

Y CRÍTICO

Sud América, el gran diario porteño de fines del siglo pasado, en el que Eugenio Cambacérès publicó su cuarta novela *En la sangre*, insertó entre el 30 de septiembre de 1884 y el 28 de diciembre de 1885 cuatro artículos de crítica literaria, cuyo denominador común es Eugenio Cambacérès, visto bajo el doble aspecto de *novelista*, enjuiciado por Cané y García Mérou, y de *crítico literario*, juzgando a su vez a Martín García Mérou. Detallamos a continuación el título y la fecha de aparición de aquellos artículos:

Primer artículo: 30 de septiembre de 1884, *Música sentimental*, por Miguel Cané.

Segundo artículo: 29 de octubre de 1885, «Los libros de Eugenio Cambacérès. A propósito de *Sin rumbo*, por Miguel Cané.

Tercer artículo: 7 de diciembre de 1885, «La novela en el Plata: *Pot-pourri*, *Silbidos de un vago*, *Música sentimental*, *Sin rumbo (estudio)*», por Martín García Mérou.

Cuarto artículo: 28 de diciembre de 1885, «García Mérou, *Ley social*», por Eugenio Cambacérès.

El tercer artículo fue reimpresso al año siguiente de su salida en *Sud América* en *Libros y autores*, de M. García Mérou, bajo el título de *Las novelas de Cambacérès*. El segundo artículo fue recogido por la profesora Teresita Frugoni de Fritzsche y publicado como apéndice a su edición crítica de *Sin rumbo* (Buenos Aires, Plus Ultra, 1968).

El primero y el cuarto de esos cuatro artículos, en cambio, parecen no haber sido nunca editados en libros y los publicamos al final de este artículo.

Consideramos que tanto los dos artículos de Cané como el de García Mérou y el cuarto de Cambacérès son fundamentales en cuanto ilustran y aclaran la tan discutida personalidad literaria de Eugenio Cam-

bacérés. En particular los de Cané y el de Mérou aparecen, respectivamente, como la acusación fiscal y la defensa de Cambacérés enjuiciado por sus contemporáneos. Los analizamos a continuación, acompañando el análisis con las reflexiones que nos han inspirado.

* * *

Primer artículo: 30 de septiembre de 1884. *Música sentimental*, por Miguel Cané.

Tres cosas llaman mayormente la atención en este juicio crítico de Cané sobre su colega Cambacérés: una es la forma que reviste la crítica; otra, la virulencia de la misma; otra, por fin, los criterios en que se basa el crítico para fundamentar sus ataques.

Hay en el juicio del autor de *Juvenilia* mucho de una acusación fiscal y el estilo es el de un hombre de leyes. De hecho, Cané era abogado y no debe extrañarnos esta característica. Como buen fiscal empieza su acusación por las cualidades del acusado para que quede más grabado en el espíritu del lector lo que vendrá después, o sea, la parte reprochable de la obra de Cambacérés. Cabe preguntarse lo que movió a Cané a atacar tan acerbamente al autor de *Música sentimental*. ¿Es el juicio crítico mero juego literario, o hay que ver en él la intención de dañar al novelista? ¿Fue movido Cané por alguna envidia o rencilla contra su colega, o consideró un deber suyo tomar la palabra en nombre de la sociedad decente y de las buenas costumbres? Cualesquiera que hayan sido los motivos que lo animaron a escribir esta verdadera filípica, tenemos que concederles poco crédito a las protestas de amistad dirigidas por el crítico al novelista. Sabemos que el segundo no contestó por vía del diario al ataque del primero y podemos pensar que, de hacerlo, no lo hubiera hecho precisamente para agradecerle sus buenos conceptos. Quede presente en el espíritu del lector la defensa que hizo Cambacérés de su obra frente a los ataques a que la sometió la pluma acerada de Pedro Goyena. (Cfr. *Cambacérés enjuiciado por Pedro Goyena*, por Néstor Tomás Auza, artículo aparecido en *El Día*, de La Plata, del 25 de mayo de 1962.) Es difícil de todas formas dar fe al encabezamiento de este artículo en que el redactor del *Sud-América* ve en el juicio crítico de Cané «toda la franqueza y sinceridad del que habla en privado con un amigo».

Después de un principio halagüeño para el autor de *Música sentimental* («un progreso inmenso sobre el primer libro»), elogio repetido poco más adelante («jamás he visto un progreso semejante de un libro

a otro»), Cané desata sus aceradas flechas, cuanto más aceradas que nada las dejaba prever. Y menudea la pedrisca sobre la vía literaria seguida por Cambacérès y sobre su creación: «¿Buena vía? Detestable, deplorable, odiosa. Eso no es literatura, eso no es arte, eso es simplemente un *parti pris* inexorable, un despilfarro de talento, un capricho de patricio que hace tapizar sus letrinas con telas de Persia.» Esta última expresión ha hecho fortuna por su carácter insólito, entre los críticos argentinos que han dedicado un estudio al autor de *Música sentimental*. He dicho en otro artículo¹ que la frase de Cané había sido transcrita, transformada y luego traicionada por la mayoría de los críticos, que habiendo adulterado su significado le habían quitado todo sentido. No deja de extrañar por otra parte que Miguel Cané haya recurrido en una ocasión, para condenar las «llagas inmundas» que representa Cambacérès en su obra, a una metéfora de orden escatológico...

Los motivos invocados por aquél al atacar a éste son de doble índole: unos son de tipo moral, otros de orden estético. Pero bien mirado, el principal reproche dirigido por el primero al segundo reúne los dos tipos de crítica. Al criticar lo que puede encerrar de inmoral *Música sentimental*, Cané censura *ipso facto* la falta de estética de la obra o, mejor dicho, su falta a la estética. No otra cosa quiere decir el crítico cuando escribe: «Toda la escuela a que *Música sentimental* pertenece, exagerada, violenta, torpe a veces, es un atentado no tanto contra la moral sino contra el buen gusto, la educación intelectual de la sociedad, tosca por naturaleza y que necesita el espectáculo constante de las cosas bellas para no caer en una degradación de forma y fondo que haría imposible la vida para el autor mismo como para todo hombre delicado.»

Al escribir estas líneas, Cané plantea un doble problema de estética literaria y toma posición frente a dos actitudes posibles en materia de arte. El primer problema es el del fin, del objeto mismo de la creación artística. Para los sostenedores de la teoría del «arte por el arte»² la literatura no tiene otro objeto que hacer obra bella y el arte no tiene otro fin que él mismo.

¹ «Para un mayor conocimiento de Eugenio Cambacérès», «Hojeando Sud-América y la prensa porteña de los años 1880-1890», en *Cuadernos del idioma*, año III, núm. 11.

² El primer Hugo, el Hugo de las *Odas y baladas*, y, sobre todo, de las *Orientales*; Teófilo Gautier (cf. el poema «L'Art» y el prefacio a *Mademoiselle de Maupin*); Lecomte de Lisle, jefe de la escuela parnasiana, más que ninguno.

