayor prestigio en el tono de su tez china, lisa, lustrosa y suave como un bronce de Barbedienne. (p. 17)

Este relato hace patente la transgresión de las premisas naturalistas en relación con la constitución del narrador. Aquí se aleja del modelo imparcial limitado a contar lo aprehensible por la mirada para introducir el uso de la figura del denominado ‘estilo indirecto libre’⁶. El narrador que cuenta, de pronto abandona su lugar externo y se confunde con la percepción y la palabra del personaje. Aquí es Andrés quien, excitado, registra con minuciosidad los datos casi imperceptibles de la mujer, porque antes de centrarse en la descripción del objeto, se sitúa en la exposición de sus propias sensaciones y estados anímicos.

Otra visión de la mujer es la que aparece más adelante, precisamente en el momento posterior al encuentro sexual:

A oscuras quiso dormir; imposible.

Las sábanas, unas sábanas de hilo grueso y duro, impresionaban desagradablemente su piel habituada a la batista. (...)

Repentinos tufos de calor le abrasaban la cara, la cabeza. La vecindad de Donata, sus carnes frescas y mojadas de sudor, ya un brazo, el seno, una pierna, el pie que Andrés, en su desasosiego constante alcanzaba a rozarle por acaso, bruscamente lo hacían apartarse de ella, como erizado al contacto de un bicho asqueroso y repugnante. (p.39)

Nuevamente el narrador se adentra en la mismidad del protagonista, aunque aquí de una manera totalmente opuesta. El rechazo físico se corresponde con la separación carnal, que recupera y visualiza las sensaciones antes sesgadas por el arrebató.

Un esquema similar es el que se produce con la Amorini. Al principio, se constituye en un objeto de deseo y de fascinación que atrae la atención del personaje, y el discurso la incorpora como espacio que simboliza el mundo de glamour del teatro Colón, donde convergen figuras del *bel canto* europeo. El narrador adopta nuevamente la perspectiva interior de Andrés:

Ella, sonriente y majestuosa, con esa majestad postiza de las reinas de teatro, en la que asoma siempre una punta de oropel, distribuía graciosamente sus saludos de mano y de cabeza a sus compañeros (...)

Alta, morena, esbelta, linda, sus ojos hoscos y como engarzados en el fondo de las órbitas, despedían un brillo intenso y sombrío; el surco de dos ojeras profundas los bordeaba revelando todo el fuego de su sangre de romana.

Desnuda, se adivinaba en ella la garra de una leona y el cuerpo de una culebra. (Cap. XIV:56)

No obstante, tras un intenso amorío que el narrador omite explicitar y lo sostiene a través de indicios y de generalizaciones que el discurso coopera en relación con la economía de la información, el protagonista cae en el hastío y el rechazo:

Una de esas hostilidades sordas, implacables, se declaró contra la artista en el ánimo de Andrés.

⁶ Seguimos en este caso los conceptos expuestos por Oscar Tacca,.



La indiferencia, al principio, el cansancio, el empalago que el amoroso ardor de su querida llegara a producirle, inconscientemente se habían trocado al fin en una antipatía invencible, en una aversión profusa. Era mala, ruin, ordinaria, vulgar. Sin dotes, sin talento, sin esos arranques secretos y misteriosos del alma, sin esa exquisita susceptibilidad nerviosa que enciende la chispa inspiradora, (...) Y hasta era fea: tenía los ojos metidos en la nuca, la punta de la nariz medio de lado, las orejas mal hechas, la boca grande, los brazos flacos y las piernas peludas, como piernas de hombre. (pp.97-98).

El punto de vista descriptivo está centrado en Andrés, no en el narrador, que deja de lado su papel y permite el enriquecimiento del personaje, que incluso puede decirse que conduce el relato. De esta manera, a través de estas inserciones de una forma que se aleja de la mirada imparcial y distante, se logra un efecto discursivo que amplía la densidad semiótica del relato, al propiciar un mayor ahondamiento en la psicología del personaje. Esta pérdida de objetividad requiere la adopción de un nuevo modo de articulación del discurso, donde el impersonal encubre la exposición oblicua del interior de la conciencia. Esta sucesión de distintos enfoques rompe la unidad narrativa pero enriquece la dimensión semántica, dentro de una forma aparentemente acorde con las exigencias del naturalismo.

