

Emile Zola y Eugenio Cambaceres: el modelo francés y su versión argentina

Silvina Perrero de Roncaglia

Universidad Nacional de Córdoba

Hacia fines del siglo XIX un estilo peculiar de actuar y de pensar impregna profundamente los usos colectivos y la mentalidad de las clases dirigentes argentinas. Los hombres del '80 se sienten llamados a retomar y ejecutar el programa de civilización y de progreso propuesto por los románticos; en su actitud confluyen las ideas de Alberdi y Sarmiento, pero también, el espíritu y la cultura francesa de dilatada presencia en el proceso de formación de la cultura nacional.

En la incipiente novela argentina, emerge el deseo de perfilar e interpretar la realidad desde la perspectiva del realismo y particularmente del naturalismo que, *a diferencia del romanticismo, difundido tras larga prédica,...* se manifestó en nuestro país como una epidemia, de manera violenta y casi simultáneamente con su aparición en Francia.¹

Las novelas de Zola instauran la polémica como la habían instalado antes en París: el capítulo inicial de *L'Assommoir* aparece en *La Nación* en agosto de 1879, pero "sugestivamente" la publicación se suspende al día siguiente "por falta de espacio"; el libro, sin embargo, circula y se lee ávidamente en

1. Frugoni de Fritzsche, Teresita, "Estudio preliminar" en *Sin rumbo*, Bs. As., Plus Ultra, 1968, pág. 25

Buenos Aires. Igual entusiasmo suscita al año siguiente *Nana*, que aparece en Francia en febrero de 1880, tarda sólo semanas en llegar a estas tierras y se convierte en un éxito sin precedentes. Más allá de juicios encontrados, defensores y detractores, resulta de interés destacar cómo la recepción de la obra de Zola pondrá un lente nuevo a la mirada de nuestros escritores, inmersos en la realidad de un país que se transforma y protagonistas de un acelerado proceso de cambio. Consciente o inconscientemente, superando el lirismo romántico, ellos adoptarán otras técnicas para la focalización de su contexto.

Entre los novelistas argentinos que adhieren a los principios de la escuela zoliana, el nombre de Eugenio Cambaceres adquiere especial relevancia. Hombre de singular fortuna, abogado, estanciero, aficionado al arte lírico y dramático, participa activamente en la actividad política y en la vida social de su tiempo siendo un típico representante de esa singular imagen que distingue a los hombres del 80.

Su incursión en la literatura se inicia cuando, con el seudónimo de Lorenzo Díaz, publica sus dos primeras novelas: *Potpourri* (1882) y *Música sentimental* (1884), ambas con el subtítulo *Silbidos de un vago*; alcanza con ellas un considerable éxito editorial y su trayectoria se completa con *Sin rumbo* (1885), donde ya aparece el nombre del autor, y *En la sangre* (1887). Las tres primeras son publicadas en París, la cuarta, aparece como folletín en las páginas del periódico *Sud América* y retoma allí el tema de la inmigración que ya había abordado otro novelista del naturalismo, Antonio Argerich, en *¿Inocentes o culpables?* (1884).

En *Sin rumbo* –la mejor novela compuesta por Cambaceres, la más perfecta y la más profunda en la concepción del papel principal, según Oscar Blasi²– se centran los propósitos de nuestro trabajo: a partir de su confrontación con *Nana*, la novela de Zola, procuraremos realizar una lectura de los textos orientada a registrar paralelismos, convergencias y divergencias, que ahondarán las proyecciones de mimesis y creación y establecerán vínculos entre el modelo francés y la novela argentina. Se tratará de evitar, en lo posible, la superficial

2. Blasi, Oscar, *Cambaceres, Martel y Sicardi*, Bs. As., Theoría, 1962, pág. 32

comprobación de influencias en lo que a ciertos tópicos del naturalismo se refiere, como el determinismo de la herencia y del medio ambiente.

