



EUGENIO CAMBACERES
En la sangre

En la sangre, publicado inicialmente por entregas en el periódico *Sud América* a lo largo de 1887, es la última novela de Eugenio Cambaceres (1843-1889). En la plenitud de su oficio narrativo, el escritor cristaliza en ella una de las preocupaciones de la «Generación del 80»: la estigmatización del inmigrante como portador de los vicios y miserias de los sectores más pobres de la sociedad europea.

La historia de Genaro, hijo de un hojalatero italiano que intenta ascender socialmente a partir de la simulación y el engaño, resulta emblemática del modo en que las clases dirigentes entendían su papel hegemónico de control y disciplinamiento de la sociedad argentina de entonces.

Curada y prologada por la investigadora Adriana Amante, esta nueva edición de uno de los textos paradigmáticos del naturalismo argentino reproduce fielmente su versión original, en más de una ocasión sometida a expurgaciones y censuras.

Índice de contenido

Cubierta

En la sangre

Introducción: Poner el cuerpo

I

II

III

IV

V

VI

VII

VIII

IX

X

XI

XII

XIII

XIV

XV

XVI

XVII

XVIII

XIX

XX

XXI

XXII

XXIII

XXIV

XXV

XXVI

XXVII

XXVIII

XXIX

XXX

XXXI

XXXII

XXXIII

XXXIV

XXXV

XXXVI

XXXVII

XXXVIII

XXXIX

XL

XLI

XLII

XLIII

Sobre el autor

Notas

Introducción:

Poner el cuerpo

Este salto brusco del proletariado a las altas esferas de la sociedad, trae perturbaciones graves y todo lo desequilibra.

En ninguna parte se observan estas anomalías con mayor frecuencia que entre nosotros.

Puede decirse que no hay proletariado, propiamente dicho.

Existen efectivamente sus representantes: todos hablamos diariamente con el carnicero, el panadero, el almacenero, el albañil, etc.; pero sus familias, especialmente sus hijas, visten, si no con las mismas telas, al menos con las mismas modas.

Antonio Argerich,
¿Inocentes o culpables?

En ocasiones que, lejos de ser aisladas, terminarían formando sistemas, la literatura argentina constituyó su materia narrativa a partir de una mirada teratológica y, con particular dedicación (y, por qué no, con inquina y alevosía), dise-

ñó cuerpos deformes. Pero allí donde digo teratológica no debe entenderse una configuración física monstruosa propiamente dicha, desvío concreto de las proporciones armónicas de la naturaleza, sino una conformación moral que busca en las marcas de lo físico la coartada perfecta para la condena. Desde Sarmiento, que no se privó de hacer referencia —como quien enuncia un prontuario biológico— a la genealogía enferma de Rosas, por no abundar en la famosa pelambre y la mirada torva de su Facundo Quiroga, hasta Ezequiel Martínez Estrada, que se basó en los conceptos de error y malformación para explicar e indagar los males que seguían aquejando al país. Entre uno y otro, libros naturalistas (que se escriben en la década del ochenta) o ensayos de criminología (que se instituye como escuela a principios de siglo XX pero que ha venido desarrollándose en el seno del positivismo del siglo XIX, donde encuentra sus raíces y su sustento teórico-ideológico) han aportado los mejores ejemplos.

Es así como algunos libros argentinos quisieron proveer a la sociedad de cierto catastro de amenazas y enunciaron —explícitos o no— los códigos con los cuales juzgar a los personajes. Es con esa intención que el ochenta se abocó a descifrar al inmigrante, o que la criminología hizo lo suyo con el ladrón o el asesino.

«De cabeza grande, de facciones chatas, ganchuda la nariz, saliente el labio inferior, en la expresión aviesa de sus ojos chicos y sumidos, una rapacidad de buitres se acusaba». Este es uno de los comienzos más *marcados* de la literatura argentina.^[1] Así —literalmente— asoma su cabeza el tachero calabrés que dejará abierto con su apariencia de ave el prontuario biológico de Genaro Piazza, el protagonista de *En la sangre*, cuarta novela de Eugenio Cambaceres.