Miguel Cané, al hacer hincapié en los valores estéticos de la obra literaria —regeneradores a su vez del buen gusto de la sociedad— se coloca de parte de los escritores franceses parnasianos. La preocupación por la forma y la importancia concedida al trabajo del artista³, otros temas parnasianos, aparecen también en la teoría de Cané. Pero si los elementos connotados —preocupaciones estéticas, culto de la forma— y otros no abordados —como la pretensión a la objetividad, el método de observación minuciosa, etc.— acercan al Parnaso del realismo y del naturalismo, Cané se aparta fundamentalmente de esta última escuela. Emilio Zola, jefe de la escuela naturalista, y Víctor Hugo, el primero de los románticos franceses, coincidían al menos sobre un punto: el derecho del escritor a pintar la verdad, cualquier forma que revista. Escribe así el segundo en su novela *Los miserables* (publicada en 1862) hablando del argot, esta «gangrena» de la lengua francesa:

«Lorsqu'il s'agit de sonder une plaie, un gouffre ou une société, depuis quand est-ce un tort de descendre trop avant, d'aller au fond? (...) Ne pas tout explorer, ne pas tout étudier, s'arrêter en chemin, pourquoi? S'arrêter est le fait de la sonde et non du sondeur.

Certes, aller chercher dans les bas-fonds de l'ordre social, là où la terre finit et où la boue commence, fouiller dans ces vagues épaisses, poursuivre, saisir et jeter tout palpitant sur le pavé cet idiome abject qui ruisselle de fange ainsi tiré au jour, ce vocabulaire pustuleux dont chaque mot semble un anneau immonde d'un monstre de la vase et des ténèbres, ce n'est ni une tâche attrayante, ni une tâche aisée. Rien n'est plus lugubre que de contempler ainsi à nu, à la lumière de la pensée, le fourmillement effroyable de l'argot (...).

Maintenant, depuis quand l'horreur exclue-t-elle l'étude? depuis quand la maladie chasse-t-elle le médecin? Se figure-t-on un naturaliste qui refuserait d'étudier la vipère, la chauve-souris, le scorpion, la scolopendre, la tarentule et qui les rejeterait dans leur ténèbres en disant: Oh! que c'est laid! Le penseur qui se détournerait de l'argot ressemblerait à un chirurgien qui se détournerait d'un ulcère ou d'une verrue...»

Veintidós años después, Miguel Cané dice todo lo contrario utilizando las mismas imágenes y, a veces, las mismas palabras:

«La naturaleza no nos ha dado la facultad de reproducir el color y la forma de las cosas para que las empleemos en pintar amorosamente

³ Cf. expresiones significativas bajo la pluma del crítico, como «el instrumento se perfecciona», «el buril», etc.

las úlceras de un perro o esculpir la cabeza deforme de un enano. Que Tissot⁴ haga un libro sobre un vicio infame, convenido; pero que Meissonier⁵ lo pinte o Carpeaux⁶ (cito un naturalista) lo esculpa, no (...) Que hay belleza brutal, salvaje, en la descripción de la bajeza humana, en la sonda que sale cuajada de humores, los que sabemos lo que cuesta escribir y pintar, podremos tal vez apreciarla; el público (...) no ve sino que es ya permitido emplear una enfermedad repugnante, prolijamente detallada, como tema de romance.»

Pero sobre todo, Miguel Cané se sitúa en relación con los escritores de la escuela naturalista a los que se opondrá y censura implícita y genéricamente con la frasecilla que empieza por «toda la escuela a que *Música sentimental* pertenece, exagerada, violenta, torpe a veces, etcétera...». Al atacar a Eugenio Cambacérès —sin duda el más relevante representante de la escuela naturalista argentina—, el crítico ataca de hecho al mismo naturalismo, y ataca al naturalismo en nombre de la estética y de la elegancia, mostrando extrañeza al ver que un *gentleman* como Cambacérès puede hablar de «esas cosas» en sus libros. Se olvida el afrancesado Cané que uno de los escritores franceses más brillantes y más elegantes, el *dandy* de la literatura francesa, Charles Baudelaire, supo hacer —un cuarto de siglo antes— una obra bella y pulcra al pintar *Las flores del mal* y al describir una carroña...

* * *

Segundo artículo: 29 de octubre de 1885. Los libros de Eugenio Cambacérès. A propósito de Sin rumbo, por Miguel Cané.

Este artículo es más extenso y más completo que el anterior, ya que abarca en una forma exhaustiva toda la producción literaria de Eugenio Cambacérès hasta fines de 1885, o sea, tres de sus cuatro novelas, *Pot-pourri*, *Música sentimental* y *Sin rumbo*.

Es interesantísimo, como lo sería unas semanas más tarde el de Martín García Mérou titulado *La novela en el Plata*, y lo es tanto por lo que aporta a un conocimiento de la psicología y de la obra de Eugenio Cambacérès, como por lo que nos hace descubrir del talento crítico de Miguel Cané y por lo que nos confirma de sus dotes de literato.

⁴ Clément-Joseph Tissot, médico cirujano francés (1768-1866).

⁵ Ernest Meissonier, pintor francés (1815-1891).

⁶ Jean-Baptiste Carpeaux, escultor francés (1827-1875).

En cierta oportunidad⁷ el autor de *Pot-pourri* rebatió la idea de que su primera novela pudiera ser autobiográfica. En otra ocasión diremos lo que hay que pensar de estas denegaciones. Lo importante es subrayar aquí que Miguel Cané cree él también —y algún fundamento debía de tener para creerlo— que el novelista se ha reflejado en su obra. «En una rápida ojeada sobre sí mismo, Eugenio confesó que su vocación natural habría sido el teatro.»

De esta reflexión sobre la afición del novelista al teatro parten todos los comentarios sobre la original personalidad de Eugenio Cambacérès. El retrato es objetivo y desapasionado. Vemos desfilar así a una personalidad joven, inteligente (con una variante que implica quizá alguna reticencia: «impregnado de inteligencia»), brillante, «adorado en la familia», «acogido en todas partes con los brazos abiertos», rico, «con todo el dinero necesario para realizar sus caprichos» y sin haber conocido en ningún momento apremios económicos —«las dificultades primeras de la vida»—; pero desdichadamente con «una falta absoluta de ambición», «una tendencia disolvente por su mismo exclusivismo» y una ausencia total de preocupaciones morales.

Esa despreocupación total, ese «dilettantismo intelectual», ese «capricho aristocrático», esa vida misma que «gasta el cuerpo y el alma» no podían menos que comunicarle a Eugenio una «admirable predisposición al fastidio». No sin humor Cané nos cuenta —*se non è vero, è ben trovato*— la historia de la concepción de *Pot-pourri*, «libro enfermo, libro de un enfermo».

«Libro enfermo, libro de un enfermo». ¿Por qué? ¿En qué fundamenta Cané su crítica a la obra de Cambacérès?

En primer lugar le reprocha buscar en otros una perfección que el mismo no tiene (ahí va la primera piedra al tejado de Cambacérès...): «No nos es permitido erigirnos en jueces absolutos en tanto que no nos pongamos en armonía con el ideal de perfección en cuyo nombre se toma el látigo.»

