

Fabio Esposito\*

## ⇒ *Sin rumbo* de Eugenio Cambaceres: escenas de la vida rural. Género gauchesco, novela y modernización literaria\*\*

**Resumen:** *Sin rumbo* de Eugenio Cambaceres se inscribe en la vasta tradición que opone la cultura urbana a la rural. Si la mirada hacia la vida rural implica un giro de la elite letrada en dirección a la cultura popular, es plausible, entonces, que un proyecto creador como el de Eugenio Cambaceres que tiene como centro a la novela, en una clara estrategia de intervenir en la formación de un público literario, confronte con las convenciones ideológicas cristalizadas en la gauchesca y revitalizadas con los folletines criollistas. En *Sin rumbo* –cuyo eje fundamental es el tópico de la oposición entre la ciudad y el campo– aparecerán, por lo tanto, alteraciones y desplazamientos de formas provenientes de la gauchesca, en el momento de representar la antinomia conceptual de lo rural y urbano.

**Palabras clave:** Eugenio Cambaceres; Gauchesca; Modernización; Argentina; Siglo XIX.

Los estudios literarios han proclamado a Eugenio Cambaceres como el fundador de la novela moderna en la Argentina. Sin embargo, mientras que algunos críticos atribuyen el carácter moderno de su obra al predominio de las representaciones de las nuevas experiencias de la vida urbana, otros, por el contrario privilegian en ella el desarrollo del tópico tradicional de la exaltación e idealización de la vida rural, evidente sobre todo en *Sin rumbo* (1885).

Martín García Mérou, en 1885, en un artículo laudatorio que constituye la consagración de Cambaceres en las instituciones literarias del Ochenta, pone el acento en dos rasgos fundamentales de su poética: por un lado, le otorga el mérito de haber descubierto un “medio”, es decir de haber transformado la vida cotidiana de la alta burguesía porteña en un objeto literario; por otro, valoriza la elaboración de una lengua literaria a partir del habla cotidiana de la elite: “las locuciones más familiares, los términos más 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 ocu-

---

\* Fabio Esposito, Licenciado en Letras, docente de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina, desde 1996. Entre sus publicaciones se destacan “Lectores y lecturas del Ochenta” (2003) y “Mansilla, Cané, López: el lugar de la ficción en las instituciones literarias del Ochenta” (2001). Está realizando sus estudios de doctorado con el tema “La emergencia de la novela en la Argentina (1880-1900)”.

\*\* Este artículo fue realizado mediante un subsidio de la Fundación Antorchas.

pamos” (García Mérou 1886: 88).<sup>1</sup> Esta mezcla de la cultura rural y la urbana, que con gran perspicacia García Mérou reconoce en el nivel de la lengua, será desplazada por la crítica posterior al nivel de los contenidos. De este modo, Roberto Giusti considera a *Sin rumbo* como un texto precursor de la tradición de la novela rural argentina del siglo XX: “*Sin rumbo* es una novela vigorosa, genuinamente argentina, que se adelanta en la descripción de los rigores de la naturaleza pampeana y de sus fuerzas desencadenadas, de las faenas rurales y de ciertos tipos de campesinos, a las más celebradas narraciones de los novelistas de la centuria siguiente” (Giusti 1958: 394). Noé Jitrik, por su parte, señala que la experiencia literaria del Ochenta inaugura líneas temáticas que recorrerán toda la historia literaria nacional, por ejemplo “el tema del campo como regreso a las fuentes y a la pureza, tema que apoyado en procesos históricos, toma forma en Cambaceres y concluye gloriosamente en *Don Segundo Sombra*, después de haberse desfigurado un tanto en *Zogoibi*” (Jitrik 1970: 137). Más tarde, Andrés Avellaneda, al leer el tópico de la relación entre el campo y la ciudad, observa en la totalidad de las obras de Cambaceres la presencia de una visión progresivamente peyorativa de la ciudad junto con una paulatina idealización de la vida rural. Dentro de este marco, en *Sin rumbo* habría “una completa idealización de la estancia, refugio del espíritu herido por la promiscuidad urbana” (Avellaneda 1982: 155). En el mismo sentido, Juan Epple analiza esta relación en términos similares: “A través de la oposición entre la ciudad y el campo, el narrador confronta los signos cambiantes de un espacio cuyo dominio es cada vez más precario (y es el espacio donde evoluciona la historia) con otro que surge como posibilidad de redención, de recuperación de los valores argentinos” (Epple 1980: 43). Mientras que Gioconda Marún señala que *Sin rumbo* presenta “un contrapunto entre Buenos Aires, símbolo de la modernidad, de la ciudad en toda su pujanza y ebullición, y el campo, reflejo de un pasado colonial no muerto” (Marún 1986: 381). Por último, Jorge Panesi sugiere que la división espacial de *Sin rumbo* en campo/ciudad está determinada por la presencia de las muchedumbres de inmigrantes en la ciudad. De modo que el campo, antes desvalorizado como el lugar de la barbarie, “pasa a representar el sitio puro por excelencia, el sitio donde el grupo elitista reconocerá y reivindicará sus orígenes” (Panesi 1988: 24).