Se trata de cuerpos elocuentes, que supuestamente dicen lo que supuestamente son. (El extremo se da con la an-

tropometría como auxiliar del criminólogo para afinar el sistema según el cual de las características de un cuerpo deriva un diagnóstico y una condena, obediente a las teorías de Cesare Lombroso, el autor de *El hombre delincuente*).

La descripción del padre de Genaro recuerda las caricaturas de Enrique Stein que se publicaban en *El Mosquito* desde 1868; pero lejos de querer provocar la risa a partir de la hipérbole para hacer una crítica política, aquí se prefiere el énfasis como una forma de la estigmatización. O sea: más que exagerándose un rasgo, se estaría señalando —resaltando pero también acusando— lo que se ve: lo que se dice que se ve o lo que se cree ver. Con una mirada que se anticipa al lenguaje cinematográfico, la narración abre el cuadro para pasar de esa cabeza en primer plano (que produce un efecto emocional desmesurado similar al del plano detalle) a un plano entero de la estampa y el andar del italiano al que, ambulante, vemos ofrecer sus servicios de componedor de tachos de metal, para finalmente también oírlo, en otra forma del énfasis como lo es el remedo escrito de lo que se oye: de esa forma, el cocoliche hace su aparición para sintetizar por sonido la imagen visual con que se nos estaba presentando al personaje.

Enseguida ese cuerpo se lee —y se lo incluye— en uno mayor, social: el de la inmigración; del cual el tachero padre de Genaro es una suerte de emblema. Ese caso habla del género; pero también se usa esa muestra individual para conjurar la especie que lo contiene. Porque así como los personajes se muestran animalizados (y del padre de Genaro como buitre o como buey, con las consabidas connotaciones de ambición, avaricia y animalidad de carga, se pasará a la conformación de un variado bestiario en directa referencia al hijo), también se considerará inhumana la vida en el conventillo en el que habitan, que entonces será visto como un «inmenso palomar» y se dejará al descubierto la «animalidad de aquel humano hacinamiento». Porque como los cuerpos, la ciudad de Buenos Aires —la que está re-

formándose y embelleciéndose gracias a la acción afrancesada del intendente Torcuato de Alvear— se deforma en el conventillo, como se deforma el cuerpo social a partir de la llegada de los inmigrantes.^[2] Es eso lo que se denuncia en *En la sangre*. Pero no es esa la idea central de esta novela de tesis argentina. Esa, feroz, es la crítica inicial, el punto de partida de un problema mayor cuya alarmante amenaza y peligrosidad la novela se dedicará a poner en escena.

El proyecto literario de Cambaceres

Es importante situarse en la producción de Eugenio Cambaceres y no olvidar que *En la sangre* es su última novela. Publicada en 1887 por entregas en el diario *Sud-América*, el éxito editorial del ya consagrado escritor contrasta con el escándalo que había promovido, cinco años antes, su primer libro, *Pot-pourri*.

Para el crítico Ricardo Rojas, los dos primeros textos — *Pot-pourri* (1882) y *Música sentimental* (1884)— definen en el subtítulo que comparten —*Silbidos de un vago*— «lo impreciso del plan» del escritor; por lo que —afortunadamente para él— el arco de la producción de Cambaceres va en «progreso», «desde los vagos “silbidos” del *Pot-pourri* hasta los acordes más firmes de su último libro». O sea: Rojas ve evolución a medida que Cambaceres avanza hacia la novela de tesis, donde las teorías sociales que deben ser demostradas con hipótesis narrativas plausibles formuladas *ad hoc* marcan el rumbo por el que ha de conducirse el género. Rojas está considerando la obra desde las necesidades de la nación (en las que no puede dejar de pensar el crítico, comprometido como está, en las primeras décadas del siglo xx, con la conformación de una identidad nacional por la cultura), y celebra encontrar finalmente en Cambaceres la «obra orgánica» que —por desgracia para él— *no habían*

podido escribir los prosistas «fragmentarios» como Lucio V. Mansilla, Miguel Cané o Eduardo Wilde.^[3]