En segundo lugar, le achaca el mismo hecho de dar a la imprenta, o sea, a la publicidad, sus odios y rencores. «El silencioso cajón del escritorio es y debe ser el confidente tolerante de nuestras intransigencias.» Se suma Cané a la caterva de los detractores de Cambacérès

⁷ A Pedro Goyena, que insinuaba que el «vago» de los *Silbidos de un vago* bien podía ser el mismo autor, respondía éste en un artículo publicado por *El Diario* de 2 de mayo de 1883: «En cuanto al vago, que pueden ser muchos y que puede ser ninguno, rechazo la personería» (véase NESTOR TOMÁS AUZA: «Cambacérès enjuiciado por Pedro Goyena», en *El Día*, de La Plata, 25 mayo 1962).

que ven desagradablemente reproducidos en la obra de éste los vicios de una sociedad a la que quedan entrañablemente arraigados.

En tercer lugar, le acusa de pintar una realidad parcial, un «solo lado» —el más aborrecible— de la realidad cotidiana. De paso lo emparenta implícitamente —a propósito de *Música sentimental*— con los escritores de la escuela naturalista francesa al hablar de «sus simpatías de escuela».

De hecho se enfrentan dos personalidades: la de Cané —optimista, mirando a los dos lados de la realidad, pero recreándose en el bueno— y la de Cambacérés —pesimista, deteniendo su mirada observadora en el aspecto más crudo de la realidad vivida—. Hasta ahí, el crítico no sale de sus derechos. Son menos convincentes, en cambio, las acusaciones agrias o solapadas que le hace a su colega, unas veces llamándolo «enfermo» (cfr. *supra*), otras haciendo públicas —con el pretexto hipócrita de desmentirlas— ciertas acusaciones de sadismo dirigidas a Cambacérés que, curiosamente en un crítico tan preocupado de lo que se publica, no hubiesen llegado a nuestros oídos sin mentarlas él.

La crítica de Cané se hace más indulgente al hablar de *Sin rumbo*. Por lo menos en apariencia... Le concede al novelista haber trazado sus retratos con mano firme y haber dejado de lado, por otra parte, el aspecto escandaloso que imperaba en las dos novelas anteriores. «Incluso las escenas trágicas del final son de primer orden y lo mejor que ha escrito hasta hoy —o sea hasta 1885— Cambacérés.» Pero pronto surgen los reparos: Cambacérés, «tan minucioso, tan prolijamente exacto» cuando se trata de pintar cuadros soeces «pasa indiferente ante la esquila, la hierra u otra escena de campo rebosante de colorido», multiplicando, en cambio, las escenas tormentosas. «Ahí está en su elemento», apunta Cané.

Sobre todo el crítico reprocha al novelista el haber acentuado la crudeza de ciertas escenas (la violación de Donata, por ejemplo) y haber empleado palabras vulgares y soeces, una de ellas en particular⁸. ¿Por qué reprochársela si antes que Cambacérés la emplearon —el mismo Cané nos lo dice— Shakespeare, Rabelais o Cervantes? Ahí sale a relucir de nuevo el espíritu pacato de Miguel Cané, que se disfraza bajo un sentido de las conveniencias o «una conciencia de las exigencias sociales de (la) época». No estaría de más hablar de moral hipócrita teniendo en cuenta que si Miguel Cané «proscribe esa palabrota sucia

⁸ El lector no encontrará en las ediciones modernas de las obras de Cambacérés la menor huella de esta palabra que en las primeras ediciones iba asociada a la palabra «perra» a la que se parece mucho, por lo menos en su primera y última letra...

y compadre» de «los labios de (sus) hijos y de los (suyos) delante de ellos» es dable pensar que la usaba a sus espaldas...

Paso sobre la crítica que dirige a Cambacérès al reprocharle una descripción demasiado idealizada de la casa donde Andrés abrigaba sus amores, lo que el crítico llama un *rendez-vous* criollo. Hasta ahora Cané reprochaba a Cambacérès su *naturalismo*. Aquí parece querer rebajar al novelista en su propio terreno, al ironizar sobre el «naturalismo» de esta descripción. Después de reprocharle de imitar a Zola (véase más atrás: «parece un *acquit de conscience* hacia Zola y nada más»), ahora lo tacha de alejarse de la técnica naturalista. Sin embargo, ni en eso está en lo cierto, porque la descripción del *boudoir*, si bien idealizada, está trazada en todo punto conforme a la técnica naturalista.

La penúltima parte del largo artículo de Cané está dedicada a las relaciones entre Cambacérès y el naturalismo de Zola.

De entrada Cané se sitúa, respecto al naturalismo, en el polo opuesto de Cambacérès. Tacha a éste de «naturalista de secta», reservándose para sí el título más glorioso de «naturalista a secas». Puede extrañar esta afirmación de naturalismo en un escritor que no se coloca por lo común entre los escritores naturalistas argentinos, como puede extrañar que se le deniegue el título de naturalista al escritor que mejor representa a esta tendencia en la Argentina.

En realidad, todo se aclara cuando se mira la definición que da Cané del «naturalismo». Para él, «el naturalismo o, mejor dicho, la naturalidad en el arte literario (es) el esfuerzo por interpretar, no reflejar la naturaleza, en toda su verdad, dentro de la exigencias del arte mismo». Como se ve, su definición es restrictiva; más, es literalmente falsa. Comete —conscientemente se entiende— un contrasentido sobre la palabra al confundir voluntariamente *naturalismo* con *naturalidad*. De ahí que se haya entablado entre los dos grandes escritores argentinos un verdadero diálogo de sordos, cada uno cargando al mismo vocablo de un significado especial. ¿Es necesario decir que la definición de Cané no es precisamente la más empleada para referirse al naturalismo? Hasta nuevo aviso, el naturalismo —no la naturalidad— es una forma o una tendencia literaria de contornos precisos⁹, ilustrada literariamente por Zola y sus discípulos. Definir al naturalismo

⁹ Escribe así Martín García Mérou en *Libros y autores* (cap.: «Las novelas de Cambacérès»): «Sintetizando la teoría del maestro (i. e.: de Zola), el naturalismo consiste simplemente en la aplicación de un método científico al arte literario. Así, la serie de los Rougon-Macquart está basada en el principio fisiológico de la herencia.»

como lo ha hecho Cané es denegarle a Zola el título de escritor naturalista. Ahora bien, cabe hacerse una pregunta: si Zola no es naturalista ¿quién lo va a ser? Por otra parte, me parece equivocado e injusto el juicio de Cané según el cual «el naturalismo de Zola exige el retorno constante al vocablo soez, a la pintura que da asco». La fórmula utilizada a continuación es preciosa: «Los ejes de esa máquina se aceitan con pus.» Pero no refleja más que un aspecto del naturalismo zoliano. Obras como *La faute de l'abbé Mouret* o *Une page d'amour* —anteriores las dos a *Germinal*— no tienen nada que ver con «una pintura que da asco», sino que son —con méritos más o menos evidentes— unos hermosos trozos de poesía en prosa o de prosa poética.

Más adelante, en su exposición, nota Cané que el naturalismo no tiene nada que ver con la fatalidad. Habría mucho que decir al respecto. Si bien no se desarrolla una novela naturalista francesa como una tragedia griega, alguna conexión podemos hallar entre las dos. El héroe griego —o el héroe de Racine, por ejemplo— es movido por la fatalidad. El protagonista de Zola es movido por el determinismo.

