

Alejandra Laera

EL TIEMPO VACÍO DE LA FICCIÓN
LAS NOVELAS ARGENTINAS DE EDUARDO
GUTIÉRREZ Y EUGENIO CAMBACERES

Introducción
(fragmento)

[...]

Entretiem po

Es precisamente la percepción de una ausencia donde no estaba previsto que la hubiera, los intentos de constituir la novela a partir de una carencia, la construcción de una especie de imposibilidad fundante del género, lo que me interesa destacar como punto de partida. Por eso, comencé presentando la confianza en la novela expresada por Mitre junto con la frustración de Vicente Fidel López, así como la defensa de la lectura de novelas realizada por Sarmiento junto con las promesas incumplidas de su escritura hechas por esos mismos años. Al hacerlo, quise acentuar no tanto el entusiasmo por el género – entusiasmo juvenil, efímero–, sino más bien la dificultad de su constitución y el efecto de vacío novelesco que, como consecuencia, produce esa dificultad.

Esto no significa, de todos modos, que no se hayan escrito algunas novelas en el mismo momento en el que los letrados postulan la relación entre el género y la nación. Allí están *Soledad*, *La novia del hereje* y *Amalia*, pero también *Un capitán de patricios*, de Juan María Gutiérrez, y *Esther* y *La familia de Sconner*, de Miguel Cané (p), todas escritas entre fines de la década de 1840 y fines de la década siguiente por los letrados que estuvieron exilados durante el gobierno de Juan Manuel de Rosas. De hecho, este grupo de ficciones novelescas románticas se incorpora al más amplio conjunto de las llamadas “ficciones fundacionales” latinoamericanas que Doris Sommer data aproximadamente a mediados del siglo XIX y a través de las cuales se

plasmaría la vinculación entre novela y nación. Según Sommer, en esas ficciones fundacionales –entre las que elige *Amalia* como representativa del género en el Río del Plata– la articulación entre novela y nación se produce en los matrimonios heterosexuales formados por hombres y mujeres que pertenecen a grupos coyunturalmente enfrentados (Sommer, 1991 y 1990: 71-98).⁴ Desde esta perspectiva, que tiende a considerar la narración novelesca como construcción de alegorías, esas uniones estarían promoviendo o anunciando, a través de una “retórica del amor”, el futuro de conciliación previsto para la consolidación de las naciones latinoamericanas: matrimonios convenientes con sexualidad productiva, para naciones pacificadas que renegocian las jerarquías sociales y de clase. Ahora bien: el hecho de que en la Argentina esas “ficciones fundacionales” hayan sido escasas, de corto aliento, y hayan resultado, contra lo esperado, estériles y discontinuas, desdice ese carácter fundacional, tanto en lo que hace a la constitución del género como al vínculo que este habría entablado con la construcción de la nación. ¿Qué pueden fundar ficciones poco leídas y aun incompletas? ¿Cómo reconocer la configuración efectiva de una nacionalidad allí donde no hay herencia ni continuidad, allí donde no se consigue iniciar una genealogía? Por lo mismo, y a diferencia de Doris Sommer, quien lee el prólogo de Mitre a *Soledad* como un “manifiesto” de la “campana de construcción de la nación”, prefiero leer, en ese mismo prólogo y en esa novela destinada a ser un “débil ensayo”, en palabras de su autor, un deseo diferido: lo que no pudo ser.

Si consideramos el siglo XIX como el momento fuerte de emergencia del género en Europa, pero también en los Estados Unidos y el Brasil, en la Argentina la novela emerge tardíamente, lo hace después de la etapa inicial de construcción de la nación. Basta revisar un listado de novelas posteriores a fines de la década de 1850 para observar que los títulos escasean; en total: unas diez novelas en la década de 1860 y algo menos en la siguiente, con predominio de novelas breves y con tramas endebles, de corte romántico sentimental.⁵ Si bien las quejas acerca de la poca cantidad de novelas se escuchan a mediados de siglo en casi toda Latinoamérica, en Chile, México o Perú empieza a ser reconocido un corpus nacional, en general deudor de un romanticismo tardío, entre las décadas de 1860 y 1870. Aunque lentamente, los debates sobre el género, su importancia dentro de un programa civilizador, los temas que debía desarrollar y la condición de sus lectores serán acompañados por los textos de ficción, y a fines de la

⁴ En todos los casos en que utilizo ediciones que no son en idioma castellano, la traducción me pertenece.

