

“SIGNIFICACION DEL ESPACIO EN “SIN RUMBO” DE EUGENIO CAMBACERES”

Por

MARCELO CODDOU

Cambaceres publica su obra cuando promedia un decenio decisivo en la historia argentina, el que transcurre entre los años 1880 y 1890. Pagés Larraya señala en estos términos el acontecer socio político de la nación:

“zanjados los conflictos que nos mantuvieron en un pausado equilibrio de aldea, sacude al país un vigoroso impulso de grandeza y de activa fe en el porvenir que preside su marcha. Diversas medidas jalonan la definitiva estructuración política: conquista del desierto, capitalización de Buenos Aires, leyes civiles, organización jurídica. La actividad económica tiene también un arranque de prosperidad entusiasta: inmigración, exportaciones, ferrocarriles, telégrafos, puestos, industrias (...) Este agitado período tiene su reflejo en la novela (...) La mutación bullente de la Argentina era de suyo un señuelo para el escritor”¹.

Esta síntesis del estudioso nos ahorra mayores comentarios, por cuanto condensa en rasgos precisos el acontecer fe-

¹ ANTONIO PAGÉS LARRAYA: “Nuestra crisis de madurez y la novela”. *La Nación*, Buenos Aires, 4 de marzo de 1945.

bril de una sociedad, en la época en que Argentina está superando las trabas que a su desarrollo le imponía el sistema colonial y los desastres que significaron las guerras fratricidas de la tiranía de Rosas y la lenta lucha por hacer de Buenos Aires la capital del país². Argentina busca su propia configuración. Las hondas transformaciones estructurales, el “empuje de progreso” que remueve la vida nacional, toda esa animación de prosperidad renovadora, logran su trasunto literario en la narrativa y ensayística del momento. Recordemos, a modo de ejemplo, el ciclo de la novela del inmigrante: las obras que asumen el tema, numerosas y de variados logros, tienen en *Inocentes o culpables* (1884) de Argerich y en *Pro-misión* (1897) de Carlos María Ocantos sus más acabados ejemplos. Existe también todo un ciclo narrativo con el tema de “la bolsa”, desde la novela de José María Miró (“Julián Martel”) así titulada (1890), hasta las de Segundo I. Villafañe, *Horas de fiebre* y Carlos María Ocantos, *Quilito*, que proporcionan una visión íntima de la atmósfera bursátil, visión amarga, crítica, pesimista.

Una somera revisión del momento histórico argentino permite ver que el país vive entonces instantes de grandes inflexiones o reorientaciones de su evolución social y ello produjo ese tipo de novela naturalista, cualitativamente nueva dentro del marco del género narrativo. En otras palabras, la existencia de todo un complejo decurso social no es ajena al entronizamiento de la tendencia naturalista en Argentina. Ha sido Pagés Larraya también quien, en otro artículo de *La Nación* —del 13 de abril de 1947—, titulado “La novela experimental y la juventud argentina del 80”, ha resaltado cómo el conocimiento y el debate sobre el naturalismo se verificó en Buenos Aires antes que en otras capitales latinoamericanas.

² La ley de 1826 promulgada por Bernardino Rivadavia y que establecía la capitalía de Buenos Aires, pasó por múltiples avatares político-militares: Congreso de Santa Fe 1853, levantamiento de Buenos Aires contra la Confederación y triunfo de sus armas en 1860, revolución del gobierno provincial en 1880, año en que el Congreso Nacional sanciona la ley.

Es opinión del crítico que esto se debió a la falta de una tradición narrativa suficientemente robusta, a la influencia nunca disminuida de la literatura francesa pero, sobre todo, a la coincidencia entre la escuela de Zola y el cambio socio-estructural profundo que experimentaba el país.

Nunca se insistirá lo suficiente en las motivaciones socio-políticas, denunciatorias, del naturalismo, en la actitud crítica, admonitiva, que asumen sus narradores, en la función analítica y cognoscitiva, casi prescindente, que la tendencia otorgaba a la literatura. La crisis padecida por la Argentina en el momento de aparición de esta novelística, explican su rápida asimilación.

La más fugaz ojeada al desarrollo de la novela argentina deja ver que en ella la superación de la tendencia idealista sentimental, de raigambre rousseauiana, viene a significar la adopción de las modalidades crítico racionalistas, cuyos más resueltos modelos los ofrecía la literatura francesa nacida de las doctrinas de Diderot, en quien Zola creía encontrar el antecedente inmediato de lo que él llamó el *realismo científico* de Stendhal, Balzac, Flaubert y los Goncourt. Ese paso no se habría dado de un modo tan decisivo de no existir las condiciones adecuadas en la sociedad misma que la novela pretendía reflejar. Así se explica también la enorme fuerza del impacto que significó la obra y la doctrina de Zola. Cuando el autor de *Les Rougon-Macquart* señalaba que el novelista había de ser "el juez de instrucción de los hombres y de sus pasiones", estaba asentando los postulados básicos de una actitud que sería asumida con plena determinación por los narradores rioplatenses. En el maestro francés encontraron éstos las proposiciones teóricas en que fundamentarían su quehacer creador; aceptarán, sin ninguna duda que venga a perturbar su confianza en la labor en que estaban empeñados, las ideas que Zola, desde 1879, por lo menos, venía propugnando en escritos y polémicas múltiples. Harán suya la fórmula con que Zola adaptaba el pensamiento de Claude Bernard: "la novela mo-

derna buscá las causas, quiere explicarlas y actúa sobre ellas"; no vacilarán en intentar, con su propia obra, el descubrimiento de las "leyes de la vida social", pensando que así preparan el camino del progreso, permitiendo que el legislador, el político y el reformador actúen sobre la sociedad, entronizando en ella la racionalidad del mundo que la legitima.