El primero obedece a un impulso divino. El segundo sigue las normas de la naturaleza. Estamos frente a dos concepciones existencialistas diferentes, si no opuestas: un concepto teísta y espiritualista que ve en todo la mano de Dios, una teoría de origen ateo y naturalista que ve en la misma naturaleza la evolución de la especie. Pero se encuentran los dos sistemas filosóficos en negarle al hombre una libertad absoluta en sus acciones.

Paso sobre la insistencia reiterada que pone Cané en acusar a Cambacérès de adorar a Zola, ya que «nada es más peligroso en arte que la adoración». Si el crítico hubiese escrito esto dos años más tarde, a raíz de la publicación de *En la sangre*, podía tener visos de verdad. El «naturalismo sistemático» que impregna todas las páginas de esta novela puede en rigor considerarse como «una reverencia obligada al maestro de elección» y como una deslucida imitación de la técnica zoliana; pero no así *Música sentimental*, que guarda su frescura y su originalidad propias. ¿Qué hay trazas de naturalismo en ella? No cabe duda, y son numerosas. Pero no hay que ver allí más que una coincidencia de óptica, así como el llamado «grupo de Medan»¹⁰ coincidía con Zola en su concepción de la crea-

¹⁰ Constituido por Maupassant, Paul Alexis, Henri Céard, Léon Hennique y J. K. Huysmans.

ción literaria sin que su obra desmejorase por ello. En el fondo —y lo reconoce el celebrado autor de *Juvenilia*— los dos escritores argentinos parten de tendencias rigurosamente opuestas: realistas las de Cambacérès, idealistas las de Cané. Pero entonces ¿por qué pretender, como lo hizo éste, al nombre de escritor naturalista?

El último reproche —*last but not least*— dirigido por Cané a Eugenio Cambacérès es el referente al estilo. Según el crítico, el estilo de Cambacérès, fuera de faltar a toda tradición literaria, incluso a la del mismo naturalismo, es desaliñado, vulgar e incorrecto y atenta contra las «reglas establecidas del buen gusto». En el fondo, el primero le reprocha al segundo no tanto el hablar mal como el escribir mal, o más bien el escribir como habla —como habla el mismo Cané— en la vida corriente: «Se le ha puesto por desgracia explotar esta jerga grotesca que hablamos todos en la vida ordinaria, que no es español, ni francés, ni lengua alguna, sino un *argot* compadre, absolutamente desprovisto de pintoresco, vulgar e incapaz de suministrar elemento alguno al arte literario.» Notemos de paso la ingenuidad que puede revestir el hecho de considerar normal el hablar mal, reservando a lo que se escribe el culto de la forma. Por otra parte, puede parecer exagerado el reducir a un «*argot*» compadre todo el estilo de Cambacérès. Y parece injusto incluso el hecho de tacharlo de «absolutamente desprovisto de pintoresco» cuando es todo lo contrario. Y no vacilaré en decir —pero tal vez no me siga hasta aquí el lector— que la lengua de Cambacérès es quizá uno de los elementos más atractivos de su producción literaria y seguramente el más encaminado a las formas modernas de la novela o a las formas de la novela moderna. Pero sería éste tema de otro mayor estudio.

La conclusión del artículo de Cané es, afortunadamente, más halagüeña para Cambacérès que el fondo del artículo. Si bien debemos desconfiar de la sinceridad y de la veracidad de lo asentado sobre «el respeto y el cariño recíprocos» que unirían a los dos insignes escritores, hay que agradecerle al crítico, si no los conceptos discutibles vertidos sobre el novelista, por lo menos los felices augurios formulados sobre su futura producción. Producción que, ya lo sabemos, no debía de involucrar más que *En la sangre*, ya que la vida del escritor fue tronchada por la fatalidad a los cuarenta y seis años.

* * *

Tercer artículo: 7 de diciembre de 1885. «La novela en el Plata: *Pot-pourri, Silbidos de un vago, Música sentimental, Sin rumbo (estudio)*», por Martín García Mérou.

Todo se ha dicho del largo artículo consagrado a Cambacérès por Martín García Mérou, publicado en *Sud-América* bajo el título «La novela en el Plata», y que habría de constituir, posteriormente, el capítulo «Las novelas de Cambacérès» de *Libros y autores*, del mismo García Mérou.

La crítica fue unánime¹¹ en reconocer... al crítico el haber escrito el primer artículo objetivo y desapasionado sobre el autor de *Pot-pourri*.

Un detalle, sin embargo, ha escapado a esta crítica, y es la estrecha conexión que el artículo de Mérou presenta con los dos anteriores de Cané, de los que se puede decir que es como la sistemática refutación. Por otra parte, no podía menos que escapársele esta relación a la crítica, ya que, como dijimos, los dos estudios del autor de *Juvenilia* habían quedado hasta ahora inéditos.

García Mérou había sido, en 1881, secretario de Miguel Cané cuando éste se desempeñaba como embajador argentino ante Venezuela y Colombia, y los historiadores de la literatura argentina¹² hacen resaltar la amistad que unía a los dos hombres y el casi filial respeto que sentía el primero por el segundo, que le llevaba once años.

Esto no quita que el crítico porteño echase buena mano de todas las armas de la polémica (ataques directos, refutaciones, ironía, etc.) para rebatir los conceptos vertidos por su antiguo jefe en la diplomacia. Así, por ejemplo, recordamos que, en su primer artículo, Miguel Cané reprochaba a *Música sentimental* el pertenecer a «una escuela exagerada, violenta, torpe a veces», el atentar «contra el buen gusto», el complacerse «en la descripción de la bajeza humana». Y condensaba su pensamiento en su famosa fórmula: «Eso no es literatura, eso no es arte, eso es simplemente un *parti pris* inexora-

¹¹ Dicen así Ricardo Rojas: (en su *Historia de la Literatura Argentina*, tomo VIII, Kraft, Buenos Aires, 1957): «Fue García Mérou quien salió a la palestra para defender al escritor», y Carlos Leuman (en su estudio preliminar a la edición de *Sin rumbo*, Ed. Estrada, Buenos Aires, 1949): «Un caballero, don Martín García Mérou, tomó la pública defensa de Cambacérès. Le dedicó un largo estudio crítico, tan atinado por sus elogios como por sus reparos.»

¹² Así, Susana Zanetto, que escribe en *Capítulo: La historia de la literatura argentina*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1967-1968, pág. 483: «Es su secretario el joven Martín García Mérou. Se inicia entonces una amistad entre ambos, casi de padre a hijo, que durará toda la vida.»

ble, un despilfarro de talento, un capricho de patricio que hace tapizar sus letrinas con telas de Persia.»

Pues bien, escribe García Mérou, con marcada ironía, refiriéndose claramente a los conceptos vertidos por aquél:

«Se insinuó que el autor buscaba en la diatriba una vena inagotable, se le exhibió como un cortesano de las bajas pasiones de la humanidad y no faltó un amigo espiritual que definiera en una frase incisiva el efecto que le había causado la obra: “Es —decía— un *water closet* tapizado con telas de Persia”.»