⁵ Para un relevamiento de las novelas argentinas del siglo XIX, véase Lichtblau (1959). De todos modos, Lichtblau omite algunos textos (por ejemplo algunos folletines de Eduardo Gutiérrez) e incluye otros difícilmente catalogables como novelas (por ejemplo relatos de Juana Manuela Gorriti y de Eduardo L. Holmberg).

década de 1860 –pese a que algunos letrados mantienen su queja– la novela encuentra una continuidad o, al menos, identifica allí la fundación del género: *Martín Rivas*, de Alberto Blest Gana en Chile en 1862, *María*, de Jorge Isaacs en Colombia en 1867, las primeras novelas cortas de Ignacio Manuel Altamirano en México a comienzos de la década de 1870. Acaso el mejor ejemplo no sea, de todos modos, un país hispanoamericano sino el aún imperial Brasil, en el que el proyecto romántico se impuso a mediados de siglo con las figuras de novelistas propiamente dichos como José de Alencar y Bernardo Guimarães.⁶ En este punto, cabe preguntarse cuál debería ser la relación entre la organización de un corpus latinoamericano y los corpus nacionales. Esto es: de qué manera, y eludiendo el mero comparatismo, ponerlos en relación sin subsumir o neutralizar las diferencias en función de formular hipótesis generalizadoras. La cuestión de la constitución de la novela, de la emergencia de la ficción novelesca en la Argentina del siglo XIX, es un ejemplo de los riesgos simplificadores de toda generalización enmarcada en la coartada latinoamericanista.

Veámoslo desde otro ángulo: un caso como el de Juana Manuela Gorriti resulta significativo, ya que se trata de una escritora que entre las décadas de 1860 y 1870 se dedicó con constancia a las letras, promovió con intensidad un diálogo americano y caracterizada como “novelista” por sus contemporáneos. Sin embargo, aunque considerada “escritora argentina”, Gorriti desarrolla su actividad en Lima hasta los años de 1880 cuando se instala en Buenos Aires, lo cual conduce a plantearse si esa misma dedicación a la ficción es posible por participar de un círculo literario cuyo centro estaba fuera del Río de la Plata. Algo similar ocurre con su caracterización como novelista, ya que si bien Gorriti escribió cuentos largos y ciertas ficciones que podrían denominarse “*nouvelles*” –como *Peregrinaciones de un alma triste*, recién de 1876– la primera novela, en una acepción estricta, fue la tardía *Oasis en la vida*, escrita a fines de la década de 1880, hecho que, más allá de Gorriti, pone de relieve el uso todavía lúbil del término “novela”.⁷ En ese sentido, más cerca de la figura de “escritora de novelas” está Eduarda Mansilla, al menos si se considera que tres de

⁶ De hecho, Antonio Candido organiza su *Formação da literatura brasileira* alrededor del vínculo entre el romanticismo y la configuración de la nacionalidad. E incluso señala que ya antes, con Joaquim Manoel de Macedo, la ficción había ganado prestigio y quien escribía novelas había podido alcanzar la gloria literaria (véase Candido [1957] (1975).

⁷ El uso de la palabra “novela” es ambiguo en Hispanoamérica y se utiliza, con bastante frecuencia, para nombrar los relatos sobrenaturales o “fantasías”, es decir que se asimila a todo relato de imaginación, como puede verse en el caso de muchas narraciones de Gorriti que hoy decididamente denominamos “cuento”. Un ejemplo contrario de la inestabilidad del género es que, en los años setenta, Juan Bautista Alberdi publica *Peregrinación de luz del día*, la que puede considerarse una novela alegórica, y le pone como subtítulo “cuento”.

sus ficciones –*El médico de San Luis* (1860), *Lucía Miranda* (1860) y *Pablo ou la vie dans les pampas* (1869)– son, definitivamente, novelas; pero también en relación con ella habría que hacer ciertas salvedades que advierten sobre las dificultades para hacer ficción novelesca en la Argentina: desde el uso de seudónimos masculinos para escribir sus dos primeras historias, hasta el hecho de residir por largas temporadas en París y publicar allí su última novela, escrita, además, en francés.

En líneas generales, puede afirmarse que, por entonces, las novelas se escriben de manera aislada, que algunas se publican en folletín sin pasar nunca al formato libro y que no responden a un plan novelístico ni a un proyecto de largo plazo. Pero, sobre todo, es preciso destacar que se trata de textos que difícilmente resistan una lectura actual y cuyas tramas son tan precarias como su ritmo narrativo. ¿Quién recuerda hoy la *Lucía Miranda* de Eduarda Mansilla, que recién se publica en libro en 1882, o *El hogar en la pampa* de Santiago Estrada, que él mismo omite de sus obras completas en 1889? ¿Es posible considerar novelas, en el sentido estricto de la palabra, las dos o tres *nouvelles* de tema fantástico escritas por Eduardo Holmberg a fines de la década de 1870 si, pese a su extensión, sólo se publicaron en la prensa, nunca en libro y hasta quedaron incompletas? ¿Cómo recordar, en todo caso, el nombre de algún novelista cuando, en verdad, no lo hubo? Más que una prueba del fallido talento eventual de cada escritor, la debilidad de estas novelas es una prueba de la debilidad del género. Al realizar este rápido relevamiento me estoy refiriendo a los años que van desde 1860 hasta fines de la década siguiente, es decir a los años de las luchas civiles, de la Confederación Argentina, de la reunificación nacional, de la Guerra del Paraguay y de la guerra de fronteras, que son los mismos años en los que se publicaron el *Fausto*, *Una excursión a los indios ranqueles* o el *Martín Fierro*. Y también, los primeros tomos de las historias argentinas de Vicente Fidel López y de Bartolomé Mitre que saldrían completas en la década de 1880.