La gestación de las obras

En 1869, cuando Zola escribía *La fortuna de los Rougon*, primer título de la serie de *Los Rougon-Macquart, historia natural y social de una familia bajo el Segundo Imperio*, tenía ya un plan cuidadosamente elaborado y en él preveía una novela sobre la prostitución. Por otra parte, el propósito de despojar a la cortesana de toda aureola de idealización romántica se había manifestado en la primera novela del autor, *La confesión de Claudio* (1865), todavía vinculada por su estilo a ciertas formas del romanticismo. También en artículos periodísticos, Zola criticaba con dureza la degradación moral de una sociedad corrompida y ávida de placeres vulgares.

A lo expuesto se suma, en los primeros meses de 1876, una importante tarea de información y la documentación sería por medio de notas, de entrevistas y de la concurrencia personal a escenarios que luego incorporaría a su novela (el teatro Variétés, el hipódromo de Longchamp). Con todo ese material y sus propias reflexiones irá perfilando claramente el esbozo de su relato, hasta llegar a configurar un mundo amplio en personajes y acontecimientos, distribuido finalmente en catorce capítulos de estructura muy cerrada.

En cuanto a Eugenio Cambaceres, deben tenerse en cuenta el carácter eminentemente autobiográfico de sus dos primeras obras y las declaraciones que abren el capítulo inicial de *Potpourri: Vivo de mis rentas y nada tengo que hacer. Echo los ojos por matar el tiempo y escribo. Es decir: el que crea encontrar en las páginas de este libro estudios serios, fruto de una labor asidua, debe, desde luego, cerrarlo sin más vuelta.*³ Y en las *Dos palabras preliminares* que agrega más tarde a la tercera edición, no el narrador implícito sino el autor real expresa:

3. Cambaceres, Eugenio, "Potpourri" en *Obras completas*, Sta. Fe, Castellvi, 1968, pág. 23

Una mañana me desperté con humor aventurero y, teniendo hasta los tuétanos el sempiterno programa de mi vida... pensé que muy bien podía antojárseme cambiar de rumbos, inventar algo nuevo... ocurriéndoseme entonces una barbaridad como otra cualquiera: contribuir por mi parte, a enriquecer la literatura nacional.⁴

En el proceso de configuración de la relación autor-ficción, el carácter autobiográfico de las dos primeras novelas cederá paso a una progresiva distancia del narrador con respecto al mundo creado y en *Sin rumbo* la perspectiva se tornará bastante objetiva,⁵ pero las citas vienen a cuenta para poner al descubierto una actitud muy particular del escritor argentino frente a la literatura, y claras coincidencias entre el referente irreal que las obras denotan y el real connotado. En efecto, con alguna excepción de *En la sangre*, Cambaceres constituirá para sí su propia fuente de documentación, en tanto los asuntos guardan estrecha relación con el grupo social al que pertenece el autor. Es de hacer notar, sin embargo, que el vínculo progresivo de nuestro autor con Zola le llevará desde la "desaprensiva sátira social" de *Potpourri* a la exposición de los riesgos que entraña un sistema de vida de clara filiación liberal en *Sin rumbo*, para llegar a asumir un evidente compromiso con el grupo dirigente y conservador en su última obra, donde aplicará con rigor los principios fundamentales del naturalismo.

Nana y Andrés, entre la ficción y la realidad

Nana y *Sin rumbo* son relatos lineales donde trama y fábula coinciden y en ambos casos el personaje es el portador de la estructura: en *Nana* ya lo sugiere el título; en *Sin rumbo*, la preposición del sintagma denota privación, carencia y

4. *Idem*, pág. 13

5. Según Carlos A. Leumann en *Sin rumbo "hay plan, arquitectura, trabazón orgánica, conjunto"*. "Prólogo" en *Sin rumbo*, Bs. As., Estrada, 1949

adelanta la condición del protagonista: *Desalentado, rendido, postrado, andaba al azar, sin rumbo, en la noche negra y helada de su vida.*⁶

Esta afirmación inicial, nos permite ya adelantar que no es en la esencia del argumento sino en la configuración del personaje protagónico, donde encontramos claros puntos de contacto entre ambas novelas: ciertos rasgos de la prostituta de Zola serán retomados y ampliados por Cambaceres.