El creador de *Juvenilia* toma como pretexto la «amistad» y el «cariño» que lo ligan a Cambacérès para criticar en éste varios aspectos de su obra, y al aludir más precisamente a *Sin rumbo*, «el corte general, el pesimismo sin base, la tétrica concepción de la vida (...), la falta de ideal, el sensualismo sin freno, la sujeción servil ante el hastío que no encuentra barrera moral que lo detenga». Mérou le contesta implícitamente al lamentar —se refiere al autor de *Sin rumbo*— que «en el salón o en el club, en las reuniones familiares como en el seno de la amistad (...) se falsifican sus intenciones, se desconoce su método, se achica deliberadamente su acción intelectual, presentándolo como un fabricante de escritos afrodisíacos, como un rebelado de la vida, un *outlaw* que combate a todas las creencias e insulta a todas las virtudes».

Acusaba Cané a Cambacérès de haber recurrido intencionalmente a artificios vulgares o escabrosos y de haber pintado una realidad social degradante: «Me da una pena profunda ver un hombre tan bien dotado, que es hoy un escritor completo, con todos sus defectos de estilo, desviarse con deliberado propósito, pintar llagas inmundas ante una sociedad como la nuestra, la que más necesita la prédica incansable del ideal.» Le contesta el autor de *Ley social* —tachándolo implícitamente de hipócrita—: «Hay una personalidad que se impone por su propia naturaleza, hay un estilo especial, un vocabulario nuevo, un plan fantástico si se quiere, pero de ninguna manera vulgar en esas páginas menos pimentadas de lo que se cree por la generalidad, que retratan con valor y sin condescendencias hipócritas, muchas de las frases de nuestra existencia.»

En cuanto al público, que aquél considera inmaduro y aficionado a temas escabrosos («el público no ve sino que ya es permitido emplear una enfermedad repugnante, prolijamente detallada como tema de romance»), éste intenta rehabilitarlo: «Por lo demás, haríamos

el más sangriento de los insultos a todos los que leen entre nosotros si creyéramos que es solamente el atractivo del escándalo lo que los lleva a arrancarse de las manos las obras del autor de *Música sentimental*.»

Recordemos con qué ahinco protestaba el antiguo embajador en Venezuela contra la crudeza de algunas palabras del autor de *Sin rumbo*. «Lo que parece acentuarse cada vez más es la crudeza de ciertas escenas y la desnudez inexplicable de ciertas palabras vulgares y soeces. Lo que más me irrita al encontrarlas bajo mis ojos en la lectura es que su superfluidad resulta de bulto.» El creador de *Libros y autores* ironiza a cuenta de Cané y sus émulos y los ataca a su vez: «Los que se han detenido inmoderadamente sobre los cuatro o cinco términos crudos de las obras de Cambacérès se dan por satisfechos y fallan sin apelación. Sus dientes se mellan sobre el hueso que no alcanzar a romper; son jueces que dictan su sentencia sin estudiar el proceso.»

Y a aquél que reprochaba al autor de *Pot-pourri* el haber trasladado al papel sus sentimientos íntimos, su amargura y su horror a la vida, García Mérou contesta en defensa del segundo y en términos que no hubiese desmentido Víctor Hugo: «Escribir cuando se siente con viveza, cuando el espíritu palpita sacudido por todas las ráfagas de la inspiración, trasladar al papel el fruto de los pensamientos que se han ido acumulando en la soledad, cuando la vida ha presentado panoramas sombríos, cuando el hombre ha tenido que perder sus mejores años en la lucha por la existencia que la suerte reserva a sus hijos escogidos, es hablar a la humanidad el lenguaje de sus penas y sus alegrías, de sus vacilaciones y sus esperanzas, es presentar sus títulos a la simpatía de todos los que combaten y a la confraternidad de todos los que piensan.»

Dos observaciones precisas de Cané, tocando a puntos particulares de la obra de Cambacérès, parecía tener García Mérou un especial interés en rebatir. Una es el haber hecho de *Pot-pourri* una novela con claves. Notaba así el autor de *Juvenilia* que en *Pot-pourri* había exteriorizado el autor sus «ascos morales», sus «pasiones» y sus «antipatías» que no hubiesen debido salir nunca del «silencioso cajón del escritorio», «confidente tolerante de nuestras intransigencias», e insinuaba que *Sin rumbo* podía traer al lector, sino «revelaciones picantes», por lo menos algunos rasgos fundamentales de un «ser determinado, un amigo muerto ya». Se insurge el crítico porteño contra esta teoría, apuntando: «Se reprocha ante todo al autor de *Sin rumbo* el haber levantado velos que cubrían detalles de la vida

privada que es ilícito sacar a la luz. Hemos contestado a los que nos han hecho esta reflexión que al recibir a varios miles de leguas de distancia de la patria el *Pot-pourri*, al recorrerlo ignorando esa pretendida crónica de que se hace tantas menciones, no es seguramente lo picante de revelaciones de las que ni siquiera teníamos noticia lo que ha provocado nuestro juicio y producido nuestra simpatía literaria.»

Otro reparo es el haber hecho Cané del autor de *Música sentimental* un discípulo de Zola y de su creación literaria una imitación de la literatura francesa (véase, más atrás, comentario a los artículos primero y segundo). García Mérou se levanta decididamente en contra de esta opinión: «No es posible examinar las novelas de Cambacérès sin rozar de paso la eterna cuestión del naturalismo. Apresurémonos a decir que, según nosotros, no debe ser considerado discípulo de Zola.» Opinión tajante, demasiado tajante tal vez. Quizá éste sea el menos acertado de los juicios emitidos aquí por su autor, juicio que por nuestra parte no compartimos plenamente. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que esta aseveración fue escrita antes de la publicación de *En la sangre*. No cabe duda que el autor de *Ley social* hubiese, en aquella ocasión, revisado su juicio.

No todo, sin embargo, es disenso entre la crítica de ambos escritores. Alguna vez coinciden en sus juicios. Así, al reconocer en Cambacérès dotes de observador, se refiere Cané a «la observación, la verdad admirable de ciertos cuadros» y hace resaltar el «indisputable talento que se reveló de improviso», mientras apunta Mérou: «La observación sutil, la copia exacta de la realidad, bastan para mostrar el talento de un autor, y éste es el caso de Cambacérès.» Disiente, sin embargo, acerca de los méritos de la realidad observada y reproducida. Mientras el último considera que «ante todo su mérito consiste en la pintura exacta de la realidad», aquél no admite que se rebaje el autor en «la descripción de la bajeza humana» a la que prefiere «la prédica incansable del ideal».

Y a Cané, que desaprueba la sátira punzante de *Pot-pourri* «porque —dice— la experiencia me ha enseñado que no nos es permitido erigirnos en jueces absolutos en tanto que no nos pongamos en armonía con el ideal de perfección en cuyo nombre se toma el látigo», replica García Mérou, apelando a la indulgencia del crítico, «se dirá que es cruel algunas veces, que ante los ojos de su imaginación todos los objetos se deforman y afean. No lo culpamos demasiado, no olvidemos que todo observador carece de piedad».