No trato con esto de desestimar la articulación entre narración y nación o –en palabras de Homi Bhabha– la búsqueda de la nación *tal como es escrita*.⁸ Por el contrario, esa articulación resultó sumamente eficaz, como bien lo demuestran los “grandes relatos” de las historias nacionales. Más bien, quiero destacar que no fue la novela el género articulador, aunque en algún momento sí se haya depositado en él una buena parte de las expectativas al respecto. En cambio, esa suerte de programa romántico que promovía una novela nacional como expresión

⁸ Bhabha destaca que “la ambivalente, antagónica perspectiva de la nación como narración establecerá los límites culturales de la nación, de modo tal que puedan ser reconocidos como ‘conteniendo’ umbrales de sentido que deben ser cruzados, borrados y traducidos en el proceso de producción cultural” (véase “Introduction: narrating the nation” y “DissemiNation: time, narrative, and the margins of modern nation”, en Bhabha (ed.) (1990) 1-7 y 291-322).

privilegiada de la civilización quedó clausurado. De hecho, las pocas novelas que se escribieron después no recuperan el legado de la generación anterior, no diseñan un proyecto novelístico y tampoco tienen la impronta nacional de las anteriores. En ese sentido, producen una discontinuidad en el género que no es efecto de la afirmación poética de sus autores ni de un recambio estético. Por eso, y dado que tampoco es mi propósito llevar a cabo una tarea de rescate de novelas o autores olvidados, me interesa poner en evidencia el vacío vinculado con la ficción novelesca en la Argentina junto con el señalamiento de que han sido otros los modos de “narrar la nación”. Y esos modos fueron los empleados por Sarmiento, por Mitre y por López, los mismos que plantearon por primera vez en el Río de la Plata la importancia de la novela para la civilización de los pueblos.

Fueron todas estas observaciones las que me llevaron a rastrear los diversos desplazamientos temporales de la fundación del género hasta ver si se encontraba o no, en su momento de emergencia, una articulación eficaz entre novela y nación. Es a partir de tales preocupaciones, y subrayando el marco desolador en el que se instala la ficción en la Argentina, que quiero localizar la irrupción o emergencia del género en la década de 1880, cuando –en apariencia repentinamente– se escriben en diez años casi cien novelas.

Novelas del ochenta: ficciones liminares e identidades en crisis

La década de 1880 es el momento fuerte de *emergencia* del género, en el sentido que le da Raymond Williams para referirse a “los nuevos significados, nuevas prácticas, nuevas relaciones y tipos de relaciones que se crean continuamente”.⁹ Se instaura a partir de entonces una continuidad en la producción de novelas, aunque eso no implica perder de vista la heterogeneidad que parece ser constitutiva de esta instancia. Sólo provisoriamente es posible agrupar novelas tan diferentes como las de esos años, novelas en cuya diversidad puede leerse no sólo la ausencia de un proyecto cohesivo de tipo generacional, sino sobre todo el *background* de debates acerca del género, de disputas alrededor de

⁹ Lo emergente se diferencia de lo residual, o sea lo que “ha sido formado efectivamente en el pasado, pero todavía se halla en actividad dentro del proceso cultural”, y que a su vez incluye la distinción entre aquello que puede presentar “una relación alternativa e incluso de oposición con respecto a la cultura dominante” y “la manifestación activa de lo residual [...] que ha sido total o ampliamente incorporado a la cultura dominante” (para la distinción entre lo emergente, lo residual, lo dominante y lo nuevo, véase Williams [1977], 1980: 143-149).

ciertos objetos narrables y las tensiones provocadas por propuestas que son, en muchos casos, inconciliables. Si tomamos como ejemplo el año 1884, especialmente prolífico, en él encontramos la publicación de *¿Inocentes o culpables?*, de Antonio Argerich, *La gran aldea*, de Lucio V. López, *Juvenilia*, de Miguel Cané, *Música sentimental*, de Eugenio Cambaceres, *Fruto vedado*, de Paul Groussac y *Arturo Sierra*, de Julio Llanos. De todas ellas, sería paradójicamente la “novela autobiográfica” de Cané la más aclamada por sus contemporáneos, mientras las restantes son objeto de repudio, como *Música sentimental*, o de indiferencia, como *Arturo Sierra*.