Pero lo cierto es que, a pesar de que la idea de la ciudad como cuna del vicio persiste a lo largo de toda su obra, es muy difícil pensar en la configuración desde la nostalgia de un espacio rural idealizado, constituido como el reservorio inalterable de los valores de una comunidad y “el refugio del espíritu herido por la promiscuidad urbana” (Montaldo 1993: 23). Graciela Montaldo sostiene que a partir de la década de 1880, a medida que el país se va transformando en otro, la cultura letrada evalúa la nueva realidad con un juicio que encierra una paradoja: mientras que “por un lado, se degradan en la percepción de la mayoría los rasgos de la vida rural; por otro, se concibe a lo rural como un espacio en el que perduran ciertos valores necesarios a los que, simbólicamente, se puede recurrir” (Montaldo 1993: 25). Esta doble mirada de la cultura letrada recibe, según Montaldo, el nombre de ruralismo, que sería un giro hacia la tradición rural efectivizado por la cultura modernizada —y por tanto urbana— representando el espacio rural conjuntamente con el tiempo pasado. Lejos de concebirse como una forma residual de retorno nostálgico al

<sup>1</sup> La reseña de García Mérou apareció en el diario *Sud-América* el 7 de diciembre de 1885. Un año más tarde fue recopilada en el volumen *Libros y autores*.

pasado, esta tendencia sería “una actividad discursiva que incursiona en el pasado capturando algunos de sus aspectos y contenidos para organizar el presente como nuevo” (Montaldo 1993: 24). Dicho de otro modo, el ruralismo puede definirse por medio de los siguientes factores: es un efecto de la cultura modernizada y urbana; implica un nuevo uso del tópico de la oposición ciudad/campo; y sitúa la vida rural en un pasado que se concibe como el resultado de una ruptura respecto del presente. Asimismo, continúa Montaldo, en esta misma época, la literatura de ficción comienza a delimitar lo urbano respecto de lo rural. Esta división “responde a una polarización más profunda que se da entre cultura letrada y popular; ambas se enfrentan en ese momento en toda su tensión en el espacio común que crea el incipiente mercado de las letras” (Montaldo 1993: 24).

Un ejemplo claro resulta ser el *Santos Vega* de Rafael Obligado. Sin embargo, no todas las obras de la elite letrada aparecidas en estos años parecen ajustarse al presente esquema. Tanto *Sin rumbo* de Eugenio Cambaceres como *Fruto vedado* de Paul Groussac se apartan de esta fuerte tendencia a representar el mundo rural en el pasado y, aun cuando ambas novelas organicen sus materiales a partir de la oposición ciudad/campo, el mundo rural representado es contemporáneo de la ciudad y está sometido, también, al proceso de grandes cambios que tienen lugar en la ciudad.

Si la mirada hacia la vida rural implica un giro de la elite letrada en dirección a la cultura popular —cuya presencia en “el mercado de las letras” aparece fortalecida por la amplia difusión que ha cobrado la literatura criollista desde la aparición del *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez en el folletín de *La Patria Argentina*— es plausible, entonces, que un proyecto creador como el de Eugenio Cambaceres que tiene como centro a la novela, en una clara estrategia de intervenir en la formación de un público literario, confronte con las convenciones ideológicas cristalizadas en la gauchesca y revitalizadas con los folletines criollistas. En *Sin rumbo* —cuyo eje fundamental es el tópico de la oposición entre la ciudad y el campo— aparecerán, por lo tanto, alteraciones y desplazamientos de formas provenientes de la gauchesca, en el momento de representar la antinomia conceptual de lo rural y urbano.

### Los desafíos de la gauchesca

*Sin rumbo* comienza con una jornada de labores camperas. El mundo rural ya había sido visitado por la escuela romántica vernácula y la poesía gauchesca. Sin embargo, la novela de Cambaceres deja de lado las convenciones estéticas e ideológicas de esta tradición y organiza los contenidos rurales desde “una estética que es una mezcla de los escritores franceses de Fin de Siglo: por un lado la *ennui, mal du siècle, spleen*, decadencia, nuevo erotismo (tópicos de un universo estético); tesis positivistas acerca de las razas, ideas de progreso, industrialización, perspectiva realista de los conflictos sociales, por otro (que pertenecen a un universo estético-ideológico distinto)” (Montaldo 1993: 42).

La primera novedad de esta escena inicial es que la estancia se presenta como una unidad económica de explotación ganadera en un franco proceso de modernización, donde el ovino ha eclipsado el predominio del vacuno. Hacia fines de la década de 1840 el ganado ovino había comenzado gradualmente a desplazar al vacuno en muchas zonas de la provincia de Buenos Aires. Las décadas de 1850 y 1860 fueron períodos de gran expansión, consolidando una primacía en la explotación ganadera que perduraría hasta

finés de los años ochenta. A partir de entonces, la lana cedió paso a la ganadería vacuna y a la agricultura cerealera. Si en las estancias de ganado vacuno dos hombres bastaban para ocuparse de 1.500 animales, los establecimientos dedicados a la cría de ovejas requerían un mayor número de brazos que la explotación del vacuno; también exigían el ejercicio de oficios nuevos y el conocimiento de técnicas hasta entonces desconocidas: curación y baño de los animales, la esquila, los cuidados para que los animales no se escapen del campo. Asimismo, la organización interna de la estancia se hizo más estricta y demandaba un grado mayor de trabajo estacionario, en especial de octubre a enero, durante la temporada de la esquila (ver Sabato 1989; Daireaux 1946).