Así como en Francia la fuente principal de la doctrina naturalista es la experiencia política de la generación de 1848, el fracaso de la revolución, la represión de los movimientos de junio y la subida al poder de Luis Napoleón, que vinieron a significar la desilusión de los demócratas y el desengaño general de estos acontecimientos, así también en Argentina el acontecer complejo del momento histórico será determinante de los rasgos antirrománticos y morales que asume la nueva narrativa: la renuncia a la fuga de la realidad y la exigencia de exactitud absoluta en la descripción de los hechos, el afán por la impersonalidad y la insensibilidad como garantía de la objetividad y la solidaridad social, el activismo como actitud que quiere no sólo conocer y descubrir la realidad, sino modificarla.

Consecuencia importante de ello será el tono violento que asume la crítica conservadora frente a la nueva tendencia. Aún cuando nos atengamos tan sólo al caso de Cambaceres, las muestras que podemos dar de esta repulsa son múltiples. Si aceptamos que lo nuclear de la producción novelística del autor de *Sin rumbo* reside en la descripción del burgués mantenedor de su clase en su obstinación y torpeza, en la mofa de su política y su justicia y de sus diversiones y en el descubrimiento de toda la farsa monstruosa que se esconde detrás de toda la respetabilidad burguesa, no nos ha de extrañar la recepción de cierta crítica oficial que, de un modo semejante a como aconteciera en Francia en 1850, trata de embozar con objeciones estéticas los prejuicios políticos y sociales que determinan su posición antinaturalista. Señalemos, a modo de ejemplo, el de la crítica literaria de la *Nueva Revista de Buenos Aires*,

doña Eduarda Mansilla de García, quien en su reseña a la primera novela de Cambaceres dice:

“No, felizmente no: esta literatura no es argentina, es una importación malsana de la literatura realista pornográfica que sólo tiene cierto público de medio mundo o del mundo galante como consumidores, compradores y admiradores. Es una imitación que, ¡ojalá! no tenga consecuencias porque podría ser el comienzo de un escándalo sin fin, en una sociedad en que todos y todas se conocen. No basta que la cultura de la forma modere la crudeza del fondo”³.

¿Qué hay detrás de esta negación del movimiento naturalista? Sin duda que el instinto de conservación de la clase dominante o, como dice Hauser, “su sentimiento totalmente exacto de que todo arte que represente exactamente la vida imparcialmente y crudamente es en sí un hecho revolucionario”. El historiador alemán ha estudiado con gran agudeza el fenómeno de repulsa al naturalismo en la crítica oficial de la década de 1850 en Francia y sus palabras nos permiten comprender lo que acontece, análoga aunque posteriormente y con los matices diferenciales del caso, en Argentina:

“lo que molesta a los críticos conservadores —dice Hauser— no es el grado sino el objeto de la imitación. Saben demasiado bien que Courbet, con la destrucción de la *kalokagathía* clásicorromántica y la abolición del antiguo ideal de belleza, que se ha mantenido casi inalterable hasta 1850 aproximadamente, a pesar de las revoluciones y de las reestructuraciones de la sociedad, lucha por un nuevo tipo humano y por un nuevo orden social. Sienten que la fealdad de sus trabajadores

³ EDUARDA MANSILLA DE GARCÍA: “Pot-Pourri, Silbidos de un vago”, *Nueva Revista de Buenos Aires*, año II, t. V, 1882, págs. 569-572.

y campesinos, y la corpulencia y la vulgaridad de sus mujeres de la clase media, son una protesta contra la sociedad existente, y que su 'desprecio del idealismo' y su 'revolcarse en el fango' son parte de las armas revolucionarias del naturalismo".

La crítica social hostil a lo establecido es rasgo común y definitorio de toda la literatura naturalista. Ya la historia literaria lo ha aceptado unánimemente y por ello no existe el peligro señalado por Guillermo Ara en el sentido de que para el lector actual la idea de naturalismo coincida sólo con la imagen de un "escritor inclinado a observar pasiones morbosas y a exhibirlas sin repugnancia"⁴. En Hispanoamérica en nada se atenúa esa actitud de compromiso que asume la escuela. Hay clara conciencia entre sus novelistas sobre los propósitos de sus creaciones estéticas. Cambaceres lo explicita en las páginas que bajo el título "Dos palabras del autor" preceden a la tercera edición parisina de *Pot Pourri*:

"pienso con los sectarios de la escuela realista que la exhibición sencilla de las lacras que corrompen al organismo social es el reactivo más enérgico que contra ellas puede emplearse"⁵

con lo cual hace eco de las incontables ocasiones en que Zola y otros formularon ideas semejantes⁶.

Lo que a nosotros nos debe preocupar es el grado de realización de este propósito en *Sin rumbo* y las modalidades expresivas con que el autor plasma su intencionalidad. Estas cosas ya a suficiente distancia de aquellos que, como Lucio V. López y Martín García Merou, atacan duramente al natura-

⁴ GUILLERMO ARA: *La novela naturalista hispanoamericana*. Bs. As., EUDEBA, 1965, pág. 5.