No obstante, es en la intersección entre continuidad y heterogeneidad donde emerge el principio que logra hacer, de la novela, un género: la posibilidad de organizar, al menos, dos series en el interior de la producción ficcional del momento. En palabras de Franco Moretti, es en el siglo XIX cuando, al alcanzar la autonomía estética y la influencia social, la novela comienza a comportarse como un género en el sentido fuerte: “reproduciéndose con abundancia, regularidad y sin demasiadas variaciones”.¹⁰ En la Argentina, las dificultades ante las que choca la voluntad de hacer ficción se vinculan tanto con la heteronomía de la literatura como con el impacto social más inmediato que parecen tener otros textos. Pese a las resistencias del contexto, en los años de 1880 la novela logra una abundancia y asume una regularidad, pero la cantidad de variaciones –entendidas más bien como pruebas, como manifestaciones inaugurales a cargo de los escritores– se combina con el requisito de la reproducción enunciado por Moretti que, en sentido estricto, sólo se cumple en el interior de la serie. Serializar, encontrar un principio ordenador de la heterogeneidad y un principio reproductor a partir de variaciones mínimas, tiene dos implicaciones: por un lado, la comprobación de la constitución del género; pero también, por otro lado, la posibilidad de visualizar mejor las orientaciones, las exclusiones y los cambios producidos a lo largo de la década de 1880, y de confrontar la novela con otros géneros, otros significados de circulación literaria y otras prácticas culturales.

De todas las ficciones escritas a lo largo de los años de 1880, las dos series que se organizan son precisamente aquellas que, a mediano plazo, funcionarían como la divisoria de aguas entre formas ficcionales, poéticas y públicos: la *novela popular* y la *novela moderna de la alta cultura*. Para su constitución y emergencia, el género requiere de la

¹⁰ “On literary evolution”, Moretti [1988], 1997: 262-278. Moretti propone leer la evolución literaria a partir de la dualidad que caracteriza el evolucionismo darwinista: azar y necesidad. Así, encuentra que la multiplicidad en los tipos de novelas propios de los siglos XVIII y XX (es decir, los períodos de su génesis y problematización) se debe al azar, mientras la escasa variación del período fuerte del género, en el siglo XIX, está regida por la necesidad.

relación entre reproducción y variedad que surge de la convivencia de ambas series, pero requiere también del telón de fondo en el que se distinguen, y que está dado por una diversidad de propuestas que emparentan la novela con géneros residuales como la crónica de costumbres y las memorias, a la manera de *La gran aldea* o la misma *Juvenilia*. A diferencia de las restantes novelas de la época, en la novela popular y la novela moderna de la alta cultura la ficción emerge con nuevas formas, con un nuevo tratamiento de ciertos temas, y resulta tan resistente a la naturalización con la cual se borra u oculta la voluntad imaginativa como a la manipulación cultural que las asimila sin más a las instituciones o a la lógica estatal. Por otra parte, es tan notable como sintomático del contexto que, para constituir el género, sea preciso que la voluntad de producir ficción encarne en la largamente frustrada y postergada figura de novelista. Porque, desde ya, no es lo mismo ser un novelista que publicar, entre otros textos, una novela; así, no diríamos que Lucio V. López se asume como novelista al escribir *La gran aldea* pero sin duda debemos calificar de tal a Eugenio Cambaceres. Las diferencias parecen sutiles y, sin embargo, son centrales para abordar la producción ficcional del período, porque muestran la convivencia de distintas figuras de escritor, la tensión entre modelos residuales y modelos emergentes, y permiten vislumbrar, en el campo cultural, los contornos todavía difusos de un campo literario autónomo. En el proceso de constitución del género ingresan, por lo mismo, diversos factores definitorios. Por un lado, en las propias novelas, pero también en artículos y en cartas, aparecen diseminadas marcas textuales que se refieren a ese proceso de constitución mientras organizan un aparato crítico que se disputa los textos, los valora y los ordena jerárquicamente. Por otro lado, los novelistas se insertan en el mercado de bienes culturales a través de la prensa, que adopta, por medio de la publicación de folletines, reseñas y avisos publicitarios, un nuevo papel como administrador cultural.