Este primer episodio no transcurre a campo raso, en la inmensidad de la pampa, sino en un galpón de esquila, donde el trabajo se organiza y se divide de acuerdo con un criterio racional: los animales entran al galpón en fila; unos hombres y mujeres, contra las paredes, los trasquilan; otros, en una mesa, atan la lana. El escenario no es ya el desierto, la frontera, sino que es el resultado de un proceso de transformación económica y social que aparece representado mediante la acumulación de objetos y de individuos que son el producto de este proceso. El nuevo mundo rural alberga ovejas, mujeres, inmigrantes, médicos y el cuchillo le ha dejado su lugar a las armas de fuego como herramienta para resolver los conflictos entre los hombres. En esta escena, las huellas de la modernización se encuentran también en la vestimenta, cuya enumeración evidencia la mezcla de la indumentaria del pasado criollo con la del presente, más tecnificada, y con un claro origen inmigratorio: “La alpargata, las bombachas, la boina, el chiripá, el pantalón, la bota de potro al lado de la zaraza harapieta de las hembras, se veían confundidos en un conjunto mugriento”; en la presencia de las mujeres compartiendo las mismas tareas con los hombres, “hombres y mujeres trabajaban agachados” (Cambaceres 1956: 155), con lo cual la capacidad en el trabajo deja de ser un atributo de virilidad; y en la presencia de inmigrantes, con saberes que sustituyen a los saberes tradicionales: “el médico –un vasco de pito– se había acercado munido de un tarro de alquitrán y de un pincel con el cual se preparaba a embadurnar la boca de un puntazo que el animal recibiera en la barriga” (155).

En el marco de este ambiente de trabajo modernizado y planificado sobreviene el desafío de una burla, la provocación de una bofetada, luego un cuchillo que reluce pero que es contenido por el revólver del patrón “¿Por qué me pega, patrón? Para que aprendas a tratar con la gente y a ser hombre” (155), se lee en el comienzo de *Sin rumbo*.

Esta escena, más allá de testimoniar un proceso social como el de la transformación del campo, exhibe lo que la tradición gauchesca oculta cuando compone una Edad de Oro en los límites de la estancia. Porque si este género denuncia la lucha del habitante de la campaña con el Estado, que lo manda a la frontera y no lo deja trabajar, de ninguna manera representa algún conflicto entre el gaucho y los patrones; por el contrario, la estancia y los trabajos rurales son el paraíso perdido en el territorio de la literatura gauchesca. Así, el canto II de *El gaucho Martín Fierro*, como ha sido señalado por la crítica literaria, es la representación de los trabajos rurales mediante las formas proporcionadas por los tópicos de la Edad de Oro y del paraíso perdido.<sup>2</sup> El trabajo rural es evocado por

<sup>2</sup> “El texto también está enmarcado por dos utopías inversas (cielo e infierno): la del canto II y la del canto XIII. La primera es la de la fiesta perpetua del trabajo en el campo y la alianza rural con el patrón.

Martín Fierro como un espectáculo, una actividad que no está planificada racionalmente y en la que el patrón, como un padre, premia y estimula el trabajo de los peones, como si fueran destrezas exhibidas en un espectáculo; es un trabajo que no cansa, presentado como un mero divertimento: “Aquello no era trabajo / más bien era una junción, / y después de un güen tirón / en que uno se daba maña, / pa darle un trago de caña / solía llamarlo el patrón” (Hernández 1981: II, vv. 223-228).

Sin embargo, la lucha entre gauchos y patrones es lo que *Sin rumbo* coloca en la escena privilegiada del comienzo, favoreciendo el enfoque jerarquizador del patrón de estancia. Ahora ‘aprender a ser hombre’ ya no es hacerse gaucho –motivo que trazaría una línea de continuidad desde la gauchesca hasta *Don Segundo Sombra*– sino que es aprender a obedecer; quien desobedece ahora no se ve obligado a refugiarse en la frontera, sino que es despedido de su trabajo en la estancia. El gaucho perseguido (exclusión política) se transforma en gaucho desocupado (exclusión económica).

Contreras, el gaucho patriota de los cielitos de Bartolomé Hidalgo que “miraba de reojo al que lo había retado, silbando entre dientes un cielito” (155), se ha transformado en el gaucho proletario de la novela de Cambaceres, en el instrumento que pone punto final a la destrucción del protagonista. En el marco de una interpretación del argumento de *Sin rumbo* como una alegoría política, Gabriela Nouzeilles analiza la historia secundaria de la pelea entre Andrés y Contreras como la alianza frustrada entre la oligarquía y las clases populares nativas. En esta narración, de tres episodios –la esquila, la yerra y el incendio– Contreras representaría al paisano que no se puede adaptar a las nuevas formas de explotación rural. Sería el que no sabe esquilar una oveja y concluye por lastimarla. Sin embargo, el puntazo en la barriga del animal no parece obedecer a las dificultades del peón para desempeñar las novedosas tareas tecnificadas, sino que más bien es parte del desafío. Esto último puede ser corroborado gracias a la correspondencia establecida con la otra pelea –el episodio de la yerra en el capítulo XI– donde no hay dudas de que el lazo no se le escapó por impericia. En este sentido, Contreras no es, como Regino, un elemento residual del mundo rural. Por el contrario, es un gaucho proletario, un emergente social de la modernización.<sup>3</sup>

Si en *La vuelta*, Martín Fierro regresa para trabajar en paz, Contreras retorna en cambio no sólo para trabajar sino para consumir una venganza. La novela de Cambaceres transforma la alianza política entre gauchos y patrones de la gauchesca en una relación económica. En el mundo rural de la Argentina modernizada, habiendo quedado atrás las guerras de la Independencia y de la organización nacional, sólo el dinero representado en el salario puede sostener una relación que ahora es entre patrones y peones. Así lo entien-

---

El trabajo es ‘junción’ y aparecen los usos de los placeres de los cuerpos: tomar, comer, el amor, los juegos, los cantos y relatos... Son los días de fiesta en la estancia, la doma y la yerra, pero están narrados como si la fiesta fuera eterna porque el tiempo está sacado del tiempo: por el ciclo del día o de un día que es todos los días. Es la utopía retrospectiva del subalterno, o el modelo del paraíso, que siempre se formula como perdido y en un presente de dislocación. Allí pone Hernández la alianza económica con el patrón de estancia” (Ludmer 1988: 207).