⁵ Citamos por la edición de las *Obras completas* de Cambaceres, Editorial Castellví, Santa Fe, Argentina, 1956. La cita es de la pág. 15.

⁶ Vid., p.ej., EMILIO ZOLA: "La moral en literatura". En: *La escuela naturalista*. Bs. As., Ed. Futuro, 1945, pág. 22.

lismo por considerarlo "bárbaro y repulsivo"⁷. Pero también quisiéramos diferenciar nuestra perspectiva con respecto a aquellos que estiman que la obra de Cambaceres sólo es una secuela de mediana valía de la ingente obra del autor de *Naná*. Nuestro parecer es muy distinto. Cambaceres nos proporciona en su novelística una aprehensión de lo peculiar argentino que antecede con mucho a los logros más significativos que la narrativa del Plata comenzaría a entregar durante el mundonovismo.

II

La valoración final de *Sin rumbo* sólo podrá efectuarse al medir la praxis artística de Cambaceres con la objetividad verdadera de la Argentina —la esencia de su realidad—, que el autor ha pretendido apropiarse.

.. *Sin rumbo* va más allá de la fotografía de lo inmediato y lo momentáneo: aprehende aquellas esferas de lo real que, al completar y dar significado y valor a lo aparential, constituyen esencialmente a la realidad. La novela no es mera contemplación pasiva o estática de superficies: es imagen que refleja la lucha de contrarios que se desarrolla en el seno de la objetividad. Logra así revelar profundamente el conflicto del hombre en busca de su humanización. *Sin rumbo* define la lucha contra la alienación librada por el protagonista y sus intentos por superar las formas opresivas de la sociedad burguesa. La obra aprehende y plasma así los enfrentamientos entre ámbitos espaciales cargados de significación, como asume estéticamente también los conflictos de clases.

El proyecto de Cambaceres por entender la realidad de su nación apunta, en último término, a una pretensión de do-

⁷ Cfr. las varias crónicas publicadas por Lucio V. López en *El Nacional*, posteriormente recogidas en *Recuerdos de viaje* (1881) y el artículo de García Mérou publicado en *La Nación*, 4 de abril de 1880 bajo el seudónimo de "Juan Santos". Ambos autores serán después conquistados por la tendencia y las huellas zolescas son fácilmente perceptibles en *La Gran Aldea* y en *La ley social*.

minio de ella. Lo larvario que puedan parecer muchas de las formas con que se busca la asunción consciente de las tendencias en pugna no obsta para hacer de *Sin rumbo* una cabal creación artística; las limitaciones de sus logros podemos explicárnoslas por los datos culturales dentro de los que se realizó la novela. Como hemos recordado, la tendencia naturalista era la forma de captación de lo real cuando Cambaceres escribe su obra y de allí la proclividad a veces manifiesta por dar explicaciones minuciosamente causalistas de los actos de sus personajes o las aparentes preferencias por la expresión de lo real inmediato. Si consideramos este hecho, podemos juzgar adecuadamente la historicidad de la obra, en cuanto ella se nutre con elementos histórico-culturales dados por la situación de época. Y es también por ello que estimamos necesaria una valoración eficaz del naturalismo de Cambaceres: sólo así se logrará apreciar el grado de asimilación de la doctrina zolesca por el escritor argentino.

Cambaceres enfrenta una realidad conflictiva y realiza el proceso de su aprehensión a través del lenguaje de una cosmovisión que proporciona sentido a las cosas. Un análisis de las técnicas de plasmación nos permitirían observar su inseparabilidad con respecto a los contenidos ideológicos que las determinan. Y si prestamos atención a los modos de praxis estética, esto se debe a que en ellos la obra manifiesta contener lo que Pavese llama "la novedad del descubrimiento"; esto es, consideramos las formas en la medida en que ellas permiten que nos maravillemos "por la nueva realidad que ha sido iluminada"⁶.

Procuraremos estudiar dos rasgos de la técnica con que Cambaceres ha organizado los contenidos de su obra en el proceso de in-formarlos. El descuido con que la crítica ha atendido a este aspecto puede deberse quizás al hecho de que en *Sin rumbo* los procedimientos técnicos aparecen perfectamente fundidos en la inmediatez natural con que la obra se ofrece

⁶ C. PAVESE: *El oficio de vivir*. Bs. As., Ed. Raigal, 1957, pág. 11.

a la sensibilidad. Efectivamente, no hay casi aspecto técnico en la novela que pueda ser pensado en actuación independiente, autónoma: se le observa, por el contrario, integrado al todo que es la creación, un todo que en *Sin rumbo* se resume en la unidad de la forma, de la estructura de los contenidos. No hay en la novela ninguna hipertrofia de las mediaciones ideológicas que hagan de ella mero panfleto o documento de tesis, como tampoco en ningún instante la técnica deviene manera.

Cambaceres supera las imposiciones de las formas estereotipadas del naturalismo y resuelve con relativa libertad sus contenidos, integrando la materia que quiere expresar en las formas de plasmación más adecuadas. Cumple así con la premisa lukacsiana de que "un artista debe renacer como artista creador frente a cada nuevo contenido".