Ahora bien: ¿quiénes escriben esas ficciones, tan irresistibles para el público, que las transforma en un éxito, como resistidas por la crítica y los letrados contemporáneos?, ¿cómo llamar a esas novelas cuyas ficciones ponen en cuestión los principios de cohesión nacional a través de los cuales la nación podía ser narrada? Los dos *novelistas* del ochenta, los que construyen una posición específica, son Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres: ellos constituyen el género con sus novelas populares y sus novelas modernas, con sus similitudes, sus diferencias, sus intercambios. Al hacerlo, escriben lo que llamo *ficciones liminares*, es decir novelas en las que se produce ficción en los umbrales de la ficción. Esto es: lo que caracteriza, antes que nada, a ambos novelistas es que escriben sus primeros textos en una zona fronteriza entre lo real y lo ficcional, en una zona de negociación en la cual construyen sus representaciones. Porque sus novelas necesitan

crear primero un espacio “preliminar” para constituir desde allí la ficción: negociación de subjetividades “reales” y ficticias para empezar a narrar, énfasis en el lado referencial de la narración ficcional, nombres reales y ficticiales ubicados en el mismo nivel de la narración, voluntad imaginativa ejercida sobre los materiales “reales” que ingresan al relato, ya sean los archivos policiales y los relatos orales usados por Eduardo Gutiérrez, o los chismes de sociedad y los personajes de salón convocados por Eugenio Cambaceres. A lo largo de la serie que arman sus textos, y hasta que el fortalecimiento del marco genérico permita su abandono, ese espacio “preliminar” es permanentemente recordado y olvidado al mismo tiempo, característica que hace de sus primeras novelas “ficciones liminares”: allí la voluntad imaginativa configura las representaciones desviadas y anómalas de las novelas de Cambaceres y configura los héroes populares de los folletines de Gutiérrez.

En el comienzo de la primera edición de *Literatura argentina y realidad política*, David Viñas afirma que “la literatura argentina es la historia de la voluntad nacional” (Viñas, 1964: 3). Quiero destacar, en esa afirmación, la noción de “voluntad”, porque es un aspecto generalmente dejado de lado: esa voluntad que guía la conformación de una literatura argentina y que Viñas ubica en la época de Rosas, la misma que parecía ser insuficiente para constituir en la década de 1850 una ficción nacional, es la que, con otro impulso, otras motivaciones y otros objetivos, emerge en los años de 1880. Porque también la constitución del género puede leerse como la historia de una voluntad, sólo que su impulso colectivo se tradujo en voluntarismo individual y su contenido nacional revirtió en diversas formas de la imaginación.¹¹ Más todavía: la voluntad imaginativa de novelistas como Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres produce fricciones respecto de una voluntad nacional para la cual la autoría, la estabilidad y la coherencia son los principios cohesivos que garantizan el diseño narrativo de la identidad nacional. ¿Cuál es entonces –me pregunto– la articulación entre la novela y la nacionalidad en esta instancia de constitución y emergencia del género, pero también en esta instancia de reconfiguración de lo nacional en el marco de la consolidación del Estado modernizador de la década de 1880?

Si, como dice Flora Süssekind, la figura de autor acostumbra a funcionar como “fundamento y origen de las significaciones de un texto” y la nacionalidad como “prueba y límite para las inquietantes ambigüedades y rupturas de la ficción” (Süssekind, 1984: 32), ¿qué

¹¹ De hecho, una teoría ya clásica sobre el surgimiento de la novela en la Inglaterra del siglo XVIII, como la de Ian Watt, se fundamenta en el pasaje de lo colectivo a lo individual en términos de tradición y experiencia (Watt [1957], 1987: I). También Anthony Cascardi destaca la importancia de lo individual y del individuo en la modernidad al presentar su teoría de la novela (“The theory of the novel and the autonomy of art”, Cascardi (1992): 72-124).

lugar ocupan estas novelas que alteran la relación previsible entre el novelista y el tipo de ficciones que produce, a la vez que ponen en cuestión toda identidad? Porque las representaciones de las novelas de Gutiérrez, con sus gauchos criminales convertidos en héroes populares, y de las novelas de Cambaceres, con los retratos desviados y anómalos de los miembros de su propio grupo, en lugar de garantizar las identidades nacionales –en términos de clase, de grupo, de diferencia con el “otro”–, narran su puesta en crisis.¹² Allí retorna lo liminar: en las adulteraciones y los desvíos, los monstruos y los criminales, los excluidos y los advenedizos, las adúlteras y las prostitutas... Ese límite, lo liminar, es la zona de un desacomodamiento que se narra como tal entre la realidad y la ficción. Allí no hay garantía de estabilidad ni de cohesión, sólo desvíos. En ese punto, las ficciones liminares que escriben los novelistas del ochenta se diferencian del resto de la producción ficcional: mientras los otros textos construyen identidades estables (con la ayuda de las memorias, autobiografías y crónicas de costumbres), las novelas de Eduardo Gutiérrez y de Eugenio Cambaceres ponen en crisis las identidades y representan el momento en el que los sujetos han dejado de reconocerse. Si, según la lectura de Doris Sommer, las ficciones fundacionales articulaban novela y nación en los matrimonios heterosexuales y en su productividad sexual, las novelas a través de las cuales se constituye el género plantean lo contrario: están protagonizadas por hombres solos que han elegido el celibato o que se han visto obligados a abandonar su hogar, tratan de matrimonios que caen en la mutua infidelidad y de hijos que mueren o nunca llegan a nacer.