<sup>3</sup> Gabriela Nouzeilles (2000: 95-130), si bien hace hincapié en las alusiones al cielito como subgénero de la gauchesca, pasa por alto la relación intertextual del nombre “Contreras” cuya importancia se acentúa si se tiene en cuenta que una de las convenciones de la gauchesca es la repetición de los nombres de los protagonistas, que pasan así de una a otra obra y de un autor a otro.

de Contreras, para quien esta relación se construye sobre la base del dinero y queda definida en términos de ricos y pobres: “los hombres pobres necesitamos de los ricos” (Cambaceres 1956: 165), argumenta para explicar por qué ha vuelto a la estancia. De esta manera, se opone al modo en que Andrés concibe este vínculo, quien insiste en enmascararlo bajo el manto del paternalismo: le pega –como un padre lo hace con su hijo, con aparente intención pedagógica– para educarlo, para que aprenda a ser hombre. Sin embargo es justamente el paternalismo lo que Contreras no está dispuesto a reconocer. Por eso reduce la relación con su patrón a un vínculo puramente económico: “¡Ni que fuera mi tata!” (155) es la réplica del paisano, cuando Andrés amenaza con pegarle. Por otra parte, el fracaso de la paternidad y del paternalismo en sus múltiples variantes es otro de los temas que sostienen la composición de la novela: el fracaso de Andrés, el de su padre, el de ño Regino. Andrés fracasa como padre y como patrón, al querer perpetuar una relación pre-moderna con sus peones; lo mismo ocurre con ño Regino, quien ve en Andrés una figura paterna desplazada, lo llama “patrón chico”.<sup>4</sup>

Pero además, el contacto con la gauchesca está reforzado por una serie de alusiones al género que sirven como marco a los episodios de las dos peleas entre Andrés y el chino Contreras, las escenas de la esquila y la yerra. En el primero, Contreras está “silbando entre dientes un cielito” y las tijeras de la esquila “sonaban como las cuerdas tirantes de un violín” (155). En el segundo, el narrador cita en estilo indirecto un diálogo sostenido entre los peones, uno de cuyos tópicos es la vida de un gaucho delincuente, modelo paradigmático de la historia que una y otra vez cuenta la gauchesca, y cuyo ejemplo más elocuente es el *Martín Fierro*:

Hablaban de sus cosas, de sus prendas, de sus caballos perdidos cuyas marcas pintaban en el suelo con la punta del cuchillo, de alguien que andaba a monte “juyendo” de la justicia por haberse desgraciado, bastante bebido el pobre, matando a otro en una jugada (165).

La vida del gaucho perseguido por la justicia aparece relatada en un patrón retórico diferente. En lugar de un cantor ahora es un narrador quien refiere la historia, resumiendo lo que otro narrador ha contado, adoptando el estilo indirecto libre y estableciendo una perspectiva que lo aleja y lo acerca al personaje provocando un distanciamiento irónico. Esta matriz de transformaciones es una de las claves de la poética de *Sin rumbo*.<sup>5</sup>

Si, como ha señalado Josefina Ludmer, la gauchesca nace cuando se le otorga una voz al gaucho, *Sin rumbo* efectúa un recorrido inverso y comienza por la implementa-

<sup>4</sup> El paternalismo en *Sin rumbo* es desarrollado extensamente en Nouzeilles (2000: 104-105).

<sup>5</sup> El modelo de esta breve biografía también está en la historia del cantor del *Facundo*: “El cantor, con ser el bardo argentino, no está libre de tener que habérselas con la justicia. También tiene que dar cuenta de sendas puñaladas que ha distribuido, una o dos *desgracias* (¡muertes!) que tuvo y algún caballo o una muchacha que robó” (Sarmiento 1993: 102). El texto de Cambaceres opera con repeticiones y desplazamientos sobre el texto sarmientino. El robo de la muchacha y el caballo se transforman en las prendas y los caballos perdidos; las puñaladas se desplazan a las marcas pintadas en el suelo con la punta del cuchillo; finalmente el número de muertes es semejante en ambos textos. Pero si en el *Facundo* el narrador necesita diferenciarse de la palabra del otro –“desgracia”– con una doble marca: la bastardilla y la traducción contigua, la distancia en *Sin rumbo* está dada por el procedimiento novelístico del estilo indirecto libre.