No se ha resaltado lo suficiente la significación estructural que tiene en esta novela de Cambaceres el espacio, el sector del mundo, como portador y generador de los acontecimientos. La sustancia épica formativa de *Sin rumbo* la constituye un marco escénico que, integrado al personaje, cumple para el narrador la función básica de ser el elemento que determina el significado central de la conducta y el destino del protagonista. Además, proporciona al lector los valores de trascendencia significativa que conlleva el mensaje de la novela.

La aceptación de esta perspectiva permite comprender el papel cumplido por la obra en la historia de la narrativa hispanoamericana cuando se dice que ella es la primera novela moderna argentina. Efectivamente, no será la figura de Andrés la que quede en la tradición que la obra sustenta: la más simple consideración de la factura del protagonista permite observarlo como el tipo de una personalidad, frecuente a fines del siglo XIX, a través del cual el narrador ofrece una visión realista del mundo rioplatense finisecular. En cambio sí se mantendrán, logrando cada vez mayor fuerza y resultados más valiosos, los ámbitos espaciales de la novela, pampa y ciudad, con los conflictos que nacen de su interrelación mutua y del enfrentamiento que con ellos padecen los personajes. En

Sin rumbo lo que importa es la exposición del mundo amplio y abierto de la pampa, con todo su significado, y del mundo de la ciudad, abigarrado estrecho, oprimente. La obra se ordena en una serie —limitada pero prolijamente descripta— de espacios reunidos en su diversidad con vistas a conseguir una imagen de totalidad. La manera en que se plasma esta estructura del mundo confiere a la narración los caracteres de una *novela de época*: su propósito primero es mostrar una parte de la sociedad contemporánea del autor, ese sector exactamente delimitado que es el de la burguesía adinerada y decadente, y enseñarla fundamentalmente en sus modos especiales de decadencia.

No es difícil descubrir en *Sin rumbo* una voluntad de elaboración consciente, como tampoco lo es comprobar que ella se sustenta en una doctrina estética que el autor asume en cierto grado. Obtiene la narración así parte de su rico sentido unitario, mas también de allí nacen muchas de sus limitaciones. Cambaceres no es poseedor de una profunda lucidez crítico-reflexiva: hizo suyas doctrinas que pensó aptas para el desenvolvimiento de una intencionalidad. Lo que hemos de subrayar es el logro de una coherencia, íntimamente trabada, entre esa intencionalidad que la obra desarrolla y su expresividad.

Creemos legítimo sostener que el fenómeno se produce en virtud del fundamento poético que opera como fondo sustentador del sentido unitario de los diversos estratos de la estructura orgánica de *Sin rumbo*.

Ese fundamento poético, que es una comprensión intuitiva cabal del significado de la pampa para el hombre argentino, permiten a la obra revelar un aspecto profundo de la realidad americana. Y en estas dimensiones es donde se mueve la novela, no en el registro meramente documental externo de fenómenos sociopolíticos o culturales. Es cierto que lo resaltante, en una primera lectura, pareciera estar constituido por la maestría en las pinceladas de lo pintoresco o en las descripciones exactas de lo aparential. Sin embargo, la no-

vela se nutre de todo un espacio histórico que asimila en sí, decantándolo, y se organiza un mundo narrativo que, en su retorno al punto originario a través de las experiencias de la lectura, significan una penetración en rasgos esenciales de esa realidad apprehendida y plasmada en la obra.

Los valores singulares de la novela sólo son cabalmente apreciados cuando se llega a constatar que en su proceso narrativo la oposición pampa-ciudad fundamenta su legalidad estructural. De ese encuentro de realidades espaciales antinómicas surgen las relaciones entre los estratos épicos, esto es, se sostiene la estructura de la novela. Logramos apreciar así también en qué medida en *Sin rumbo* los fenómenos ideológicos aparecen integrados en la totalidad de la obra, de manera tal que el estudio unilateral y exclusivo de las "ideas" que plantea al lector, sería deformante de su propia esencia como creación artística.

Ensayemos un primer acercamiento a uno de esos elementos especiales de la estructura señalada, la pampa.

La pampa no deja por un instante de ser ella misma y así se la describe, como componente cósmico de definidos rasgos, mas en su totalidad va asumiendo, gradualmente, revelaciones que transmutan su realidad inmediata, hasta el logro de significaciones de trascendencia para el hombre que *en* y *con* ella vive. Las experiencias del personaje en conexión con su espacio alcanzan modalidades diferenciadas según las circunstancias de su transcurrir vital: si por instantes pareciera proporcionar nuevos motivos a su tedio —enfrentamiento a un paisaje monótono y desértico—, en otros será revelador de la posibilidad única de autentificación.

La imagen realmente definitiva que el espacio-pampa proporciona, es la de ámbito de realización y esto por ser la pampa espacio pletórico de significaciones, nunca neutro. Al espacio lo constituyen cualidades excepcionales que operan para el protagonista en dimensiones de revelación: indican un cumplimiento para su destino y permiten su más auténtica reali-

zación. Si en un instante inicial es fuente de vida y fecundidad, en otros deviene actualización eficiente de sus potencias. La pampa permite el reencuentro del hombre consigo mismo, al ofrecerse en su pureza, frescor y fortaleza esenciales.

¿Qué es lo que subyace en esta apreciación de la pampa ofrecida en la novela? No es difícil apreciar que se trata de la imagen primordial de la Tierra-Madre. Hay en *Sin rumbo*, efectivamente, un sentido de lo telúrico que trasciende el plano de la presentación objetiva y que apunta, quizás, a dimensiones míticas.

