

La errancia fuera de la institución matrimonial en *Sin rumbo* de Eugenio Cambaceres

Laura Posternak

Facultad de Filosofía y Letras, UBA

posternaklaura@gmail.com

Resumen

En el Buenos Aires del fin-de-siglo, un miembro de la elite criolla anda errante entre el campo y la ciudad. Al filo de una vida urbana que ofrece lujuria y placer, y otra rural que está siendo invadida por el “elemento civilizador”, al personaje de Cambaceres no le interesa fijar posiciones y se encamina hacia la “degeneración” sin cura. Sus movimientos desenfrenados a contramarcha del “progreso” y sus roces con otros cuerpos lo colocan al otro extremo del virtuosismo. En las antípodas del matrimonio, el dandy-estanciero atraviesa espacios representativos de la Nación liberal rehuyendo de la posibilidad de formar una familia, célula base del orden social: en el campo entabla relaciones con una china y en la ciudad con una cantante italiana de paso por el Colón. *Sin rumbo* puede leerse como el reverso de la ley de registro civil que se discute dos años antes de la publicación de la novela.

La voz narradora y el protagonista comparten de algún modo cierta cualidad de *anfíbios*. Andrés pertenece y no pertenece a su círculo, se sale de la “norma” y trasgrede con sus prácticas los valores y discursos dominantes, y anda errante entre espacios diversos. La tercera persona que narra se coloca en el límite del discurso médico, describe –haciendo uso del naturalismo– las señales que revelan la enfermedad, pero la causa –que emerge del propio círculo– y la sanación permanecen ocultas. En el marco de la consolidación del Estado, *Sin rumbo* permanece en sus bordes, devela sus reversos y corroe los principios de cohesión nacional revelando sus fisuras.

Abstract

In the Buenos Aires of the end of the century, a member of the creole elite wanders between the countryside and the city. At the edge of an urban life that offers luxury and pleasure, and a rural life invaded by the “civilizing element”, the character is not interested instaying in one position and instead heads toward the incurable “degeneration”. Their unbridled movements go against the “progress” and his relationships with other people place him on the other side of virtuosity. Diametrically opposed to marriage, the dandy-rancher goes through representative spaces of the liberal Nation refusing the possibility of starting a family, the basic cell of the social order: in the countryside he strikes up a relationship with a “china” woman and in the city with an Italian singer who is passing through the *Teatro Colon*. *Sin rumbo* can be read as the reverse of the civil registration law that is discussed two years before the publication of the novel.

Both the narrator and protagonist share certain quality of amphibians. Andres both belongs and doesn't belong to his circle. He pushes the boundaries and transgresses with his practices the dominant values and discourses; he wanders between different spaces. The third-person narrator is placed on the edge of medical discourse; he describes –making use of naturalism– the symptoms that reveal the disease, but the cause and the antidote stay hidden. In the context of State-consolidation, *Sin rumbo* remains at its edges, reveals their changes and corrodes the principles of national cohesion, revealing its cracks.

En el contexto de la consolidación del Estado-Nación argentino, Cambaceres escribe *Sin rumbo* (1885). Su protagonista, un miembro de la elite criolla tradicional, anda errante por la ciudad, por el campo, entre ambos espacios. Al filo de una vida urbana moderna, que ofrece lujuria y placer; y otra rural tradicional, pero que está siendo invadida por el “elemento civilizador”; al personaje de Cambaceres no le interesa fijar posiciones. Ni sus relaciones de parentesco, ni la consecuente herencia, funcionan como un ancla en el contexto de una modernización en la que todo está en movimiento y cambio.

¿De qué se trata esta pérdida de dirección, ese desvío fatal, que surge del interior de la alta sociedad de la que el protagonista emerge y se descarrila? ¿En qué consiste esa ficción narrativa que se encuadra en el mismo contexto del “lamento de Cané” por “un mero agitarse sin sentido” a partir del cual se expresa “la búsqueda de algo sustancial que permanezca por debajo de los cambios” (Terán, 2008: 29, 30)?