Hasta el estilo —tan criticado— de Cambacérès encuentra un

defensor en el autor de *Ley social*. Cané le dirigía sus mayores reparos: «¿De dónde puede haber venido a Cambacérés la idea de cambiar, de la noche a la mañana, toda la tradición literaria y abolir de un golpe las reglas establecidas del buen gusto? (...) Se le ha puesto por desgracia explotar esta jerga grotesca que hablamos todos en la vida ordinaria, que no es español, ni francés, ni lengua alguna, sino un *argot compadre*, absolutamente desprovisto de pintoresco, vulgar e incapaz de suministrar elemento alguno al arte literario.» Si bien reconoce García Mérou que «su estilo carece de las inflexiones artísticas que sólo se adquieren después de haber labrado mucho tiempo, con labor incesante, el informe bloque de la lengua madre, en que debe tallarse la estatua tersa y pulida», opina que «sus párrafos incisivos, cortantes, ásperos y de aristas agudas tienen, sin embargo, el temple del acero. Se diría que, en lugar de pluma, maneja el buril».

Por otra parte, «las locuciones más familiares, los términos corrientes de nuestra conversación, la jerga de los paisanos como el *argot* semi-francés semi-indígena de la clase elevada, son los retazos que forman la trama de ese lenguaje pintoresco, hábilmente manejado, genuinamente nacional, en que están escritos los libros de que nos ocupamos».

Ambos críticos coinciden en señalar que cada novela de Cambacérés demuestra un progreso respecto a la anterior. «La distancia entre *Sin rumbo* y *Música sentimental* no es tan grande como la que hay entre la última y *Silbidos de un vago*, pero hay un progreso», escribe el primero, mientras apunta el segundo: «*Música sentimental* y *Sin rumbo* señalan en su autor un progreso evidente y una concepción cada vez más lúcida y perfecta del género literario a que se ha consagrado.»

El realismo y el costumbrismo del autor de *Sin rumbo* es visto por Cané y Mérou con ojos distintos. Mientras el primero opina que «muchas de estas descripciones dejan que desear por su sobriedad excesiva» y que el autor «pasa indiferente ante la esquila, la hierra u otra escena de campo rebosante de colorido», el segundo nota que el escritor «se ha complacido en pintar escenas de nuestra vida» con la misma buscada perfección de detalles, los mismos cuadros realistas que definen y destacan su vigorosa originalidad literaria» (y toma como ejemplo, entre otros, «el viaje a caballo bajo el sol de mediodía» o la «descripción de la esquila»). Al revés, si cree poder escribir Cané que el fin del protagonista «abriéndose las entrañas, acabando con la vida en una blasfemia (...) es de primer orden y, o mucho me

equivoco, lo mejor que ha escrito hasta hoy Cambacérés», condena García Mérou esta «última pincelada de la novela, por inútil lujo de barbarie, que juzgamos antinatural, del suicidio de Andrés». La única cosa que tacha el primero en el final de la obra es el empleo de la famosa palabra a la que hemos aludido más atrás, «un vocablo soez», «una palabrota sucia y compadre» que viene a ser «un pegote amarillo en el cuadro de tintas severas, solemnes, que refleja la muerte de Andrés». Esta misma palabra es precisamente lo único que el segundo le perdona a Cambacérés, ya que, apunta, «en aquel sitio nos parece real y ennoblecida».

Como se ve, no sólo disienten Cané y García Mérou, no sólo por lo común censura el uno a Cambacérés mientras el otro lo defiende, sino que toma constantemente el segundo el contrapunto del primero, hasta el hecho de condenar al autor las pocas veces que el otro lo exalta.

Incluso para hacer resaltar aún más lo que lo separa de Cané y para demostrar implícitamente que su defensa de Cambacérés se opone a los ataques de aquél, García Mérou emplea a menudo muchos de los vocablos o los giros utilizados por el propio autor de *Juvenilia*, aunque con conclusiones totalmente distintas o con epítetos que hacen resaltar más la oposición de criterios. Hemos encontrado de paso muchos ejemplos. Queda más patente todavía la oposición en el retrato moral de Cambacérés que encabeza el artículo de Cané y que termina el de García Mérou.

Empieza así el primer nombrado su artículo: «Eugenio Cambacérés es hoy una personalidad intelectual, etc...» Aquí tenemos el comienzo del último párrafo del artículo del segundo: «Cambacérés, en suma, es una personalidad literaria original.» Dice aquél, hablando en pasado y haciendo aparentemente caso omiso de todo papel literario de Cambacérés: «No, no es sólo al teatro donde lo llamaban sus facultades excepcionales, es a la vida pública, es a las dignidades del parlamento, es a la acción misma en el gobierno, sin contar con los éxitos del foro.» Y más adelante, aludiendo al presente y al futuro del autor: «Por el momento marcha en vías sombrías y tristes; pronto lo espero, entrará a las grandes avenidas llenas de luz y de vida.» En contraposición abierta a estos conceptos apunta el otro crítico: «En nuestra escasa vida intelectual está llamado a ocupar un puesto importante y abrir el sendero en que se espaciará en el porvenir la novela argentina.»

García Mérou no se conforma con defender a Cambacérés. Su defensa es a la vez un ataque, juvenil y brillante, contra «los que

pretenden hundirlo con el gastado reproche de inmoralidad» y los adeptos «de la falsa moral convencional». «El porvenir —escribe— pertenece a los fuertes y a los audaces. ¿Qué importa que el odio y el error se unan contra ellos? Los golpes de la envidia se mellan en su coraza férrea.» No cabe duda que este último dardo iba dirigido a Cané, a pesar de que éste hubiese tomado la precaución de subrayar que estaban escritas sus líneas «con toda la independencia que el respeto y el cariño recíprocos nos imponen», o dar a entender que se expresaba «con toda la franqueza y sinceridad del que habla en privado con un amigo». Este respeto y cariño, esta franqueza y sinceridad, esas palabras amables iban demasiado contradecidas por las obras menos caritativas para que García Mérou le perdonase a Cané y se anduviese con contemplaciones. De los ataques del primero poco ha quedado en la crítica literaria posterior. En cambio, la hermosa defensa del segundo ha llegado a la posteridad. Cané no replicó a su contrincante, y éste salió vencedor de la batalla literaria. Mérou había vengado a Cambacérès.

* * *

Cuarto artículo: 28 de diciembre de 1885. *García Mérou: Ley social*, por Eugenio Cambacérès.

Dos razones, por lo menos, tenía Cambacérès para hacer la crítica de *Ley social*, de Martín García Mérou: una es el parentesco evidente que hay entre esta novela y *Música sentimental*. En las dos tenemos, entre otros ingredientes, a un hombre «descuartizado» entre dos queridas, un marido burlado, un duelo y el valor del protagonista ante la muerte. También es de notar, como lo hizo Roberto F. Giusti¹³, la filiación espiritual que existe entre Marcos, el protagonista de la *Ley Social*, y Andrés, el de *Sin rumbo*.

Otra razón, tal vez la más poderosa, es el agradecimiento que Cambacérès guardaba a Mérou por su cálida defensa contra los ataques sutiles o encarnizados de Cané y sus émulos.

Este artículo nos hace descubrir un carácter insólito del autor de *Sin rumbo*: su talento de crítico literario. Este fue su primer artículo de crítica literaria; iba a ser también el último.