La novela ya no es, como alguna vez se quiso, el equivalente alegórico y totalizador de la nación y sus identidades, sino que opera sobre los restos y los huecos que el Estado modernizador de los años ochenta practica en la reconfiguración de lo nacional. Por eso, si las ficciones liminares son aquellas que constituyen a la novela como género en la zona fronteriza entre lo real y la pura ficción, es porque, sin antecedentes ni genealogía, el espacio de la ficción debe ser inventado en los propios textos para poder contar aquello que los otros géneros y las otras novelas de la época no quieren ni pueden contar. Nada más lejos de las ficciones deseadas, nada más amenazante que ese ocio, exceso o inutilidad con que a lo largo del siglo muchos habían calificado la ficción, retornando transfigurados: en las figuras desviadas de Cambaceres que alarman a los miembros de la elite o en los gauchos que en los folletines Gutiérrez convierte en héroes populares.

¹² Con nuevas connotaciones, con otro sentido, resuena acá, sin duda, aquello que de manera reveladora señala Ricardo Piglia en “El matadero” de Esteban Echeverría acerca del nacimiento *como tal* de la ficción: “la ficción como tal en la Argentina nace, habría que decir, en el intento de representar el mundo del enemigo, del distinto, del otro” (“Echeverría y el lugar de la ficción”, Piglia, 1993).

Las novelas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres

Entre la importante cantidad de estudios dedicados a la producción literaria de la década de 1880, han sido pocos los trabajos sobre Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres, así como también lo han sido aquellos interesados específicamente en el surgimiento de la novela en nuestro país.¹³ Frente a esta escasez de abordajes conjuntos, el intento más completo de sistematización del género sigue siendo el que llevó a cabo en las primeras décadas del siglo XX Ricardo Rojas en su *Historia de la literatura argentina*. Pero es Rojas, también, el que plantea ciertos principios de lectura que actualmente se mantienen en tanto supuestos y que es preciso poner en discusión. En primer lugar –y a diferencia de los criterios utilizados para organizar los otros géneros literarios–, las novelas escritas durante la década de 1880 quedan separadas en dos grupos: uno forma parte de los tomos dedicados a “los modernos”, mientras el otro se encuentra ubicado al final del último de los volúmenes iniciales dedicados a “los gauchescos” (Rojas, 1960: II, VII y VIII). La separación es radical, ya que la distinción entre una literatura “alta” y una “baja”, realizada sobre la base de criterios predominantemente temáticos, supera la relación dada por el género y la época. En consecuencia, Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres son separados en esta historia debido al asunto que tratan en sus novelas, antes que contrapuestos en función del modo en que se constituye el género. En segundo lugar, ha sido Ricardo Rojas el primero que ha destacado, de entre todos los rasgos de la literatura y de los escritores del ochenta, el fragmentarismo. La característica fragmentaria de la escritura, precisamente, puede ser adjudicada a buena parte de los escritores de la época, pero no a Gutiérrez y a Cambaceres, quienes, pese a la publicación de folletines en un caso y a la inclusión de lo fragmentario como recurso novelístico en otro, conforman con su escritura, a lo largo de la década, una *obra* caracterizada, en distintos niveles, por su cohesión.

A lo largo de mi investigación intenté superar la separación tajante entre Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres, no para proponer un mero comparatismo o una vinculación forzada entre la producción de ambos, sino para poner de relieve los cruces y los intercambios entre sus dos propuestas ficcionales en la instancia de constitución de la novela. Para ello, fue necesario poner en discusión ciertos supuestos críticos (la noción de “generación del ochenta”, el evolucionismo de Cambaceres, la mera iteración en los folletines de Gutiérrez) y, ante todo, cuestionar el carácter *natural* –y siempre a la luz de movimientos

¹³ Entre estos últimos, véase en particular Lichtblau (1959) y García (1952).

de importación— con el que se da cuenta del surgimiento del género en los años de 1880, como si fuera la manifestación lógica y necesaria de una época. Todo esto me llevó a organizar mi lectura en dos partes complementarias: mientras en la primera relaciono el género con sus condiciones de producción y con las diversas apropiaciones culturales que involucra, en la segunda me detengo en las historias que narran las novelas y los modos como lo hacen.¹⁴