El estigma de la herencia de un padre alcoholizado arroja a Nana tempranamente a la calle; de florista pronto pasará a prostituta esgrimiendo la única arma que posee en la vida, el sexo: *Y Nana, frente a aquel público fascinado... permanecía victoriosa con su carne de mármol y con su sexo, cuya fuerza podía destruir a toda aquella gente sin que se la atacase a ella.*⁷

Corrompida por los hombres de la sociedad de los años imperiales, con la *certeza del poder de su carne*, la ambiciosa cortesana no encontrará oponentes; y el hastío de bienes y placeres en repetidas ocasiones rondará su existencia:

Nana volvía a caer en la monotonía ruidosa de su existencia paseos por el bosque, estrenos teatrales, comidas y cenas en la Maison-d'Or, en el café Anglais; luego todos los lugares públicos, todos los espectáculos donde se hacinaba la multitud: Mabilie, las revistas, las carreras... Sin embargo no lograba evadirse de aquel círculo de ociosidad estúpida que le producía como calambres en el estómago.. La soledad la desconsolaba inmediatamente, porque se encontraba con el vacío y con el aburrimiento de sí misma. (326)

Aunque de otra índole, en *Sin rumbo*, el pasado de Andrés también lo ha condicionado: infancia de niño adinerado, paso fugaz por la universidad –época

6. Cambaceres, Eugenio, *Sin rumbo*, Bs. As., Plus Ultra, 1968, pág.13. Todas las citas corresponden a esta edición. El subrayado es nuestro. En adelante se indicará sólo número de página.

7. Zola, Emile, *Nana* –traducción de Carlo Arca-, Bs. As., Hyspanámica, 1982, pág. 35. Todas las citas corresponden a la presente edición. En adelante se indicará sólo número de página.

feliz; haragán, estudiante y rico- después el club, el mundo, los placeres, la savia de la pubertad arrojada a manos llenas y un presente de abulia, empalago, inercia alimentado por las lecturas de la época, particularmente el pesimismo de la filosofía de Schopenhauer, su maestro predilecto:

Seco, estragado, sin fe, muerto el corazón, yerta el alma, harto de la Ciencia de la vida, de ese agregado de bajezas: el hombre, con él arsenal de un inmenso desprecio por los otros, por él mismo, en qué había venido a parar, ¿qué era al fin? Nada, nadie...(58)

Su hastío es casi constitucional, pero es también —como en Nana- consecuencia del ocio, del poder que le otorga una encumbrada posición social. Su existencia rueda por los días y las noches de Buenos Aires contemplando con ojos amargos y escépticos la realidad de sí mismo, del mundo, de los otros:

Insensible y como muerto...días enteros se pasaba sin querer hablar ni ver a nadie... pensando en la miseria de vivir, en el amor —un torpe llamado de los sentidos-, la amistad —una ruín explotación-, el patriotismo —un oficio o un rezago de barbarie-, la generosidad, la abnegación, el sacrificio —una quimera o un desamor monstruoso de sí mismo-, en el cálculo de la honradez, en la falta de ocasión de la virtud.... (66)

Como Nana, tampoco Andrés encontrará oponentes: en el campo y en la ciudad, sean peones o cantantes líricas su voluntad no tendrá límites. El ejemplo más claro lo constituye su relación con Donata de quien dispone libremente y sin ningún escrúpulo moral porque él es el patrón y ella “*la china esa*”. El episodio, en opinión de David Viñas⁸, resulta ejemplarizador de los lazos que vinculan a

8. Ver Viñas, David, “Naturalismo, herencia y purificación” en *Literatura argentina y realidad política*, Bs. As., Sudamericana, 1995

niños y criados; sirve a Cambaceres para develar la ambigüedad del mundo de la gente de servicio, que el romanticismo había soslayado y que ahora se muestra en toda su crudeza a través de las relaciones que mantienen el patrón y la hija del puestero.