La voz narradora y el protagonista comparten de algún modo cierta cualidad de *anfíbios*. Andrés pertenece y no pertenece a su círculo: se sale de la “norma”, trasgrede, como veremos, los valores y discursos dominantes y circula entre espacios diversos. Por su parte, el narrador en tercera persona se coloca en el límite del discurso médico, describe –haciendo uso del naturalismo– las señales que revelan la enfermedad del protagonista; pero las causas y la sanación, si es que la hubiera, permanecen ocultas. Indaga sobre el patológico estado mental del personaje y nos informa de su caso con un formato, que se acerca a un informe clínico, sin alcanzar su precisión. Desde esta perspectiva, la tercera persona permanece en los bordes del saber científico: utiliza sus formas de un modo parcial, incompleto para enumerar los síntomas de un posible –y no categórico– diagnóstico:

Y era un desequilibrio profundo en su organismo, desigualdades de carácter, cambios bruscos, infundados, irritaciones sin causa ni razón, las mil pequeñas contrariedades de la existencia exasperándolo hasta el paroxismo de la ira, determinando en él una extraña perturbación de facultades, *como un estado mental cercano de la locura*. (1968: 14, el subrayado me pertenece)

En las antípodas del matrimonio, institución clave para generar uniones legítimas y aceptadas socialmente, Andrés se vincula y se mueve entre dos mujeres y dos espacios diferenciados que las enmarcan. De un modo representativo para el mapa social de la época, se trata de una china de la estancia en el campo y una italiana de gira en el Colón: la figura del otro local y del otro inmigrante. La negación a formar una familia, célula base del orden social, está presente como sustrato de esos vínculos amorosos heterogéneos y de corto plazo. En esas relaciones ilegítimas, los cuerpos que ocupan posiciones sociales diferenciadas traspasan sus límites y se mezclan. “Motor de la reproducción biológica y moral” (Nouzeilles 2000: 41), la institución familiar se vincula con el interés político, la vigilancia higienista y el saber eugenésico en boga. La novela de Cambaceres atenta, claramente, contra esa normatividad que se preocupa por una “saludable” constitución de la familia nuclear. En manos de un personaje decadente como Andrés, la posibilidad de reproducirse que tiene el propio grupo social queda trunca, y esa inviabilidad surge del interior de la propia clase. En consonancia, el tono escéptico de una escritura que, en el marco de la modernización liberal y la “cultura científica” (Terán 2008), desconfía del progreso

y hace uso del discurso médico –privilegiado, en el fin de siglo, para prescribir las condiciones necesarias para una buena salud social– para describir enfermedades que no pueden curarse.

A partir de la imposibilidad del matrimonio y la familia, esto es, su no constitución, *Sin rumbo* puede leerse como el reverso de la ley de registro civil que se discute en 1883, dos años antes de la publicación de la novela. Teniendo en cuenta esa sugerente tensión, Josefina Ludmer sostiene que “la literatura de la coalición muestra así la *relación íntima entre las prácticas hegemónicas y los discursos legales*” y que será, justamente, la trasgresión de esas leyes liberales la que define a los sujetos de lo que denomina “la coalición estatal” (2011: 31).

Ahora bien, en el intersticio de esos espacios y tiempos, esto es, en esa reactualización de la “civilización” –vinculada, ahora, al “ambiente corrompido de la ciudad”– y los vestigios de la vieja “barbarie” –en el contexto de un campo en vías de modernización– ocurre el nacimiento de una hija, cuyo cuerpo es representado en su deterioro (tal como sucede con la mente de su padre), desde una estética naturalista que Benigno B. Lugones en una “Carta literaria” publicada en *La Nación* en 1879 describe en los siguientes términos:

El naturalismo será la anatomía normal y patológica de la vida social: habrá olor a cadáver, efluvios asquerosos, emanaciones repugnantes, veremos caminar el gusano y derramarse las colecciones purulentas; pero estas repelentes pesquisas; hechas al través del cieno y la podredumbre, entre los olores cadavéricos de las fermentaciones de la muerte, nos darán el secreto de las enfermedades, indicándonos sus remedios, al señalarlos las causas que las producen, porque repetiremos con la terapéutica: *Sublate causa, tollitur efectos*. (2011: 20)

Suprimida la causa, desaparece el efecto; pero, ¿cuál es la causa de las nefastas consecuencias que leemos hacia el final de la novela? En principio, como ya lo mencionamos, sólo sabemos que la anomalía emerge del círculo de la elite criolla tradicional. Por eso, Andrés está dislocado dentro de su grupo, “pertenece” a su clase, pero para mostrar sus reversos, para transgredir de un modo enfático sus principios. A partir de las características psíquicas y la conducta del personaje, nada puede marchar hacia un rumbo socialmente aceptable. En este punto, el naturalismo, lejos de funcionar como un elemento explicativo de los problemas de la modernidad, solo devela sus males.