Estos dos momentos constituyen el territorio que permite la conformación del personaje principal. Los acontecimientos se conjugan de manera centrífuga o centrípeta en torno de estas dos mujeres que se delinearán a partir de la perspectiva del protagonista y se independizan como símbolos de mundo que adquieren un protagonismo indudable.

El encuentro con la hija pequeña constituye explícitamente en la formulación discursiva más contundente respecto de la mujer como género perteneciente a la especie humana. El capítulo XXXIV comienza: *“Y era eso, en medio de la felicidad de que gozaba, una alarma, una sorda aprensión, un miedo extraño, un vago y confuso terror al afrontar con la mente el porvenir, las mil vicisitudes del destino.* (145)

En la introducción el narrador continúa adoptando el punto de vista del personaje, y enuncia literalmente en un acto de sinceridad que lo trasciende y recupera la voz del autor. Esta preocupación da cuenta de la atención y el cuidado enfocado especialmente hacia la hija en cuanto mujer, y abre el interrogante sobre los motivos que la alientan, lo cual continúa más adelante:

Pensaba en la triste condición de la mujer marcada al nacer por el dedo de la fatalidad, débil de espíritu y de cuerpo, inferior alfombra en la escala de los seres, dominada por él. relegada por la esencia misma de su naturaleza al segundo plano de la existencia. (...)

¿Qué sería de ella después, qué quedaría de su grande, de su noble y sublime sacrificio, tarde o temprano desamparada y sola, condenada a apurar la hiel de los desengaños, abandonada por esa fuerza inexorable y cruel?

Nada; ni aun la satisfacción de un apetito carnal torpe y grosero. (p. 145)



La mujer aparece definida en un determinismo que la contiene y la cierra en un discurso que carece de opciones que le permitan pensarse de otro modo. Por una parte, la naturaleza la restringe a ser nada más que “*un suplemento de placer*”, creado en vista de la propagación de la especie. “*Es la esencia misma de su naturaleza*” lo que la relega “*al segundo plano de la existencia*”. Por otra, es dueña de encantos y cualidades que prontamente el tiempo destruye, dejando en su lugar un ser incapaz de producir un sentimiento de amor o deseo. De hecho, estas nociones no pertenecen a la invención del autor, sino representan la trasposición de un ideal sostenido por la sociedad y el hecho de estar expuesto por un hombre constituye la manifestación de la imagen de mujer admitida, aunque con pesar, con la resignación que requiere aquello ya determinado de antemano. Cambaceres sintetiza el campo intelectual de la segunda mitad del siglo XIX a través de una manifestación de rigor analítico frente a una realidad que asume como un desafío para propugnar una lección de comprensión y valoración de sus cualidades positivas. El universo del discurso no admite la posibilidad de advertir la concepción atroz respecto de la mujer porque cierra sobre sí la opción de pensar desde afuera, es decir, al margen del marco conceptual que rige el pensamiento, lo que requeriría la recurrencia a conceptos, reglas y principios que son cancelados en el orden ideológico fundado en el paradigma.

Más adelante resalta nuevamente el naturalismo en referencia al determinismo biológico:

¿De dónde, pues, esas teorías brutales y monstruosas, esa titulada moral del libre arbitrio, esa pretendida traición de la mujer a una fe que no había debido, que no había podido jurar; cómo, con qué sombra o apariencia de razón declararla responsable de culpas que no eran tales y que, aún cuando lo fuesen, no eran suyas, por qué hacerla igual al hombre, por qué atribuirle derechos que no era apta a ejercitar, por qué imponerle obligaciones cuya carga la agobiaban?

Esta condición es afirmada como una ley natural, asumida y defendida y no puede ser visualizada como un hecho que pueda ser discutido o cuestionado. Casi un siglo después Simone Beauvoir (1949) habría de configurar en el discurso una nueva visión de la naturaleza de carácter inclusivo e igualitario respecto del hombre.