Si una misma conciencia de poder se advierte en Nana y en Andrés, muy distinta es la técnica que Zola y Cambaceres emplean en el tratamiento de los restantes personajes. Fiel a su método, el escritor francés aplicará una minuciosa consideración a sus conflictos interiores, a los detalles que van marcando la lógica de las acciones y descubriendo la trama íntima del contexto en el que están insertos.

El caso del conde Muffat resulta ejemplarizador:⁹ surgido de un personaje de la *Comedia humana* de Balzac —el protagonista de *La Prima Bette*— y del senador Antonio de *Venecia salvada* de Otway, en quien el libertinaje había provocado una regresión casi hasta la infancia, Muffat es el instrumento que le permitirá a Zola demostrar la decadencia de una época y de una clase social. Desde la contradicción que entraña la imagen inicial de chambelán de la emperatriz sumergido en un palco del Variétés ostentando una *dignidad tan glacial que se le hubiese creído en alguna sesión del cuerpo legislativo*, mientras sigue *con ojos turbados* a las mujeres que pasan, Zola va trabajando con sutileza y fina ironía la progresión del vínculo Nana-Muffat hasta dejar al desnudo el entramado que los constituye en símbolo de corrupción, agentes y víctimas de ella en una situación final donde los roles se multiplican, se intercambian, se implican mutuamente.

En *Sin rumbo*, Andrés ocupa el centro del relato y los restantes personajes no pasan de ser sombras, no merecen análisis alguno por parte del autor, responden al menor estímulo del señor, caracterizado casi como señor feudal. Donata y la Amorini son mujeres *condenadas a vivir el vía crucis de su sexo*, según lo expresa el protagonista cuando, a partir de las teorías de Darwin, se cuestiona los alcances de herencia y educación y se afirma en una clara

9. Ver Cogny, Pierre, presentación de *Nana*, en *Les Rougon-Macquart*. Colección L'Intégrale.t. III. París, Le Seull. 1970, págs. 174 ss.

posición determinista:

Pensaba en la triste condición de la mujer, marcada al nacer por el dedo de la fatalidad,... la limitación estrecha de sus facultades, los escasos alcances de su inteligencia... la pobreza de su ser moral...el aspecto mismo de su cuerpo... ¿no revelaban claramente...la misión que la naturaleza le había asignado? ¿no estaban diciendo a gritos que era un ser consagrado al amor esencialmente, casi un simple instrumento de placer, creado en vista de la propagación sucesiva y creciente de la especie?(155)

Desde esta perspectiva, Donata, retratada con connotaciones eufóricas como expresión diáfana de la tierra, pero sometida al doble condicionamiento del medio y el "ciego ascendiente de la carne", se dona espontánea, ingenuamente, y sólo sabemos que ha muerto en el momento del parto. Su padre, "ño Regino", un fiel y antiguo servidor de Andrés, deja la estancia. La Amorini es la mujer mundana, frívola, sensual, caprichosa, que reproduce en buena parte las condiciones de Nana y a quien Andrés abandonará sin remordimientos.

El único personaje que "adquiere cierta grandeza negativa" es Contreras, *un chino fornido, retacón, de pómulos salientes, ojos chicos y mirada torva. Uno de esos tipos gauchos, retobados, falsos como el zorro, bravos como el tigre.* Es el peón que se resiste al amo, que guarda el resentimiento del mal trato y el despido y provoca el incendio del galpón de lana. Andrés no lo ve, es "un bulto", "la sombra de un hombre que se venga y huye". Crece en la traición que comete, pero su imagen *no ha tenido al parecer mayor valor para el autor porque no se desarrolla, no cuenta humanamente, no tiene conflicto, ni siquiera el de su traición.*¹⁰

La observación y experimentación del naturalismo sólo son aplicadas parcialmente al análisis de la interioridad de Andrés, de allí que el discurso

10. Jitrik, Noé, "Cambaceres adentro y afuera" en *Ensayos y estudios de literatura argentina*, Bs. As., Galerna, 1970, pág. 37

indirecto libre sea una de las técnicas privilegiadas en la novela argentina.