Desde esta perspectiva, analizar los recorridos del protagonista, sus roces con otros cuerpos, nos permite observar un itinerario desviado que devela el reverso de los valores, normas y discursos hegemónicos.

El campo y Donata

La novela comienza retratando una escena rural de esquila.¹ La representación costumbrista se construye desde una mirada que describe con desagrado a la “chusma” que realiza “brutalmente” la tarea. Las ovejas aparecen en el cuadro “con una expresión inconsciente de cansancio y de dolor” (1968: 5); más humanizadas y antes que los chinos esquiladores, cuya descripción no tiene desperdicio: “La vincha sujetando la cerda negra y dura de los criollos, la alpargata, las

¹ Como lo señala Gabriela Nouzeilles, la cría de ovejas denota la relativa modernización que se produce en la industria ganadera de fin de siglo en Argentina (2000: 99). Desde esta perspectiva, la inclusión del acontecimiento aparece en consonancia con el contexto de las transformaciones sociales y económicas introducidas por el programa liberal.

bombachas, la boina, el chiripá, el pantalón, la bota de potro al lado de la zaraza harapienta de las hembras, se veían confundidos en un conjunto mugriento” (ídem). La típica vestimenta gaucha se asocia a lo sucio y lo animal. Los peones no tienen pelo o cabello, sino una “cerda dura y negra”; las chinas no son mujeres, sino “hembras” (luego su hija, en tránsito hacia la muerte e intervenida por el médico le hará recordar “el efecto de un cordero degollado”). Sin embargo, la perspectiva elitista y de rechazo, desde la que se representa la inferioridad bestial y grosera de los peones subordinados, ya no se encuadra en el marco de una estancia que remita a una sociedad señorial dividida en estamentos. Se trata, en el presente de la narración, de un espacio en transformación en que el gaucho (como puede leerse en el texto –caps. I, XI y el final– respecto a las provocaciones de Contreras) entra en conflicto y desafía más de una vez a su patrón. A su vez, un gaucho como ño Regino, asistente del padre del protagonista en épocas de Rosas, pasa a ser ahora “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” (1968: 20).

La casa principal de la hacienda, “un pabellón Luis XII”, se describe situada “sobre la cumbre de un médano” (1968: 6), por lo que “desde lo alto [...] se divisaba la tabla infinita de la pampa, reflejo verde del cielo azul, desamparada, sola, desnuda, espléndida, sacando su belleza, como la mujer, de su misma desnudez” (1968: 7). El patrón de esa estancia en proceso de modernización, mira y recorta el paisaje de un modo panorámico desde las alturas. Desde esa perspectiva, la tierra se presenta, según los ojos de quien la ve, del mismo modo que la china Donata; esto es, como un objeto que puede dominarse y poseerse, como una propiedad privada. La porosidad del “puesto” o rancho en el que vive la china deseada se anticipa desde sus materiales: “pared de barro”, “techo de paja”, “una ramada servía de cocina”, “la puerta entreabierta”... La mujer que lo habita lo recibe, en consonancia con la cita del párrafo anterior, semi-desnuda. Previsiblemente, ese cuerpo de mujer será su presa y no ofrecerá mayores resistencias. Donata también es comparada con un animal y con un placer gustoso, fruto de la misma tierra: “Viva, graciosa, con la gracia ligera y la natural viveza de movimientos de una gama, cariñosa, ardiente, linda, pura, su posesión, algo como el sabor acre y fresco de la savia, habría podido hacer la delicia de su dueño” (1968: 21). Pero ese cuerpo que causa atracción, también causa rechazo:

La vecindad de Donata, sus carnes frescas y mojadas de sudor, ya un brazo, el seno, una pierna, el pie que Andrés, en su desasosiego constante alcanzaba a rozarle por acaso, bruscamente lo hacían apartarse de ella, como erizado al contacto de un bicho asqueroso y repugnante. (1968: 24)

Y, de este modo, las pulsiones enfrentadas que le provocan su relación ilegítima con esta mujer-animal,² mantienen al protagonista en un frenético movimiento que lo conduce, aunque no para quedarse, nuevamente a la ciudad.