ción del estilo indirecto libre, gracias al cual Andrés, patricio y estanciero, retoma la palabra. Este cambio en el nivel de la narración está tematizado en la novela: Contreras es una sombra que va perdiendo la voz. Al principio apenas habla y cuando lo hace, recurre a la ironía, es decir, habla con las palabras del otro: “los hombres pobres necesitamos de los ricos” (Cambaceres 1956: 165). Más tarde, en su segundo enfrentamiento, permanece mudo: “No te mato de asco –exclamó Andrés trémulo de rabia. *Nada* contestó el gaucho. Se le vieron sólo blanquear los ojos, en una mirada de soslayo, traidora y falsa como un puñal” (166; el énfasis es mío). Finalmente se transforma en “la sombra de un hombre que se venga y huye” (204). Como vemos, los materiales culturales del tópico de la oposición entre la ciudad y el campo –tema que en el contexto de la gauchesca inaugura Hidalgo con el relato del gaucho Ramón Contreras a Jacinto Chano de su visita a la ciudad– no sólo se organizan en *Sin rumbo* bajo la pauta de un nuevo principio constructivo, sino que también se representa esa toma de distancia. Ahora el principio formal que se adopta es el del decadentismo y del naturalismo francés. Si antes un paisano viajaba y relataba, en *Sin rumbo* Andrés es quien viaja, quien va y vuelve del campo a la ciudad, quien emerge como sujeto a través del estilo indirecto libre.

Como hemos visto, en el género gauchesco está codificada la visita de un paisano a la ciudad y su regreso posterior relatando una fiesta cívica (Bartolomé Hidalgo) o una representación en el teatro (Estanislao del Campo). En *Sin rumbo*, la visita a la ciudad de la gauchesca aparece alterada. En efecto, durante su estadía en la ciudad, Andrés atraviesa y pasa de largo en los festejos callejeros del 25 de mayo, invadidos por las muchedumbres inmigrantes: “Insensible al encanto de las fiestas populares, antipático al vulgo por instinto, enemigo nato de las muchedumbres, Andrés penosamente iba cruzando por lo más espeso del montón” (178). Asiste con frecuencia a la ópera, pero al tiempo se cansa y permanece en la oficina del empresario artístico durante la función. Cuando retorna a la estancia, no es Andrés quien relata su viaje a la ciudad, sino Villalba, su mayordomo, quien lo pone en conocimiento de todo lo ocurrido en la estancia durante su ausencia.

El uso del estilo indirecto libre, por otra parte, es el procedimiento que marca el corte entre *Sin rumbo* y las dos primeras obras de Cambaceres. Hay una progresiva objetivación “que a lo largo de las tres novelas transforma al narrador que en los dos primeros textos escribe en primera persona, en personaje descrito en tercera persona” (Salessi 1989: 2). La apelación a este recurso se va a acentuar en su última novela, donde la objetivación tendrá como destino la representación de un Otro social, el hijo de un inmigrante italiano.

Este procedimiento subordina los materiales ideológicos y literarios que entran en la novela, deformados y desplazados por la perspectiva fuertemente modalizadora que Andrés, personaje que está de vuelta de todo, les imprime. Así, por ejemplo, un tópico estético-ideológico como la oposición ciudad/campo con tanta densidad semántica –pensemos en un recorrido que va de la colonia a la gauchesca, pasando por los románticos fundadores de la literatura nacional– aparece recombinada en nuevos horizontes de sentido. La ciudad a los ojos de Andrés es ahora un espacio invadido por los inmigrantes y el objeto de la representación realista, que no lee en ella sino signos de corrupción. Pero la mirada realista del estanciero también recae sobre el campo, transformándolo en una unidad económica de producción. De esta manera, la lluvia no es una lluvia romántica, es decir una fuerza poderosa de la naturaleza indomable enfrentada con el hombre; es

una lluvia realista que produce pérdidas económicas, las únicas catástrofes que se pueden contar.

Desde el enfoque del estilo indirecto libre que sostiene la perspectiva de Andrés, la ciudad es un espacio invadido por las muchedumbres: durante el 25 de mayo, para alcanzar el Teatro Colón, debe pasar entre medio de una multitud, percibida como una verdadera invasión: “Agitada, bulliciosa, la población había invadido las calles”, “fiel a la tradición, el barrio del alto invadía las galerías del Cabildo, la Recova, las veredas”; “entre el tumulto, los italianos de la Boca, encorbatados, arrastraban a sus mujeres, cargaban a sus hijos” (Cambaceres 1956: 177). Frente a la violencia y la agresión que implica para Andrés la presencia de los inmigrantes sobreviene posteriormente la humillación y el desafío al otro italiano, a Gorrini, el marido de su amante. Del mismo modo, durante su viaje de regreso a la estancia, cuando sueña que ha engendrado un monstruo horrible, de quien lo debe defender es de las muchedumbres:

El monstruo se perdía en el tumulto, entre las piernas de los hombres, bajo las polleras de las mujeres, y hombres y mujeres embestidos por él, caían sobre otros en montón. Luego, más allá, en un claro, aparecía de nuevo, saltaba, era un escuerzo ahora, se hinchaba, se agrandaba; los otros se echaban sobre él, se empeñaban en aplastarlo a taczos. Pero Andrés, desesperado, lo defendía, a empujones, a golpes ensanchaba el claro, contenía a la muchedumbre (185).

## La ciudad y el campo

El viaje motiva la polaridad del campo y la ciudad, cuya oposición ideológica entre la corrupción de la ciudad y la aparente pureza del campo aparece metaforizada en una escena de autorrepresentación, que es una anticipación irónica del destino de Andrés:

Después de haber llovido todo el día, una de esas lluvias, en uno de esos *días sucios* de nordeste, el pampero, impetuosamente, como abre brecha una bala de cañón, había partido en mil pedazos la inmensa bóveda gris. Las nubes, como echadas a empujones, corrían huyendo de su azote formidable, mientras bajo un cielo turquí, reanimada por *el aliento virgen de la pampa*, la ciudad, al caer la noche, parecía envuelta en un alegre crepúsculo de aurora (177; el énfasis es mío).