El primer capítulo está dedicado a la configuración del novelista en la década de 1880: sus propiedades, su posición en el espacio social, la imagen que ellos mismos dan de sí en los textos, la imagen que de ellos construyen los críticos y, por último, el papel fundamental que asume la prensa en tanto administrador de los bienes culturales que asume, en buena medida, la lógica del mercado. Representantes de dos vertientes posibles de la emergente figura de novelista, Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres definen la adopción de puntos de vistas diferenciales de acuerdo con sus posiciones sociales de origen. De allí que enuncie, para el caso de Gutiérrez, un punto de vista profesional, que lo liga estrechamente al mercado a través del periodismo y que está regido por la urgencia; en cambio, en Eugenio Cambaceres me interesa subrayar la tensión entre el énfasis puesto en el ocio y la dedicación continua y casi exclusiva a la tarea de escribir novelas, a partir de lo cual estaría definiendo un punto de vista *amateur* como condición de la escritura ficcional. Por último, quiero aclarar que, en este abordaje conjunto, he intentado salvar el riesgo sobre el que advierte Noé Jitrik cuando observa que “se atribuye a la literatura del 80 lo que corresponde a los hombres del 80 y se la califica o describe como si calificara o describiera lo que estos hombres han hecho en lo económico, lo político y lo edilicio, cuando de lo que se trata es de hallar el punto en el que los sentidos se encuentran sin invadir las especificidades” (Jitrik, 1968). Efectivamente, la asimilación de la producción literaria a la actividad política de los hombres del ochenta es casi una constante en los estudios críticos, de manera tal que se hace indispensable un acercamiento a los textos sin los prejuicios de clase que impiden leer en ellos ciertos contenidos y procedimientos textuales que no pueden explicarse en términos meramente ideológicos. El segundo capítulo está dedicado a la novela popular con gauchos de Eduardo Gutiérrez, en la que encuentro una primera matriz histórica de la cultura popular masiva. Mi lectura está orientada por la consideración de las dos vertientes de “lo popular” que convergen en ella: su relación con la popularidad y el éxito que adquieren en la prensa, así como sus vínculos con la tradición popular rural en función de la cultura popular

¹⁴ Para una revisión de la década de 1880 en relación con la emergencia de un nuevo campo cultural y con los procesos de profesionalización pero desde la perspectiva de las artes plásticas, véase Malosetti Costa (2002).

urbana que está comenzando a configurarse en medio del proceso de modernización. Por un lado analizo, en el marco de la prensa, cómo los folletines se constituyen en la transformación de ciertos géneros periodísticos y en la nacionalización de novelas populares extranjeras. Por otro lado, llevo a cabo una lectura de la relación que los folletines populares con gauchos establecen con la tradición nacional y la disputa de la que participan: la oralidad y la escritura, la gauchesca y la poesía culta de tema rural, el verso gaucho y la prosa folletinesca, cuestiones vinculadas entre sí por un movimiento de filiaciones y afiliaciones. El tercer capítulo se centra en las novelas de Eugenio Cambaceres, a las que denomino “novelas modernas de la alta cultura” debido a su carácter urbano, cosmopolita y a su inclusión en una polémica relativamente transnacional, rasgos todos estos que las ponen en contraste con la novela popular. Por lo mismo, reubico la producción de Cambaceres en el marco de la polémica sobre el naturalismo que, superpuesta en parte a otros debates, se desarrolló en la Argentina a lo largo de la década de 1880. A modo de cierre, me detengo en la participación tardía pero definitiva de Cambaceres en la prensa porteña, participación que lo acerca, imprevistamente, a un escritor como Gutiérrez. En resumen, a través de las distintas inflexiones de la polémica no sólo puede leerse la producción novelística de Cambaceres, su violenta adscripción al naturalismo y su recepción crítica, sino también la disputa entre poéticas dispares, la discusión sobre los rasgos de la novela nacional y la función reguladora y consagratoria de la prensa en el incipiente mercado de bienes culturales.

La segunda parte está formada por tres capítulos en los que llevo a cabo una lectura más centrada en los textos. En el capítulo 4 pongo en relación las novelas de Gutiérrez y de Cambaceres con otras novelas contemporáneas y analizo las historias narradas en función de las diferentes configuraciones de la identidad nacional que ellas proponen. En ese sentido, las novelas de la época configurarían una suerte de mapa urbano y rural que puede leerse en clave familiar y en clave nacional porque es allí donde se construyen las diferentes identidades (individuales, de grupo, nacionales). En los capítulos 5 y 6 me detengo, respectivamente, en las novelas de Cambaceres y de Gutiérrez. Propongo allí un abordaje que pretende revisar ciertos supuestos y postulados de la crítica alrededor de la producción de ambos escritores. En relación con Eduardo Gutiérrez, sus folletines han sido relegados al olvido o al rescate historicista, y opacados definitivamente por la lectura excluyente de *Juan Moreira* que comenzó a realizarse en las últimas décadas del siglo XX: o bien las novelas con gauchos han sido asimiladas sin más a los códigos folletinescos descuidando los aspectos textuales particulares y naturalizando su condición “popular”, o bien ha funcionado el fuerte supuesto de que la novela popular puede