¹³ «Marcos, el protagonista de *Ley social*, es, aunque algo menos tiznado, hermano espiritual de Andrés, el de *Sin rumbo*.» (ROBERTO F. GIUSTI: «La prosa de 1852 a 1900», en *Historia de la Literatura Argentina*, tomo III. Dirigida por Rafael Alberto Arrieta. Peuser. Buenos Aires, 1959, pág. 397.)

Empieza Cambacérès por hacer un resumen de *Ley social* destacando de paso su sencillez y su verismo. Aprovecha la ocasión para atacar a la literatura anterior a la generación del 80, «cuyos personajes idealizados y algo artificiales», prototipos del valor, de la bondad y de la nobleza están en el polo opuesto de su concepción del arte literario y lo alejan de un Cané. A la «sempiterna mentira de la antigua escuela» opone el autor de *Sin rumbo* la verdad de «la observación, el estudio psicológico de las pasiones, la vida misma de los personajes presentados dentro del medio exacto en que se mueven», cualidades todas que encuentra en la novela de Mérou. Poco le falta, según Cambacérès, para entrar de lleno en el cuadro de la novela naturalista contemporánea. Más cálido elogio no le podía dirigir y en el fondo el único reproche que le hace se reduce a poca cosa: el hecho de haber asomado el autor demasiado la nariz y de no haberse ocultado bastante detrás de sus personajes. Este mismo reproche es el que podía hacerse a Cambacérès al juzgar éste al protagonista de *Ley social*, según criterios personales más que en relación con sus méritos propios e intrínsecos.

«No lo oculto —escribe el crítico—: una pasajera relación de antipatía me aleja aquí de Marcos.» Más fundado es el juicio vertido sobre la protagonista, aunque el autor de *Sin rumbo* es impulsado por sus naturales inclinaciones: «Confieso que, como unidad de desarrollo, ejerce sobre mí un poder más grande de atracción el carácter de Adela, lógico siempre, consecuente desde el principio hasta el fin en la vehemencia cada vez mayor de su pasión. Me seduce ese exquisito tipo de mujer, nacida para el amor y el sacrificio...»

Por lo demás, el estudio psicológico de los personajes de la novela y de las situaciones planteadas es exacto y objetivo. Al subrayar, en su rápido estudio, los elementos principales del libro (la descripción del baile, la contemplación del mar, la entrevista de los dos protagonistas, la meditación y toma de conciencia de Marcos, el estilo «correcto, de frase fácil y sonora, algo larga»), Cambacérès destaca lo que *Ley social* encierra de «verdad de observación» y de «intencionalidad de análisis». En otros términos, Cambacérès juzga a la obra con un criterio esencialmente realista y naturalista.

El remate de la crítica, las últimas líneas del artículo escritas a modo de conclusión son muy propias de la pluma acerada del autor. Al destacar el «talento incuestionable, luminoso, sólido» de García Mérou, al apuntar que «es uno de los escritores argentinos llamados a quebrar la escarcha de la indiferencia pública en esta bendita tierra donde tan poco se lee y donde tantas otras cosas peores se hacen»,

reaparece en Cambacérès el escritor genuino que ataca a un tiempo a la Argentina, a su público y a la inmoralidad reinante. El crítico de García Mérou ha cedido el paso al satírico de *Pot-pourri*.

CLAUDIO CYMERMAN
Universidad de Toulouse (Francia)

Sud-América. Martes, 30 de septiembre de 1884, pág. 1, columna 6.
«Sección literaria»: *Música sentimental*.

(En carta particular, Miguel Cané hace un juicio sobre el último libro de Cambacérès, y aunque no fue escrita para ser publicada, nos tomamos la libertad de dar a la prensa algunos párrafos. Entre los tantos y variados ataques y defensas que han provocado las obras de Cambacérès, creemos de oportunidad oír un juicio, que haciendo toda justicia al talento del autor, juzga severamente lo que considera un extravío, con toda la franqueza y sinceridad del que habla en privado con un amigo.)

Un progreso inmenso sobre el primer libro.

Del Pot-pourri podrá decirse que era la obra ligera de un hombre de mundo, escéptico, indiferente a las reglas del arte literario hasta el exceso, incorrecto, deshilvanado, pero lleno de talento. La Música sentimental es de un escritor hecho y formado. Jamás he visto un progreso semejante de un volumen a otro. Parece que en el primero buscara su vía y en el segundo la hubiese encontrado.

¿Buena vía? Detestable, deplorable, odiosa. Eso no es literatura, eso no es arte, eso es un parti-pris inexorable, un despilfarro de talento, un capricho de patricio que hace tapizar sus letrinas con telas de Persia. La naturaleza no nos ha dado la facultad de reproducir el color y la forma de las cosas para que las empleemos en pintar amorosamente las úlceras de un perro o esculpir la cabeza deforme de un enano. Que Tissot haga un libro sobre un vicio infame, convenido; pero que Meissonier lo pinte o Carpeaux (cito un naturalista) lo esculpa, no. Toda la escuela a que Música sentimental pertenece, exagerada, violenta, torpe a veces, es un atentado no tanto contra la moral, sino contra el buen gusto, la educación intelectual de la sociedad, tosca por naturaleza y que necesita el espectáculo constante de las cosas bellas para no caer en una degradación de forma y fondo

que haría imposible la vida para el autor mismo como para todo hombre delicado. ¿Qué hay belleza brutal, salvaje, en la descripción de la bajeza humana, en la sonda que sale cuajada de humores? Los que sabemos lo que cuesta escribir y pintar podremos tal vez apreciarla; el público (cuando se publica un libro es para él, si no el manuscrito bastaría), el público no ve sino que ya es permitido emplear una enfermedad repugnante, prolijamente detallada, como tema de romance. Cambacérès, tipo del gentleman, habla de esas cosas en un libro, y cualquiera se creará justificado, por tan culto modelo, para hablar de ellas en un salón. ¿Piensa el autor evitar que los jóvenes argentinos vayan a lugares de perdición? ¡Bah! Es simplemente un prurito y eso me irrita.

El campo de observación es tan vasto y tan inexplorado entre nosotros, que me da una pena profunda ver un hombre tan bien dotado, que es hoy un escritor completo, con todos sus defectos de estilo, desviarse con deliberado propósito, pintar llagas inmundas ante una sociedad como la nuestra, la que más necesita la prédica incansable del ideal.

Ahora cierro el sentimiento y apelo al criterio puro. Pablo es una pintura maravillosa de un carácter fundamental de nuestra tierra. Sin un átomo de altura moral, con el honor corriente que se limita a no robar y hacer pata ancha donde quiera, que se ha entregado a corrompidas o al juego cuando se ofrece, residuo de los que iban de talero a la Pandora a cruzarle el rostro de un rebencazo o cortarle la trenza a una querida infiel, sin educación, confiado en su viveza, buen mozo, es decir, melena negra, ojos dulces, cutis mate, enamorado, el tipo que nos revienta, pero que entre las cocottes, de boulevard se entiende, hace prima.