Erraríamos si sostuviéramos que Cambaceres tuvo cabal conciencia de lo mucho que lograba en su novela. No hay en él un intento por dar sustentación mítica a sus apreciaciones del significado de la tierra para el hombre americano en búsqueda de su autenticidad existencial. Los contenidos y las formas míticas que elabora le permiten estructurar un mundo que hace manifiestos en la realidad argentina modos especiales de existencia humana y ello no nace en Cambaceres de un reflexivo acercamiento intelectual a las esferas que vivencialmente procura aprehender. Brotan, por el contrario, con una espontaneidad que sólo podemos explicárnosla por su capacidad intuitiva para valorar lo significativo. Este camino de aprehensión de lo real emprendido por el autor constituye un momento que se integra al conocimiento en la medida en que se trata de la "brusca entrada en la conciencia de un proceso de reflexión hasta entonces subconsciente" (Lukaes).

El narrador desarrolla sutilmente el paralelismo Donata-Amorini, rusticidad campesina-artificio urbano. Esta oposición, perceptible también en la presentación de ámbitos cerrados —casas, habitaciones—, o en la de espacios mayores, subyace y configura la arquitectura de la novela, vinculándola a un tema de vieja prosapia y rica descendencia. No es nuestro interés aquí señalar las fuentes de su tratamiento, cuanto intentar un análisis comprensivo de su modo de realizarse en la obra misma. Creemos tocar así una más recta interpreta-

ción del significado de la pampa y lo rural en *Sin rumbo* que las ofrecidas hasta este instante por la crítica referida a Cambaceres. Subrayémoslo nuevamente: no son los valores de la descripción pintoresca de la vida y el hombre campesinos los resaltantes en *Sin rumbo*, sino las dimensiones significativas en que la pampa —la Tierra— y la mujer —Donata— son ofrecidas ante el lector.

Estimamos no errar cuando sostenemos que en la novela las descripciones de la pampa se han convertido en principio decisivo de la composición y que proporcionan dimensiones significativas que van más allá del mero pintoresquismo superficial y externo. Una de las primeras recepciones críticas que se hiciera de la novela acertaba al juzgar que a Cambaceres “las cosas pintorescas parecen no atraerlo”. Este enfoque, si bien es correcto en la conclusión, aparece invalidado como crítica que reste méritos al fenómeno. Sostiene el autor de *Juvenilia* —y es a su estudio, del mismo año de aparición de *Sin rumbo*, al que estamos refiriéndonos⁹— que muchas de las descripciones de la pampa ofrecidas por el narrador “dejan que desear por su sobriedad excesiva (...) Parece que Cambaceres —agrega— tuviera prisa de llegar al fin (...) El, tan minucioso, tan prolijamente exacto en ciertos cuadros, pasa indiferente ante la esquila, la hierra u otra escena de campo rebosante de colorido”. Esta apreciación es aceptable sólo si se la comprende en su real sentido y si se logra captar hacia donde se mueven las intenciones y los logros del narrador. Su modo de presentación, constreñido, casi escueto y sin concesiones al fácil dibujo externo de lo meramente aparential, apunta a dimensiones significativas mayores, que van desde la acentuación de los rasgos míticos de las conexiones hombre-naturaleza, hasta la plasmación adecuada de definidas modalidades de manifestación de la vida social.

⁹ MIGUEL CANÉ: “Los libros de Eugenio Cambaceres. A propósito de “*Sin rumbo*”. En: *Sud América*, núm. 408, viernes 30 de octubre de 1855.

La descripción no se detiene en sí misma dentro de la novela, sino que se convierte en acción, en cuanto fundamenta un elemento decisivo: la incorporación de los enlaces reales y efectivos entre personaje y ámbito, sustentándose así también la ley de estructura que preside la narración. La tierra, la naturaleza, se proyecta en una especie de purificación del hombre y se opone al "ambiente corrompido de la ciudad". Baste la cita de este pasaje decidor: el protagonista, acosado por la opresión de la artificiosidad de su desvivirse cotidiano en el mundo cerrado y alienante de la urbe, va a sentir el llamado de la tierra, abierta en su infinita amplitud:

"Se levantaba al fin, mareado, abrumada la cabeza, los ojos sumidos y vidriosos, seca la garganta, oprimido el pecho, sediento de aire"

Esta presentación del estado anímico del personaje precede inmediatamente a la narración de su desplazarse por las calles de la ciudad:

"Eran, entonces, las largas caminatas, sin plan ni rumbo, al través de la ciudad desenvolviendo el recto y monótono cordón de sus calles solitarias, la sucesión interminable de sus casas saliéndole al encuentro, como mirándolo pasar en la muda indiferencia de sus postigos cerrados".

Observemos los caracteres de soledad, monotonía e indiferencia de un espacio que no parecen —en un primer instante—, diferenciarse de los rasgos ya atribuidos por el narrador a la pampa. Justamente de esta analogía aparente van a surgir las diferencias de valor más notables entre ambos marcos. El gradual desenvolvimiento del existir del personaje irá determinando la apreciación diferenciada. Dicho en otros términos, el elemento de estructura constituido por el acontecimiento condiciona las determinaciones valorativas del ele-

mento espacio, así como éste, por su parte, se conecta íntimamente al destino del personaje.