reducirse a un argumento y un héroe prototípicos perdiéndose de vista que cada una de las novelas con gauchos es fundamental para potenciar el efecto posterior de la primera.¹⁵ En relación con Eugenio Cambaceres, su producción ha sido generalmente sometida a una jerarquización interna que es consecuencia del supuesto evolucionista según el cual las primeras novelas resultan pruebas o ensayos hasta llegar a la novela cerrada y completa que sería *En la sangre*. Esta lectura teleológica dominante se ampara en una consideración en buena medida convencional de la novela naturalista y su visión de mundo.¹⁶ Intentando sortear estos supuestos y postulados, propongo en los capítulos de la segunda parte un principio de lectura con el cual recorro la emergencia del género y la ficción argentina de los años de 1880: se trata de la *reproducción*, con sus distintas acepciones y variantes. El análisis de las cuatro novelas de Eugenio Cambaceres está organizado alrededor de la categoría de reproducción, en tanto máquina narrativa que aparece tematizada en distintos niveles del relato (desde lo formal a lo anecdótico) y a través de la cual se procesa la representación de identidades. A partir de allí leo en las novelas de Cambaceres, de *Pot-pourri* (1882) a *En la sangre* (1887), las representaciones desviadas y anómalas que o bien no han sido analizadas o bien han sido asimiladas sin problematización al verosímil realista. Simultáneamente, pongo en relación la novela de Cambaceres con otros textos y discursos decimonónicos, desde la novela satírica de

¹⁵ Por un lado, Jorge Rivera aborda en su conjunto la obra de Gutiérrez en la única biografía que existe sobre el escritor y también en su breve ensayo sobre el folletín, donde propone una clasificación y una descripción de sus novelas que tiende a considerarlas como ejemplos de las funciones folletinescas (Rivera, 1967 y 1968). Por otro lado, el más relevante de los análisis de *Juan Moreira*, prescindente del marco genérico, es el que ha elaborado Josefina Ludmer, quien lee a partir de la novela, y a través de las representaciones periódicas de su protagonista a fines del siglo XIX y a lo largo del XX, la serie del héroe de la violencia y la justicia popular en la Argentina (“Los escándalos de Juan Moreira”, en Ludmer (comp.) (1994), y Ludmer (1999): 225-300). Una propuesta alternativa es la desarrollada por Adolfo Prieto en su análisis del criollismo entre 1870 y 1910, quien explica, a partir de ciertos textos entre los que incluye *Juan Moreira* y *Santos Vega*, el modo de apropiación de los signos criollistas de los folletines por parte de los nuevos grupos de lectores, así como la permeabilidad entre el sector popular del público y los sectores letrados cuando algunas de las historias pasan al teatro (Prieto, 1988).

¹⁶ Lecturas de lo más dispares operan con este supuesto evolucionista instaurado por el abordaje de Ricardo Rojas en su *Historia de la literatura argentina* (Rojas, 1956): en un extremo, Claude Cymerman, con su considerable aporte bio-bibliográfico en el que incluye una lectura en clave de las novelas y algunas aproximaciones temáticas (Cymerman, 1993); en el otro, David Viñas, quien lee en el revés del evolucionismo formal el avance de una ideología reaccionaria, una suerte de “naturalismo moral” anclado en las modificaciones que constituyen el pasaje de las dos primeras novelas a las dos últimas: disolución del humor, abandono del lenguaje afrancesado, traslado del conflicto de la propia clase a los “nuevos” habitantes (“Biología, escepticismo y repliegue: Cambaceres y los naturalistas”, Viñas, 1971).

costumbres de Paul de Kock y las novelas naturalistas de Zola, hasta el discurso degeneracionista del cientificismo y los discursos sobre la inmigración. Por su parte, en el capítulo dedicado a las novelas populares de Eduardo Gutiérrez propongo la reproducción en tanto condición propia de la lógica folletinesca. Para ello, considero las constantes a lo largo de la serie de folletines con gauchos así como las variantes irreductibles que se practican entre el primero (*Juan Moreira*, 1879-1880) y el último (*Pastor Luna*, 1885-1886). Al involucrar aspectos tan disímiles como la copia y la variación, la autonomía y la repetición, la técnica y el relato, la reproducción está en la base del folletín, pero retorna en el nivel de la historia y de los recursos narrativos, en el de las soluciones políticas de corte reformista y en los efectos sociales provocados.