La ciudad y Amorini

² Michel Foucault alude al “monstruo” como “lo que combina lo imposible y lo prohibido”. A su vez, señala que el monstruo es la “mezcla de dos reinos” como, por ejemplo, el animal y el humano. Finalmente: “para que la haya monstruosidad es preciso que esa transgresión del límite natural, esa transgresión de la ley marco sea tal que se refiera a cierta prohibición de la ley civil, religiosa o divina, o que provoque cierta imposibilidad de aplicar esa ley civil, religiosa o divina. Sólo hay monstruosidad donde el desorden de la ley natural toca, trastorna, inquieta el derecho, ya sea el derecho civil, el canónico, el religioso” (200: 61-68).

Los “clubes” y el “teatro” son los espacios por los que ahora circulará el *dandy*. Pero esos puntos no aparecen como lugares de distinción, tal como eran concebidos para la sociedad de la época, sino como sitios de disipación, mezcla y libertinaje. Andrés se repliega hacia los espacios interiores de la propia clase, pero rechaza, al mismo tiempo, sus valores:

Reñido a muerte con la sociedad, cuyas puertas él mismo se había cerrado, con la sociedad de las mujeres llamadas decentes, por rutina o porque sí, con una fe más dudosa en la virtud, negando la posibilidad de la dicha en el hogar y mirando el matrimonio con horror, buscaba un refugio [...] en el comercio de ese mundo aparte, heteróclito, mezcla de escorias humanas, donde el oficio se incrusta en la costumbre y donde la farsa vivida no es otra cosa que una repetición grosera de la farsa representada. (1968: 30)

Desde esta perspectiva, Andrés asiste al mundo del teatro Colón para buscar “un amor fácil de entretelones” y conoce a la Amorini. La “prima donna” hace su entrada en escena “envuelta en pieles y terciopelo [...] con esa majestad postiza de las reinas de teatro, en las que asoma siempre una punta de oropel” (1968: 33). De este modo, la ostentación y la apariencia anticipan el engaño. La descripción de la célebre artista contrasta, de modo previsible, con la de Donata (ya no se trata de una mujer vinculada a la “naturaleza”, sino que aquí reina el “artificio”). Pero su posición social le permite, también, acceder a ese otro cuerpo por fuera de la ley del matrimonio: se hace amante de la cantante que, a su vez, es una mujer casada. El adulterio se consuma en los “entre-telones” del teatro de la alta sociedad; el Colón pasa a ser, entonces, el escenario escogido para burlarse de la institución matrimonial y develar su farsa. De este modo, lo oculto, lo que sucede detrás del telón, será revelado por las acciones del personaje. El ámbito del teatro, un lugar obligado para la alta sociedad de la época, funciona como metáfora de un estilo de vida que se muestra decoroso, pero que puede esconder impudicia. Al igual que el oropel que relumbra en la Amorini, la apariencia honorable de la alta sociedad oculta una infame decadencia.

Leandro Losada señala, en “Retratos de la alta sociedad”, que para la década del ‘90, los grandes diarios de la ciudad comenzaron a tener un apartado dedicado a las noticias de la *high society* y destaca el innovador tono “crítico” y zumbón con el que el periodismo porteño se va a referir a ella para cuestionar su moral (2008: 298). De este modo, también la prensa se ocupará de develar el lado oculto de la minoría rectora. Un punto clave de ese ataque, comenta el historiador, serán “las empresas filantrópicas y benéficas” y, en consonancia, leemos en la novela de Cambaceres la donación que hace “un viejo rico, ladrón de vacas” (1968: 16) a la iglesia del pueblo. El hecho se celebra y, en ese contexto, Andrés, sin perder “la corrección y cultura de sus modales” (1968: 20), dictamina: “-Déjense de perder su tiempo en iglesias y en escuelas, es plata tirada a la calle”. La temprana *Sin rumbo* apuesta a narrar de un modo extremista, sin titubeos ni marcas de corrección, la frivolidad “degenerada” y la desconfianza hacia instituciones hegemónicas, tales como el matrimonio, de un miembro del círculo criollo tradicional.