En efecto, a continuación del fragmento reproducido viene este otro, en que la pampa envía como heraldo auspiciador de revivificación, y como voz de un llamado ineludible, el aire del cual el personaje estaba sediento:

“y al respirar el aire fresco y puro de la noche, las ráfagas del viento de tierra con olor a campo y con gusto a savia, se sentía de pronto poseído por un deseo apremiante y vivo: volverse. Una brusca nostalgia de la pampa lo invadía, su estancia, su libertad, su vida soberana, fuera del ambiente corrompido de la ciudad, del contacto infectivo de los otros, lejos del putrilago social”.

En una lograda síntesis expresiva, el narrador ha proporcionado todos los datos precisos como para comprender la acción purificante de un aire que revitaliza, de un espacio que permite la plena realización de la soberana libertad del existir. Si no logra cumplirse su acción benéfica, esto obedecerá a razones no difíciles de comprender cuando se ha captado la totalidad del mundo narrado y cuando se ha aprehendido el sostén ideológico de la obra. Permítasenos esta afirmación hipotética: el conocimiento de la situación histórica general de la época, que aparece como una atmósfera total que empapa todos los espacios vitales particulares, posibilita la recta comprensión del hecho.

Pero aún debemos seguir preguntándonos por el papel desempeñado por la pampa como dimensión espacial de la obra. Observémosla primeramente sólo en la descripción de sus atributos “físico-espirituales”:

La primera visión que tenemos de ella está efectuada desde la altura, posibilitándose así la amplitud de una perspectiva que abarca los rasgos más sobresalientes de extensión y desnudez:

“se divisaba desde lo alto la tabla infinita de la pam-

pa, reflejo verde del cielo azul, desamparada, sola, desnuda, espléndida, sacando su belleza, como la mujer, de su misma desnudez”.

Los atributos cualitativos se estructuran en la enumeración de adjetivos: “desamparada, sola, desnuda, espléndida” y no requieren de mayor abundamiento por parte del narrador. Resalta sí la comparación explícita con la mujer, lo que es de máxima importancia para la acción narrativa y para la constitución del *mensaje* poético.

El pasaje transcrito continúa con una descripción de la pampa justamente valorada por la crítica, que ha destacado el hecho que sea la primera incluida en una novela argentina¹⁰. No nos detenemos en ella por ser inesencial a nuestro propósito interpretativo. Mucho más nos interesa recalcar esa primera analogía con la mujer que nos ha ofrecido el narrador.

Con sabio dominio de la estructuración más adecuada de su material narrativo, el narrador proporciona una descripción de la mujer en función del todo constituido por la obra: relaciones de significación con el espacio —la pampa—, conexiones con el acontecer vital del personaje central y su destino.

La aparición inicial de Donata conlleva rasgos que guardan una sugerente similitud con la presentación de la pampa que recién anotáramos. El protagonista la observa desde lo alto de su cabalgadura y ella aparece en semidesnudez:

“—Apéese, patrón, y pase adelante — exclamó por la puerta entreabierta una mujer, mientras asomando con

¹⁰ Así, p.ej., Enrique Williams Alzaga: “Marca *Sin rumbo* (...) un jalón importantísimo en el desarrollo de la novela argentina. Hasta el año de su publicación (...) aparece la pampa únicamente representada (...) ya bajo la exuberante fantasía romántica, ya bajo la faz gauchesca de fuente folklórica o documental. Mas ni desde uno ni desde otro punto de vista —reiteradamente lo tengo señalado— llegó lograrse una pintura fiel, exacta, de nuestra planicie. Cambaceres, al esbozar con lealtad y libre de convencionalismos figuras, escenas y paisajes, iba a ser, pues, el primero en brindarnos una interpretación auténtica del campo porteño”. *La pampa en la novela argentina* (Bs. As., Ed. Estrada, 1955, págs. 149-158). Juicio acertado el del crítico, pero que no aparece suficientemente fundamentado.

esquivez la cara, una mano en la hoja de la puerta, se alzaba con la otra el ruedo de la enagua para taparse los senos”.

La magnificencia de su desnudez volverá a ser resaltada líneas más adelante, después de haberse descrito su belleza rústica y sensual. Pero no es sólo allí donde reside su semejanza con la tierra: al desamparo de ésta corresponde la invalidez de la mujer, carente de protección por la ausencia del padre; a la soledad de la pampa, corresponde la soledad en que el patrón encuentra a la mujer en el momento de la primera posesión.

La presentación de Donata tiene un claro carácter anti-tético con respecto a la de la Amorini y esto alcanza su manifestación también en los elementos comparativos con que el narrador sugiere los rasgos definidores de ambos personajes. El contraste no se plantea en líneas gruesas de antítesis ni marcha sólo en esa dirección de antinomias. El fenómeno es más complejo, puesto que se enlaza con las significaciones representativas de los ámbitos mayores de los que son portadoras cada una de ellas.