La figuración de la frase, sostenida por la metáfora codificada de la lectura moral y política del viento pampero<sup>6</sup>, anticipa en clave irónica los pasos a seguir por Andrés, quien huye de la sucia corrupción de la ciudad en busca de una nueva vida en el campo. Sin embargo, irónicamente, esta imagen de la fuerza purificadora del viento de la pampa desalojando la lluvia sucia y corruptora de la ciudad se corresponde, primero, con el temporal que, desbordando ríos y arroyos, le impide llegar a su estancia y casi le cuesta la vida; y luego, con un nuevo temporal que lo lleva a la ruina económica y acompaña la

<sup>6</sup> El término ‘pampero’ está usado en la frase en su doble figuración: es la fuerza que viene del campo a barrer con la suciedad (moral) de la ciudad, purifica el aire. Por otra parte, es un viento nacional, es una metonimia de la pureza de la nacionalidad incontaminada, una fuerza proveniente del interior.

enfermedad de su hija y su propio destino trágico. Pero estas oposiciones en el nivel de las funciones narrativas se complementan con otras, formales, estructuradas a partir del motivo del aire: “el aliento virgen de la pampa” alejando las lluvias de la ciudad se repite luego en “el aire fresco y puro de la noche, las ráfagas del viento de tierra con olor a campo y gusto a savia”, que lo lleva a Andrés a añorar la vida campestre, “fuera del ambiente corrompido de la ciudad” (182). Sin embargo, camino a la estancia, en una pieza de hotel de pueblo rural, el añorado olor a campo se ha transformado en un “olor acre a pucho de cigarrillo del país queapestaba el cuarto” (184).<sup>7</sup>

Asimismo, en la novela aparecen otras expansiones del motivo del aire y sus desplazamientos: aliento, fragancia, aroma, hedor; viento sofocante, puro, de tormenta. En el capítulo inicial, la escena de la esquila concluye con un “viento que entró en remolino” (155). Luego, durante las aburridas siestas estivales en la estancia, el viento levanta “a lo lejos la espiral de negro remolino, como humaredas de campo en combustión” (160). Por último, en el final de la novela, el negro remolino se transforma en “la negra espiral de humo, llevada por la brisa” (204). Correlaciones semejantes estructuran las escenas de seducción, aunque ahora el viento aparece transformado en fragancia, aliento, hedor. En el rancho de Donata, Andrés inicialmente percibe “un olor a claveles y a mosquetas, con mezcla de malva y yerba buena”, pero luego, con el transcurso de las horas, “la atmósfera encerrada de la pieza, el aroma capitoso de las flores, alterado por el hedor penetrante a pavesa, lo mareaba, le sublevaba en ansias el estómago” (164). El motivo de la fragancia de las flores reaparece desplazado en la descripción de la Amorini: “algo como el acre y estimulante aroma de las flores manoseadas se desprendía de toda su persona” (173).

Como vemos, la oposición entre la corrupción de la ciudad y la pureza del campo no mantiene sus términos estables. Por cierto, la pureza del campo se contamina con la llegada de las novedosas modalidades de la nueva economía, que traen consigo, debido a la demanda de mano de obra, “las compadras de la chusma que esquilaba” (155), es decir a ese sujeto cuyo origen está en los suburbios, en los límites entre la ciudad y el campo, límites geográficos, pero también culturales y políticos. La sociedad orgánica ya no tiene lugar en *Sin rumbo*. El orden patriarcal es alterado por la llegada del gaucho proletario, efecto inevitable de la modernización de la actividad rural, sólo unido a su patrón por la explotación de un salario. En cambio “ño Regino” es un resabio de la vieja sociedad, “un servidor antiguo de la casa”, “Había visto niño a Andrés, le llamaba patrón chico y tenía por él idolatría; era un culto, una pasión” (163). Los trabajos de este viejo paisano están de acuerdo con la posición que ocupa. Son labores rurales tradicionales, vinculadas con el ganado bovino: “le ordenaba trabajos en la hacienda de que era el viejo capataz; mandaba parar rodeo, hacer recuentos, galopar la novillada” (163). Pero también, el aparente equilibrio de la sociedad orgánica aparece alterado por la violación de Donata, por cierto una costumbre inveterada del mundo rural americano antes que una conducta novedosa resultado de la modernización. En suma, el mundo rural en *Sin rumbo* no se presenta como un “repositorio de los valores espirituales de la nación” (Epple 1980: 43)<sup>8</sup>; por el

<sup>7</sup> En el contexto de estas correlaciones, la pureza del campo en contraste con la corrupción de la ciudad, aparece, al menos, relativizada.

<sup>8</sup> De la misma manera, en *Música sentimental*, el joven Pablo hereda de sus padres la fortuna de la estancia y la sífilis. De padres a hijos se traspasan el dinero atesorado en la propiedad rural junto con la deshonra y la enfermedad (Cambaceres 1956: 146).

contrario, aparece atravesado y amenazado por la modernización, así como debilitado por los abusos de las viejas costumbres.