Otro aspecto que merece consideración es una cierta dualidad, una cierta confrontación entre ser y parecer que Nana y Andrés encarnan.

Zola presenta a Nana como la mujer que, obediente a su naturaleza, es sensual y desenfadada, pero no hace el mal por el mal mismo; no falta en ella la nota tierna y expresiones como “la bonachona muchacha”(33), “tenía aspecto de buena muchacha” (87), “Nana no era mala” (224), “tomó sobre él un ascendiente de buena muchacha” (315) se reiteran a lo largo de la novela. Esta condición permite entender sus crisis súbitas de maternidad, su vergüenza ante el deseo que ha despertado en el joven Georges, la especial felicidad que le infunde el espectáculo de la naturaleza en libertad:

Nana contemplaba con entusiasmo la llanura inmensa bajo el cielo gris... Todo lo que le sucedía desde que había bajado del carruaje, aquella campiña tan grande, aquellas hierbas que olían tan intensamente, aquella casa, aquellas legumbres, todo la trastornaba hasta parecerle que había abandonado París hacía veinte años. Su existencia de ayer estaba lejana. Sentía cosas que antes ignoraba.(179)

El personaje se humaniza, porque Zola sabe que los hombres no son tan buenos ni tan malos; el lector no cuestiona la piedad y el desprecio que Nana despliega y entiende que ella encierra en sí el bien y el mal, el goce y el abismo.¹¹ Pero la bondad no le alcanza para salvarse porque ya no es ella *la humilde “grisette” de los tiempos del romanticismo, desvalida, fiel, moviéndose casi siempre en ambientes pobres, enamorada de estudiantes, poetas, pintores o de algún hijo descarriado de buena familia que la abandonaba y si volvía a ella era siempre demasiado tarde,*¹² es la cortesana de los tiempos imperiales, la “mosca de oro”

11. Ver Krakowski, Anna, *La condition de la femme dans l'oeuvre d'Emile Zola*, París, Nizet, 1974, pág. 191 ss.

12. Escué, José, “Introducción” en *Nana*, Barcelona, RBA editores, 1995

que describirá Fauchery en su artículo del *Figaro*.

También en Andrés se observa una dualidad interior, es el hombre frío, despótico, cínico, arbitrario y hasta insensible con los otros, pero capaz de sentir el llamado de la tierra y la ternura de la paternidad.

Y al respirar el aire fresco y puro de la noche, las ráfagas del viento de tierra con olor a campo y con gusto a savia, se sentía de pronto poseído por un deseo apremiante y vivo: volverse. 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 (125)

Y un sentimiento complejo lo agitaba... donde la voz ciega del cariño... acababa por estallar en él venciendo la resistencia de humanas preocupaciones... hijo natural, hijo de china... qué le importaba, al fin, si era su sangre! (126)

El personaje se transformará en un padre entregado a su niña como pocos y obsesionado por el mal que pueda aquejarla. Andrea enferma de crup, la traqueotomía que el médico realiza es descripta siguiendo las pautas de la escuela naturalista, pero el pesimismo se impone sobre la confianza en la ciencia y la niña muere.

Como Zola, tampoco Cambaceres acude a soluciones que hubieran instalado la novela en el plano del romanticismo. El cambio de Andrés se ha producido casi independientemente de su voluntad, de pronto, el personaje ha sentido como real una paternidad que en la lógica de los caracteres descriptos por el autor debía ser una prueba más de su incapacidad vital y finalmente lo condena en una truculenta escena, tributo a la escuela naturalista, porque como Andrés, Cambaceres también *quería que se cortara por lo sano, en carne cruda, realidad y vida (123)*

Más allá del personaje, es indudable el aporte que el naturalismo hace

en el afinamiento de técnicas y procedimientos descriptivos, Zola le enseñó a nuestros escritores del 80, y a Cambaceres en particular, a mirar el entorno con otros ojos.

En *Nana* recorreremos las aceras del centro de París, Montmartre, la llanura de Orleans, pero fundamentalmente vivimos la realidad del teatro, el Variétés es descrito en todas sus perspectivas: portería, escenario, camerinos, trastienda, etc.