La muchacha campesina es descrita en un instante “como esas flores agrestes que dan todo su aroma” y el mismo término de comparación —las flores— servirá al narrador en su caracterización de la Amorini: “algo como el aire y estimulante aroma de las flores manoseadas se desprendía de toda su persona”. A la pureza, naturalidad y frescura de la primera, viene a oponerse el desgaste y artificio de la segunda. No es difícil observar las consecuencias que se desprenden de esta oposición. Quizás sea de interés, sin embargo, resaltar algo que hemos venido observando en estas notas sobre *Sin rumbo* y que nos permiten comprobar una vez más nuestro acerto inicial: los elementos diversos de la obra funcionan en conexión con la totalidad, de modo tal que las propiedades de cada uno de ellos depende de los caracteres del conjunto estructurado. En otras palabras, *Sin rumbo* ofrece una gran coherencia in-

terna y los diversos elementos que la constituyen se manifiestan actuando en un conjunto de relaciones necesarias. Efectivamente: de Donata el narrador comenta: "su posesión, algo como el sabor acre y fresco de la savia, había podido hacer la delicia de su dueño". Ahora, si recordamos qué impulsa a Andrés a volver a la pampa, podremos notar cómo se nos van proporcionando la similitud entre el personaje, Donata, y el espacio, la pampa, al que ya nos hemos referido desde otro punto de vista.

La posesión de Donata proporciona "el sabor acre y fresco de la savia"; Andrés siente el deseo, apremiante y vivo, de volver a la pampa "al respirar el aire fresco y puro de la noche, las ráfagas de viento de tierra con olor a campo y con gusto a savia". En estas sutiles analogías de las comparaciones podemos observar, a nivel de expresividad, los enlaces efectivos de significación que hemos venido comprobando existen entre la mujer y la Pampa.

La pampa, valorada como espacio primordial, proyecta desde sí las orientaciones que posibilitan a Andrés su recto situarse en el mundo. Y en solidaridad mística con ella, la mujer —Donata— que efectúa, "a escala humana", la fertilidad telúrica. En esta apreciación del sentido de la tierra en la novela es posible advertir rasgos que corresponden a soterrados sentires religiosos. Los estudios de Mircea Eliade han demostrado, con agudeza ejemplar, que la experiencia de una Naturaleza radicalmente desacralizada es un descubrimiento tardío de la humanidad a la que sólo han accedido una minoría de las sociedades modernas. "Para el resto —dice el historiador— la Naturaleza sigue presentando un *encanto*, un *misterio*, una *majestad*, en los que se pueden descifrar vestigios de antiguos valores religiosos. No hay hombre moderno, cualquiera que sea el grado de su irreligiosidad, que sea insensible a los 'encantos' de la naturaleza. No se trata únicamente de los valores estéticos, deportivos e higiénicos otorgados a la Naturaleza, sino también de un sentimiento confuso y difícil de

definir en el cual se reconoce todavía la reminiscencia de una experiencia religiosa degradada" (*Lo sagrado y lo profano*).

Aceptemos que en *Sin rumbo* pudiera haber una serie de simbolismos que expresen situaciones religiosas primordiales, pero recordemos también que el mismo estudioso ha explicitado cómo ellos son susceptibles de modificar sus valores, enriqueciéndose con nuevas significaciones e integrándose en sistemas de pensamiento acabadamente articulados. Y esto es lo que a nuestro parecer acontece en la novela de Cambaceres, donde la imagen primordial de la Tierra-Madre aparece desaceralizada, pero conservando los fundamentos de la estructura del mito religioso. Tierra-Madre quiere decir en *Sin rumbo* espacio fecundo, fortaleza invencible, sostén vital, aire purificador. Hay todo un mundo amplio de significaciones complementarias de la pampa que, al ir gradualmente ofreciéndose a la sensibilidad del lector, proporcionan en definitiva "esa interpretación auténtica del campo porteño" de la que nos habla Williams Alzaga.

III

En cuanto al otro elemento espacial, el de la ciudad, quisiéramos destacar los rasgos técnicos de su presentación.

Releamos el pasaje de *Sin rumbo* en que el narrador —en palabras de Miguel Cané— nos ofrece "la pintura de la mágica mansión de la calle Caseros, donde Andrés daba sus citas de amor"¹¹:

"Era una sala cuadrada grande, de un lujo fantástico, opulento, un lujo a la vez de mundano refinado y de artista caprichoso.

El pie se hundía en una espesa alfombra de Esmirna.

¹¹ MIGUEL CANÉ: *ob. cit.*, p. 192.

Alrededor, contra las paredes, abiertas de arriba abajo por viejas tapicerías de seda de la China, varios divanes se veían de un antiguo tejido turco.

Hacia el medio de la pieza, en mármol de Carrara, un grupo de Júpiter y Leda de tamaño natural.

Acá y allá, sobre pies de ónix, otros mármoles, reproducciones de bronceos obscenos de Pompeya, almohadones orientales arrojados al azar, sin orden por el suelo, mientras que en una alcoba contigua, bajo los pesados pliegues de un cortinado de lampás *vieil or*, la cama se perdía, una cama colchada de raso negro, ancha, baja, blanda.

Al lado, el cuarto de baño al que una puerta secreta practicada junto a la alcoba conducía, era tapizado de negro todo, como para que resaltara más la blancura de la piel.

Sobre uno de los frentes, un gran tocador de ébano, mostraba mil pequeños objetos de *toilette*: tijeras, pinzas, peines, frosas, filas de cepillos de marfil.

Allí recibía Andrés a sus amigas; allí esperó a la Amorini”.

Muy lejos del inmanentismo descriptivo, en el pasaje transcrito el narrador revela su filiación con la tesis balzaciana de la unidad armónica del *milieu*.