Cuando se corre el telón, aparece la transgresión a las normas y la *high society* y sus valores, su respeto a la moral y su “buen gusto” son mostrados en su reverso, *tras bambalinas*.

Ya hastiado de la amante italiana y de la ciudad, de vagar a la deriva por sus calles, Andrés, de un modo precipitado, desea volverse: “Una brusca nostalgia de la Pampa lo invadía, su estancia, su libertad, su vida soberana, fuera del ambiente corrompido de la ciudad, del contacto infectivo de los otros, lejos del putrilago social” (1968: 59). Sin embargo, el campo no va a resultar un ambiente de salud ni purificación; lo “infeccioso” va tras el personaje, trasciende espacios y

genera la muerte de su hija. De este modo, alejarse del urbano “putrúlagos social” lo conduce a la descomposición de su descendencia, a la de sí mismo y a la destrucción de su estancia, metáfora del hogar imposible.

La familia inviable

Gabriela Nouzeilles señala la transformación que lleva a cabo el naturalismo de la clásica historia del amor sentimental hacia un impulso sexual de los cuerpos “arrastrados por el poder incontrolable del instinto de reproducción” (2000: 78). Esa búsqueda de satisfacción sexual, continúa diciendo la autora de *Ficciones somáticas*, motoriza la trama naturalista hacia adelante; pero, “cuando la combinación corporal no es la apropiada, el contacto sexual entre sujetos incompatibles entre sí desencadena necesariamente un proceso acelerado de corrupción que en su estadio final coincide narrativamente con la figura del monstruo” (2000: 79). En consonancia, Alejandra Laera señala que “cuando la máquina reproductora de Cambaceres se pone en marcha, solo encontramos adulteraciones” (2004: 265).

Pero antes de la mezcla corporal adúltera, está la enfermedad del protagonista, miembro de la elite, que condiciona, a priori, una fatalidad en el interior del propio grupo: la inviabilidad de generar y sostener una familia: el fraude de la descendencia.

Entre lo familiar y lo extraño, Andrés sueña a su hija antes de reconocerla y la fantasea como “un monstruo horrible, un enano deforme, de piernas flacas y arqueadas, de cabeza desmedida, de idiota” (1968: 64) que luego se convierte en un “chancho” y, finalmente, en un “escuerzo”. Su hija, como él, también resulta un *anfíbio* que muere sin encontrar su hábitat. Se trata de identidades inestables, anómalas. En ese contexto, no hay medicina que valga. Con el arte de dar vuelta los sentidos, las palabras de Andrés retoman su tono burlón en el marco de la tragedia: “¡la ciencia en suma no era una palabra hueca, una ironía!...” (95).

Tras las violentas muertes, el incendio marca la ruina del hogar imposible: “La negra espiral de humo, llevada por la brisa, se desplegaba en el cielo como un inmenso crespón” (1968: 104) y esfuma como una quimera la consigna roquista de “paz y administración”.

En el marco de la consolidación del Estado modernizador, *Sin rumbo* marcha a contramano del progreso y de los principios de cohesión nacional narrando un desvío radical, una fuga que se evade del control del Estado: la corrosión de una posición social y su imposible reproducción. Se trata de un relato de la enfermedad sin cura.

Bibliografía

Cambaceres, Eugenio. *Sin rumbo*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.

Espósito, Fabio; Orsi, Ana García; Schinca, Germán; Sesnich; Laura (eds.), *El naturalismo en la prensa porteña. Reseñas y polémicas sobre la formación de la novela nacional (1880-1892)*. La Plata: Universidad de la Plata, 2011.

Foucault, Michel. *Los anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.

Laera, Alejandra. *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*. Buenos Aires: FCE, 2004.

Losada, Leandro. “Retratos de la alta sociedad”. En *La alta sociedad en la Buenos Aires de la Belle Époque. Sociabilidad, estilos de vida e identidades*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.

Ludmer, Josefina. *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011.

Nouzeilles, Gabriela. *Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880-1910)*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2000.

Terán, Oscar. *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910). Derivas de la “cultura científica”*. Buenos Aires: FCE, 2008.