A fines del siglo pasado, Buenos Aires es la aldea que se transforma en ciudad moderna; en *Sin rumbo* aparecen diversos escenarios urbanos, pero también aquí merece especial atención el teatro Colón, que Cambaceres conocía bien y describe desde la portería saturada de “una nube espesa de humo hediondo a tabaco italiano y a letrina” hasta “la sala llena bañada por la luz cruda del gas” la noche del estreno de *Aída*. Y después del debut, como en *Nana*, hay cena celebrando el triunfo de Marietta, la diva.

Una perspectiva nueva y original, lejos de toda idealización, es la que Cambaceres alcanza en la descripción de la pampa; son cuadros de logrado realismo la esquila, la marca de la hacienda, el rancho de Donata, las sensaciones de Andrés la noche que pasa con ella, la habitación del hotel que ocupa durante el viaje a la estancia bajo la lluvia:

Pasó la noche sentado sobre una silla en una de esas piezas de pueblo de campo, roñosas y pulguientas, mirando la cama con horror, hirviendo en chinches, probablemente, sin querer acostarse ni aun vestido. Al través de los tabiques de lienzo llegaba hasta él el áspero ronquido del sueño de sus vecinos. Un olor acre a pucho de cigarrillo del país había filtrado por las grietas de la pared, apestaba el cuarto, mientras remolineando en torno de su cabeza sin cesar, una nube hambrienta de mosquitos dejaba oír su chirrido exasperante. (129)

Enrique Williams Alzaga, luego de exaltar la familiaridad que unía a Cambaceres al ámbito rural, destaca que es la del autor “la primera interpretación auténtica

del campo argentino”.

Nos preguntamos finalmente, desde el punto de vista pragmático, cuál es el mensaje que Zola y Cambaceres dejan al lector y de qué manera se va revelando el mismo en la trama del relato, sabiendo que el propósito que los anima es el de des-velar al individuo y a la sociedad de la época.

La representación de *La rubia Venus*, que nos introduce en la ficción de Zola, es una farsa burlesca que mueve a risa porque “*era el carnaval de los dioses, el Olimpo arrastrado por el fango*”, en ella “*se pisoteaba la leyenda, se rompían las antiguas imágenes*”. Pero ese primer capítulo no será sino una prolepsis de lo que viviremos a lo largo de la novela, en tanto las relaciones de los personajes estarán siempre presididas por la simulación, el engaño, la hipocresía, y entonces el mundo de la realidad vivida no es más que pura representación, una farsa donde los roles están cambiados, las virtudes son simulacro y los valores absolutos no existen, aunque pocos lo adviertan o prefieran no advertirlo. Cuando el príncipe de Escocia, el marqués de Chevard y el conde Muffat, instalados en el camerino de una Nana semidesnuda, brindan con el champaña de Fontán, un bribón cómico, el narrador señala: *Allí no se bromeaba; era como en la corte. Aquel mundo de teatro prolongaba el mundo real, en una farsa seria, bajo el vaho ardiente del gas.*

De allí que, si bien Nana es la devoradora de hombres, la mosca de oro que convierte en estiércol lo que toca, su actitud no difiere demasiado de la del resto de la sociedad: Fontán finge, Satin y las mujerzuelas del teatro fingen, pero también lo hacen condes, marqueses, banqueros y periodistas, todos se mueven en “*las suciedades inevitables de la existencia*”. El mundo es pura farsa donde algunos representan el papel de hombre honrado y cuando Nana lo consigue para sí en *Duquesita*, la obra de Fauchery, su actuación resulta un fracaso rotundo.