La enfermedad de que muere es lógica en él (no he dicho que el libro no sea lógico, al contrario, ¡helas!), como el bofetón a Loulou, como el empujamiento en la mesa de juego, como el arranque gestial que pone en peligro la vida de una infeliz. El duelo muy bien hecho, muey cierto, sobre todo el género de valor de Pablo y el sentimiento de profunda simpatía que levanta en el corazón del escéptico que lo contempla, mezcla de respeto ante ese rasgo humano que es la verdadera batalla moral de la especie y la vibración de la cuerda patriótica. ¡Qué diablo!, al fin Pablo es un criollo... ¡Qué no hará un hombre que tiene esas trouvailles!

Como estilo, a mil codos arriba de Pot-pourri. Cambacérès ha escrito con mejor salud física y moral. Toda la descripción de las costas del Mediterráneo es pura y elegante.

Eugenio debe escribir, escribir siempre, aunque sea en ese pésimo terreno; el instrumento se perfecciona y el día no lejano en que la calma de su espíritu le haga ver mundos más claros y luminosos, tendrá el buril listo para trazar las líneas armoniosas de la vida.

Viena, 2 de agosto de 1884.

MIGUEL CANÉ

Sud-América. 28 de diciembre de 1885. «García Mérou», por Eugenio Cambacérés.

(Publicamos en seguida un juicio crítico de Eugenio Cambacérés, el aplaudido novelista nacional, sobre la reciente producción de nuestro colaborador y amigo el señor Martín García Mérou. La palabra de Cambacérés da la opinión definitiva sobre *Ley social*, novela que según su expresión a de quebrar la escarcha de la indiferencia pública levantando mercedamente el nombre del autor.)

LEY SOCIAL

Nada más sencillo que la materia del libro.

Marcos seduce a la mujer de su amigo Zea. Sin amarla y dominado además por otra pasión —la que ha llegado a inspirarle una cortesana, Rosa del Monte—, trata de romper con la primera.

Ella, entretanto, para salvar a su querido de la ruina eminente que lo amenaza va hasta el robo, despoja a su propio marido en obsequio de su amante.

Rosa lo sabe, y arrastrada por un sentimiento de venganza descubre todo. Un duelo se sigue en el que Marcos se deja matar sin defenderse.

Como se ve, cabe el asunto en cuatro líneas. Nada de intriga, nada de aventuras extraordinarias; estamos lejos con García Mérou de las habilidades del faiseur; la encarnación de un bello ideal de un absoluto, el héroe, el prototipo del valor, de la bondad y la nobleza, esa sempiterna mentira de la antigua escuela, ha sido aquí arrancado de raíz. El interés de la obra reposa exclusivamente en la observación, en el estudio psicológico de las pasiones, en la vida misma de los personajes presentados dentro del medio exacto en que se mueven.

Y si el autor hubiese hecho por ocultarse un poco más, si acá y allá no asomara su perfil interviniendo, condenando o aplaudiendo, Ley social entraría de lleno en el cuadro de la novela naturalista contemporánea.

He dicho que los héroes, los entes de creación puramente imaginaria, habían sido suprimidos en Ley social.

Marcos, en efecto, es una figura real: ni bueno, en el fondo, ni muy malo; un descreído, un excéptico que saca su excepticismo, antes que de él mismo, de los otros, más de la influencia que sobre su corazón y su espíritu ha ejercido el comercio de los hombres que de las tendencias ingénitas de su propia naturaleza; una figura hecha de carne, de todo punto humana, en fin, reflexivamente concebida y trazada con mano firme y audaz.

Seguidle en las últimas etapas de la ruta, antes del duelo, cuando impulsado por la fatalidad implacable y ciega se ve rodar al fondo de un abismo. Atenuad el efecto de las sombras negras con que su imaginación de enfermo, exaltada, calenturienta, se complace en recargar el cuadro. Descartad ese exceso, ese lujo de pesimismo —por lo demás, perfectamente ajustado en el terrible lance—, y decid si no veis, si no oís, si no sentís palpar la vida, una vida intensa en esas páginas.

Sí, es eso, tal cual, ni más ni menos, por más que griten y protesten.

Un cargo, uno sólo, tengo que hacer a Marcos: su actitud cuando, entre él y su querida, se alza de pronto la figura vengadora del marido.

¡Cómo la infeliz, la desgraciada, a trueque sólo de un poco de cariño, le entrega todo, su corazón, su cuerpo, su honra, descende hasta cometer por él la acción más repugnante en la mujer, va hasta hacerse, en bien suyo, una ladrona, y él brutal, infamemente, como un sangriento latigazo, le arroja en pago el nombre de una prostituta al rostro, y no contento con verla caer por tierra fulminada, concluye por declarar, lleno de satisfacción y de alegría, que hace suyas las torpezas, los tripotajes de la otra!

¡Pero, señor, si esa mujer ha merecido que le erigiera usted un altar y se arrastrara de rodillas a sus pies... Pero si eso que a los tituido, hecho todo de una pieza, no ha podido olvidarlo un sólo instante!

ojos de la justicia humana bastaba para hacer pudrir a Rosa en una cárcel tenía que ser mirado por usted, por usted solo, como un acto sublime de abnegación y de heroísmo, y usted, vigorosamente cons-

¿Qué no la amaba? No importa. ¿Qué se encontraba en una de

esas horas de extravío profundo en que el choque de mil pasiones contrarias ofusca y enceguece? Ni aun así. Nada ni nadie, no hay poder humano, no hay Dios que justifique, que excuse ciertos arranques en hombres de cierta altura.

No lo oculto: una pasajera relación de antipatía me aleja aquí de Marcos, y confieso que, como unidad de desarrollo, ejerce sobre mí un poder más grande de atracción el carácter de Adela, lógico siempre, consecuente desde el principio al fin en la vehemencia cada vez mayor de su pasión. Me seduce ese exquisito tipo de mujer, nacida para el amor y el sacrificio, enalteciéndose en el crimen mismo, tal es el prestigio irresistible que la envuelve, subiendo más y más a medida que más desciende.

Como verdad de observación, como intensidad de análisis, sobre la silueta de Rosa, amorosamente trabajada, sin embargo, sobre Zea, sobre el mismo Marcos —la piedra angular del edificio—, está Adela. Es, en mi entender, el estudio más completo, la parte más acabada del libro de García Mérou.

No pretendo entrar en un estudio prolijo y detallado de la obra; quiero sencillamente notar a la ligera las impresiones que su reciente lectura me ha causado. Me limito, pues, a dejar simples constancias, a señalar de paso, entre otros trozos, la descripción del baile, muy bien hecha, en un estilo correcto, como el de todo el libro, de frase fácil y sonora, algo larga; la entrevista siguiente de Adela con su amante; los toques magistrales que la contemplación del mar ha sabido inspirar al pincel de García Mérou y, sobre todo, esa página notable, esa hora de abstracción, ese repliegue de Marcos sobre él mismo, la escena recordada ya en que antes de ir al duelo afronta su situación mano a mano con su conciencia.

Me resumo: Ley social tiene su puesto designado, un puesto de honor en nuestra literatura embrionaria. Su autor, talento incuestionable, luminoso, sólido, es uno de los escritores argentinos llamados a quebrar la escarcha de la indiferencia pública en esta bendita tierra donde tan poco se lee y donde tantas otras cosas peores se hacen.

EUGENIO CAMBACÉRÈS