Conclusiones

El discurso se conforma a partir de una posición central, dominada por la forma impersonal del narrador ubicado fuera de la historia. Esta modalidad acorde con las premisas naturalistas, en este caso viola subrepticamente las convenciones para penetrar en la conciencia del personaje, en desplazamientos que exceden lo que corresponde lógicamente al narrador externo. Esta alteración en la naturaleza de la información proporcionada se corresponde con la utilización del recurso del



estilo indirecto libre que permite un retroceso del narrador para ceder el discurso al personaje, con su punto de vista y su lengua.

Este procedimiento formal corresponde a una matriz ideológica que ubica al hombre en un lugar central de la cultura, del saber y del poder, en síntesis, de la vida pública y privada de la sociedad porteña en la segunda mitad del siglo XIX. Las coordenadas del discurso trasponen a las premisas de la alta burguesía estanciera, educada según los modelos europeos, acostumbrada a encontrar en las clases pobres solamente el instrumento para satisfacer sus necesidades.

La producción de un texto pone en evidencia diferentes niveles de significación: uno, circunstancial, casi ocasional, cual es el desarrollo literal de una historia con sus significaciones desplegadas en una perspectiva literal. Las temáticas antojadizas corresponden a un proyecto conciente donde se vuelcan las premisas que deliberadamente el autor propone como ejes de la obra. Aquí, Cambaceres organiza una historia en la que se diferencian estructuralmente, la ciudad del campo, resaltando los valores de cada espacio, signados por la corrupción y la autenticidad. Por otro, muestra la formación del ser moral a partir de la experiencia, alentando la posibilidad de rectificación de una conducta, aunque al final sobrecarga el castigo. En ese modelo didáctico, la mujer es reivindicada de acuerdo con la mirada caritativa del hombre que se compadece de sus deficiencias aunque reconoce sus precarios y efímeros valores provistos por la naturaleza.

Es posible, no obstante, encontrar implícitas en ese argumento las claves que conforman el campo intelectual del autor y que se insertan en la cosmovisión de la Generación del 80. Esta estructura ambivalente tanto en el enunciado como en la enunciación pone en evidencia la contradicción entre los requerimientos impuestos por una sociedad conforme a la burguesía poderosa, con un discurso que satisface los valores de caridad, responsabilidad social, arrepentimiento, mientras que lateralmente se expresa lo contrario.

Evidencia la ceguera impuesta por el universo del discurso que hace inaccesible la evidencia en bien de una verdad construida como un juego del lenguaje, al tiempo que afirma que la observación no adquiere la imparcialidad pretendida ilusoriamente por los naturalistas, sino que es siempre producto de las condiciones que la guían y la sustentan.

Cambaceres habla y legitima la concepción de la clase política dominante y la obra convalida los valores que sustenta el espacio central de la cultura del siglo XIX, al tiempo que elabora un discurso doble, cuya eficacia se advierte en el modo como contradice el proyecto estético en función de las convicciones vitales del sujeto histórico.



Bibliografía

- BAJTIN, MIJAIL, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Alianza.
- Beauvoir, Simone, *Le Deuxième Sexe*, Paris, Gallimard, 2003, 1949.
- BOURDIEU, PIERRE, “Champ du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe”, en: *Scoliers, I*, Paris, 1971.
- CAMBACERES, EUGENIO, *Sin rumbo*, Buenos Aires, Editorial Estrada, 1971.
- DE MAN, PAUL, *Alegorías de la lectura*, Barcelona, Lumen, 1993.
- GADAMER, HANS – GEORG, *Verdad y método*, Barcelona, Sígueme, 1997.
- GENETTE, GERARD, *Figures III. Nouveau discours du récit*. Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- LEUMANN, CARLOS ALBERTO, “Estudio preliminar”, en: Cambaceres, Eugenio, *Sin rumbo*, pp.VII-XXIII), 1972.
- TACCA, OSCAR, *El estilo indirecto libre y las maneras de narrar*, Buenos Aires, Edymar, 1971.
- ZOLA, ÉMILE, “La novela experimental”, en: *El naturalismo. Ensayos, manifiestos y artículos polémicos sobre la estética naturalista*, Barcelona, Península, 1973.