Ateniéndose a *lo dado* y sobre una base sólida de sustentación, la de los datos inmediatos, vemos configurarse un ámbito en que todos y cada uno de los elementos integran esa unidad definitoria del personaje y su medio. Manteniendo la postura del impersonalismo objetivo —característico de toda la novela moderna y llevado hasta una de sus últimas consecuencias por el naturalismo— el narrador no valora con ningún comentario ni enuncia juicio alguno que venga a perturbar el descriptivismo de la observación precisa, de la cual el lector podrá obtener las conclusiones —suficientemente sugeridas por

un detallismo y consecuente con una intencionalidad de plasmación— que le permitan la apreciación adecuada del marco escénico y sus relaciones con el sujeto que lo habita.

El narrador, en posesión absoluta del mundo que presenta ante los ojos de su lector, va guiando a éste paulatinamente en su aprehensión de lo descrito, sin permitirle casi la posibilidad de escamoteo frente a lo observado. Los detalles se imponen acumulativamente ante el lector, a quien, si bien es cierto se le deja encargado el trabajo del ejercicio valorativo, no le está permitido ningún “desliz” personal en la elaboración del juicio, por cuanto todos los elementos que se le entregan, conllevan una definición absoluta y precisa. La suma de los datos proporcionados por el narrador es más que suficiente como para que asumamos postura ante el todo que alcanza plena configuración para nosotros gracias al tipo de descripción ofrecido por el narrador.

La presentación pugna por adentrarse en las entrañas de lo descrito, de allí la relativa morosidad con que actúa el narrador, cuya intención por hurgar hasta en los más mínimos intersticios, cuando le parecen significativos, lo lleva a detenerse, bien es cierto que con economía, en los rasgos más que abocetados de este escenario experimental. El empeñamiento puesto en la descripción obedece, en éste como en otros casos, a una motivación no difícil de comprender: ha de quedar perfectamente acabada la significación de un espacio correlacionado con el personaje y esto permitirá, a su vez, ofrecer una imagen más completa del sujeto portador de la acción básica de la novela.

Digno de ser subrayado es el siguiente hecho: la descripción no tiene esa implacable y pesada minuciosidad que agobia al lector de tanta novela naturalista, sino que se ofrece en función de *lo narrado*. Valdría aquí como modelo de apreciación justa de este modo configuración estética, el ofrecido por Lukács al estudiar los rasgos distintivos de una descripción de Zola y otra de Tolstoi: mientras el maestro de Médam

acumula sin tregua datos sobre datos, llevado por un afán de exhaustividad, el creador de *Anna Karenina* selecciona lo significativo poniendo la descripción al servicio de la fábula¹².

Lukács señala el carácter de mero *añadido* que tienen ciertas descripciones en las novelas de Zola, muy artificialmente relacionadas con la acción central o tema básico. En Tolstoi, en cambio, las descripciones no se ofrecen como “cuadros autónomos”, sino que confluyen en puntos críticos de la acción conjunta. Los relatos son efectuados por el maestro ruso en forma *épica* —con la concentración requerida— y así se supera la mera descripción objetual con miras a la narración de destinos individuales.

Análogo es lo que acontece en el pasaje de *Sin rumbo* que intentamos analizar. El método de plasmación empleado por el narrador resulta adecuado al propósito, por cuanto también fluye de lo descrito una imagen apropiada de una manifestación social, sin que se perturbe la línea de la fábula que desenvuelve el existir del protagonista. Vemos la relación necesaria del personaje con los objetos y el acontecer en el que su destino se expresa y en cuya virtud “actúa y sufre”. El narrador ha plasmado el enlace de este episodio en la garçonniere con el drama vital básico, de un modo íntimo y cabal.

Estamos acostumbrados a oír que las descripciones naturalistas ofrecen el carácter de totalidad y que obedecen a una necesidad de “integridad monográfica”, objetiva y material. Pues bien, el narrador de *Sin rumbo*, en la buena senda balzaciana generalmente hace de los espacios descritos escenarios de dramas humanos internos, al enlazar los objetos del medio del individuo con su destino. De las presentaciones efectuadas se desprenden acontecimientos que son significativos precisamente por el destino de los personajes que en ellos participan y por las dimensiones que logran esos personajes en el sentido de la vida de la sociedad, al desplegar su vida privada.

¹² G. LUKÁCS “¿Narrar o describir? A propósito de la discusión sobre naturalismo y formalismo” (1936). En: *Problemas del realismo*. México, F.C.E., 1966, págs. 171-216.

Quizás no sea excesivamente aventurado pensar en que nos hallamos ante otro logro en la descripción copiada: el de su carácter antitético en relación con ámbitos rurales ya conocidos por el lector. Se facilita así, a través de las descripciones diferenciadas, el establecimiento de esa oposición que decíamos regía la legalidad estructural de la novela. La artificiosidad recargada de la *garçonniere* de la gran ciudad frente a lo rústico natural de la habitación pampeana: las observaciones que hemos hecho al respecto permitirán entender claramente hacia dónde operan estas distinciones.

Las notas precedentes no han pretendido sino ser sugestivas de un acercamiento posible a *Sin Rumbo*, que atienda con mayor propiedad a los elementos de real significación que la obra ofrece. Este carácter de mera sugerencia nos excusa de un análisis más exhaustivo en el presente y permite dejar abiertas nuestras proposiciones.