Asimismo, la polaridad ciudad/campo va ordenando la trama narrativa en base al número dos, determinando una cadena de oposiciones. Cada episodio se duplica en otro, actualizando un juego de diferencias. Cada escena que sucede en el campo tiene su contraparte en la ciudad. Así, se correlacionan dos interiores: de modo que si el edificio de la estancia es “un pabellón Luis XIII, sencillo, severo, puro” (Cambaceres 1956: 156), la casa de la calle Caseros ofrece en su interior “un lujo fantástico, opulento, un lujo a la vez de mundo refinado y de artista caprichoso” (175).<sup>9</sup> Se registran también dos fiestas cívicas: una, “la fiesta en el pueblito” (161) a raíz de la inauguración del altar mayor de la iglesia. Esta fiesta motiva una descripción en base a la acumulación jerarquizadora de la población de la campaña bonaerense: primero “el Juez de paz, el médico y el Comandante”; últimos, “el chiripá y la camiseta” (161). En la otra fiesta, el 25 de mayo en la ciudad, la acumulación no respeta jerarquías, sino que “agitada y bulliciosa, la población había invadido las calles” (177).

Pero no solamente los episodios se repiten en relación con el eje ciudad/campo. A su vez también se vuelven a duplicar en cada una de las dos partes definidas por este eje. De esta manera, son dos las peleas con Contreras en la estancia, como también son dos las descripciones de las multitudes en el campo: la primera, la muchedumbre tumultuosa trabajando en la estancia modernizada; la segunda, junto a la iglesia, custodiada por el cura, el juez de paz, el comandante, la población presenta una prolija jerarquía. Como contraparte urbana, también son dos las descripciones de las muchedumbres en la ciudad: la primera, en la noche del debut, en el interior del teatro, la sociedad se ordena según las rígidas pautas del orden de los palcos, la cazuela y el paraíso. La segunda, como hemos visto, durante el 25 de mayo una multitud tumultuosa invade las calles.

El texto, conciente de su principio constructivo, representa en los primeros capítulos su propia estructura. “En *dos* hileras, los animales hacían calle” (155), se lee en la primera frase de la novela. Al edificio principal de la estancia “*dos* cuerpos lo formaban flanqueados por una torre rematada en cono” (156). De la misma manera, el rancho de Donata está compuesto de “*dos* piezas blanqueadas”; en su interior hay “*dos* cujas altas y viejas, separadas una de otra por un cortinado de zaraza”. Por otra parte, la boca de Donata ofrece “una *doble* fila de dientes blancos” (158). Asimismo, en su segunda visita al rancho de Donata “entre los *dos* floreros adornados con las flores del jardín, ardía una vela de sebo”. Andrés, burlón, decide prender otra: “si prendieras *dos*, te vendería su protección por partida doble” (164). La casa de la calle Caseros, que como hemos visto es el escenario donde tiene lugar la duplicación de la escena amorosa anterior, posee una puerta por la que “se entraba a una de las *dos* únicas habitaciones del frente” (174). Lo mismo ocurre con las indicaciones temporales: “*dos* días después tuvo lugar el debut” (171). Por último, la segunda parte, al igual que el comienzo de la primera, se abre con una referencia a esta estructura de pares: “*Dos* años después, aproximadamente” (193).

<sup>9</sup> Noé Jitrik analiza el contraste entre el adentro y el afuera de la casa de la calle Caseros como una oposición ideológica que tiende a valorar el interior –de un individuo, de una clase– como el espacio que atesora los más altos valores espirituales y que debe preservarse de la invasión de los otros individuos, de las otras clases sociales (Jitrik 1970: 40-43).

Junto con dos interiores, dos actos políticos, dos peleas, la trama narrativa se duplica en dos aventuras amorosas: la criolla Donata en el campo y la Amorini en la ciudad. Francine Masiello ha señalado que si por un lado el amor urbano de Andrés con una cantante extranjera simboliza una iniciación en el erotismo, por el otro, su amor rural, no supera el nivel de una sexualidad instintiva, desvinculada de cualquier forma de erotismo.<sup>10</sup> Los amores de Andrés se organizan de acuerdo con la misma pauta estructural estudiada a propósito de las representaciones de la muchedumbre. Cada una de las relaciones se narra mediante dos escenas: la primera, dominada por el deseo y el entusiasmo; la segunda, dejando entrever el fastidio y el hartazgo del protagonista.

Asimismo, otros efectos pueden desprenderse de estas aventuras, puesto que las huidas de dos hombres son una de las consecuencias de los amoríos de Andrés: ño Regino, padre de Donata que huye de la estancia agobiado por la humillación que significa la caída de su hija y Gorrini, esposo de la Amorini, que se ve obligado a dejar el país, humillado por la infidelidad de su mujer.<sup>11</sup> Es decir, Andrés seduce y somete a las mujeres para expulsar a los hombres. Sus aventuras sexuales concluyen con las expulsiones del paisano y del extranjero.