De acuerdo con la eficacia docente que reconoce a la novela naturalista, Zola acentúa los rasgos demostrativos que se empeñan en la ilustración de la tesis, declarada por el relato con nitidez:

Su obra de ruina y muerte estaba consumada: la mosca

escapada de la basura de los arrabales, llevando el germen de las podredumbres sociales había envenenado a aquellos hombres nada más con posarse sobre ellos. Aquello estaba bien, era justo, había vengado a su gente, a los pordioseros y a los desheredados (462)

Pero también pone en boca de Nana la otra cara de la realidad, la palabra que desnuda la farsa:

-Eso es. Todo sobre Nana, todo sobre la bestia... esa condenada ramera que se acuesta con todo el mundo, que limpia a unos, que hace reventar a otros, que causa la desgracia de tantas personas... ¡Santo Dios, esto no es justo. La sociedad está mal hecha. Se acusa a las mujeres cuando son los hombres quienes exigen las cosas!(401)

De hecho, ella también será aniquilada porque la culpa es compartida. En el ánimo del lector perdura nítida la lección moral: la prostituta encarna un grave peligro social; pero también permanece grabada la falsedad de una sociedad corrompida en sus entrañas.

En *Sin rumbo*, Andrés, desde el pesimismo esencial de su existencia, busca un refugio, una salida:

... en los halagos de la vida ligera de soltero, en los clubes, en el juego, en los teatros, en los amores fáciles... en el comercio de ese mundo aparte, heteróclito, mezcla de escorias humanas, donde el oficio de vivir se incrusta en la costumbre y donde la farsa vivida no es otra que una repetición grosera de la farsa representada.

A través del protagonista, Cambaceres también desnuda una realidad: amonesta a los advenedizos que pretenden servirse de influencias, califica de "indecente

mamarracho" las fiestas populares que celebran el aniversario patrio pensando "que algo más soñaron merecerse los revolucionarios argentinos", rechaza los diarios porque sólo se ocupan de política y la política es "un mercado de conciencias en la plaza de la república", considera un ridículo "étalage" la "rueda de gente yendo y viniendo por Palermo".

Observa las costumbres de la época desde el escepticismo cínico de su personaje, pero no deja de defender los privilegios de su clase, y finalmente lo aniquila porque el estatismo de Andrés, abúlico fracasado, ausente de objetivos, está lejos de ser factor de progreso individual o social y constituye una seria amenaza para los privilegios de la élite. El juez de paz de un pueblo de la pampa lo denuncia en un discurso henchido de ridícula oratoria:

Si, señores, lo digo sin vueltas ni rodeos, con la franqueza brutal de un pecho republicano: la inercia nos mata, nos consume, es necesario que a iniciativa individual, o a iniciativa progresista y salvadora, se haga sentir de una vez si queremos llegar a ser grandes y a que se nos trate con respeto..."(73)

Si en *Nana*, la sociedad produce un tipo humano que paradójicamente la consume y la devora, en *Sin rumbo* también la sociedad —cierto sector de la sociedad— genera un tipo humano que puede llegar a echar por tierra los planes de modernización y progreso.

Conclusiones

La lectura de *Nana* y *Sin rumbo* permite establecer su interrelación en algunos aspectos: difiere la actitud de ambos escritores frente a la literatura, a pesar de que Cambaceres está en camino de asumir un compromiso más decidido con ella; diversa es también la condición de los personajes de ambas novelas, aunque converge el tratamiento privilegiado que Zola y Cambaceres le asignan a los protagonistas. En relación con ellos, el hastío, cierta dualidad interior, la pasión

por la naturaleza, la oposición campo-ciudad, la adhesión a las teorías que predicán el condicionamiento de la mujer, son aspectos que Cambaceres desarrolla adaptándolos al contexto de la ficción creada.

La relación personaje-sociedad, verdad-simulación descubre, en el nivel pragmático, el paralelismo de motivaciones y propósitos de los autores y permite percibir claras relaciones en la modalidad que ambos adoptan para descubrir la realidad a partir de la simulación, la ironía, el cinismo.

Sin duda, el modelo zoliano pulió la habilidad descriptiva de nuestro autor argentino y le facilitó una interpretación más ajustada de su entorno, pero Cambaceres no se atiene con fidelidad absoluta al modelo, lo transforma y lo adecua a sus propias condiciones de producción, logrando cierto equilibrio mimesis y creación. El ambiente natural y social es sentido, observado y vivido por el autor, quien consigue suscitar similar sensación en el lector.