De la misma manera, para propiciar sus encuentros con Donata<sup>12</sup>, Andrés aleja de la estancia a ño Regino, a quien necesita desplazar: “él mismo lo alejaba, le creaba ocupaciones, le ordenaba trabajos en la hacienda de que era el viejo capataz” (Cambaceres 1956: 163). Este paisano representa otro de los ‘tipos’ del género gauchesco: “ño Regino, un antiguo servidor de la casa, asistente del padre de Andrés en las patriadas de antaño contra la tiranía, uno de esos paisanos viejos cerrados, de los pocos que aún se encuentran en la pampa y cuyo tipo va perdiéndose a medida que el elemento civilizador la invade” (163). Forma parte de los vestigios del antiguo mundo rural, cuya representación está regulada por los códigos de la gauchesca. Ahora bien, en su economía sexual y narrativa *Sin rumbo* participa de un doble gesto de rechazo: expulsa a los paisanos viejos y a los extranjeros del espacio social y al gaucho como ‘tipo de la gauchesca’ del género novelístico. De esta manera, *Sin rumbo* puede ser leída como una ficción que necesita expulsar de su mundo imaginario aquellos fantasmas que acechan en el mundo real. La novela moderna de Cambaceres asume así la representación de la totalidad social sólo cuando rompe el pacto entre gauchos y letrados que la gauchesca había postulado. A la manera de los intrincados relatos góticos, Andrés logra durante el desarrollo de la trama cumplir con los deseos de imponerse en el espacio social a través de sus atributos mascu-

<sup>10</sup> “En la ciudad, la alianza del héroe con una diva de la ópera, extranjera, simboliza una iniciación en el eros y la metáfora, mientras que la presencia de Donata, una campesina violada por Andrés, denota la pura sexualidad que aún no es susceptible de transformación por el arte. Donata ofrece un cuerpo al que le falta capacidad para los desplazamientos metafóricos; representa la pura sexualidad, sin el adorno de la sagacidad erótica” (Masiello 1997: 163).

<sup>11</sup> Con la seducción de la Amorini, Andrés no sólo expulsa a Gorrini del país sino que también lo despoja de su virilidad y lo torna verdaderamente inofensivo: “He hablado con Gorrini, yo no respondo de nada si llegan ustedes a encontrarse... El hombre está furioso, es una tigre” (Cambaceres 1956: 180). Esta metáfora correlaciona a Gorrini con Contreras, descrito como “uno de esos tipos gauchos, retobados, falsos como el zorro, bravos como el tigre” (Cambaceres 1956: 155; el énfasis es mío).

<sup>12</sup> “Fuera Gaucho... fuera... fuera”, le grita Donata al perro desde el rancho para que Andrés pueda bajarse del caballo, en su primer encuentro con la joven campesina, tematizando nuevamente la ruptura de la alianza mencionada (Cambaceres 1956: 158).

linos, expulsando a los gauchos y a los inmigrantes para quedarse sin rivales en la Argentina modernizada. Sin embargo, al final de la novela se impone el principio moral, llega el castigo a los excesos, es condenado por su mala administración económica y sexual, perdiendo su vida, sus bienes y su heredero.

Es indudable que Cambaceres es el fundador de la novela moderna en la Argentina. No menos evidente es el hecho de que este gesto fundador se basa en gran parte en la modernización de las ‘letras nacionales’ a través de la importación de las estéticas finiseculares europeas. Sin embargo en esa nacionalización de las formas literarias extranjeras no debe perderse de vista los modos en que el género emergente reacomoda y refuncionaliza ciertos tópicos literarios provenientes de géneros que ya cuentan en ese momento con una breve pero rica historia vernácula y que forman parte de la tradición literaria nacional. En efecto, Cambaceres busca instalarse en el escenario de las letras argentinas poniendo de relieve una disputa por la refuncionalización de las formas provenientes de la gauchesca, donde lo que está en juego son las formas de representación de una sociedad modernizada.

## Bibliografía

- Avellaneda, Andrés (1982): “El naturalismo y Eugenio Cambaceres”. En: AA.VV. *Historia de la Literatura Argentina*. Buenos Aires: CEDAL, Tomo 3, pp. 145-168.
- Cambaceres, Eugenio (1956): *Obras completas*. Santa Fe: Castelví.
- Daireaux, Godofredo (1946): *La cría de ganado en la estancia moderna*, Buenos Aires: Agro.
- Epple, Juan (1980): “Eugenio Cambaceres y el naturalismo en la Argentina”. En: *Ideologies and Literature*, 14, pp. 16-50.
- García Mérou, Martín (1886): *Libros y autores*. Buenos Aires: Lajouane.
- Giusti, Roberto (1958): “La prosa de 1852 a 1900”. En: Arrieta, Rafael Alberto (dir.): *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Peuser, Tomo III, pp 19-45.
- Hernández, José (1981): *Martín Fierro*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- Jitrik, Noé (1970): *Ensayos y estudios de literatura argentina*. Buenos Aires: Galerna.
- Ludmer, Josefina (1988): *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1999): *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Perfil.
- Marún, Gioconda (1986): “Relectura de *Sin rumbo*: floración de la novela moderna”. En: *Revista Iberoamericana*, 135-136, pp. 379-92.
- Masiello, Francine (1997): *Entre civilización y barbarie. Mujeres, Nación y Cultura literaria en la Argentina moderna*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Montaldo, Graciela (1993): *De pronto, el campo*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Nouzeilles, Gabriela (2000): *Ficciones somáticas: naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880-1910)*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Panesi, Jorge (1998): “Introducción”. En: Cambaceres, Eugenio: *En la sangre*. Buenos Aires: Colihue, pp. 4-39.
- Sabato, Hilda (1988): *Capitalismo y ganadería en Buenos Aires: la fiebre del lanar 1850-1890*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Salessi, Jorge (1989): *La intuición del rumbo: el andrógino y su sexualidad en la narrativa de Eugenio Cambaceres*. A Dissertation Presented to the Faculty of the Graduate School of Yale University.
- Sarmiento, Domingo Faustino (1993): *Facundo o Civilización y Barbarie*. Introducción de Carlos Altamirano, Buenos Aires: Espasa Calpe.