Pero sería interesante hacer el ejercicio inverso de lectura de la obra de Cambaceres. Ir de *En la sangre* hacia atrás, para ver cómo lo que se vio como progreso moral era —sobre todo— endurecimiento de la ideología y consecuentemente del estilo (y, tal vez, viceversa). Porque si en el tercer libro, *Sin rumbo* (1885), pueden verse los rasgos de cierta madurez, en el último ya la narración se pone rígida. A medida que avanza, el proyecto literario de Cambaceres va abandonando la dejadez del *flâneur*, lo peripatético y lo dialógico, para volverse menos juguetona, más compacta, más crispada, más clara, y por lo tanto más evidente. No hay aquí ya ningún andar vago, nadie que vaya sin rumbo aprendiendo como en una novela de formación, aunque sea de esas que sonrojan a la propia clase, como ocurría en *Pot-pourri* o *Música sentimental*. Y si en algún momento de *En la sangre* es dable pensar en Genaro como un Lazarillo del ochenta, el tono y la intención del texto enseguida desmontan esa posibilidad:

Así nació, llamáronle Genaro y haraposo y raquíti-co, con la marca de la anemia en el semblante, con esa palidez amarillenta de las criaturas mal comidas, creció hasta cumplir cinco años. [...] Y empezó entonces para Genaro la vida andariega del pilluelo, la existencia errante, sin freno ni control, del muchacho callejero, avezado, hecho desde chico a toda la perversión baja y brutal del medio en que se educa.

Novela de educación frustrada: no hay posibilidad de cambio para este muchachito. El medio del que sale, la herencia que corre por su sangre no le dan chance. Ha dejado de ser un pilluelo, más acá del delito, para convertirse en

una verdadera amenaza para la clase social acomodada y criolla, bordeando el crimen.

La exhibición de las lacras

La ciudad moderna, como la civilización, es objeto del deseo para los hombres del ochenta. Siguiendo las ideas evolucionistas, saben que el progreso es necesario y que, para ser civilizados, hay que generar productos que Europa —el modelo— considera oportunos. Es el caso del imperativo de generar una novela propia. Desde las páginas de la *Nueva Revista de Buenos Aires*, Ernesto Quesada —uno de sus directores— no va a cansarse de pontificar y de señalar (la prescripción es uno de los rasgos característicos de la crítica literaria del ochenta) la necesidad de crear novelas argentinas, porque cuando se busca en el pasado sólo se encuentra un par de excepciones que revelan la inexistencia de un sistema: *Amalia*, de José Mármol (1851, 1855) o *La novia del hereje*, de Vicente F. López (1854).

Pero, pese al imperativo, progresar tiene también sus riesgos; y en las mismas páginas desde las que se llama a la «misión patriótica» de producir novelas nacionales, van a ponerse en evidencia los límites y se hará un llamado al decoro, cuando no a la censura. En la producción de los hombres del ochenta, a menudo se muestra el desajuste entre el deseo de estar al día con lo nuevo y la incomodidad que generan los vicios y máculas que vienen asociados a la modernidad. La civilización, como París (de donde provienen las influencias literarias y mundanas de los escritores del ochenta), es peligrosa. El artículo bibliográfico de la *Nueva Revista de Buenos Aires* donde se comenta la recién publicada primera novela de Cambaceres advierte y sentencia:

La vida privada no puede servir al novelista para sus cuadros ni al rentista para divertir su ociosidad; porque hay peligro en revelar los misterios de la vida íntima. [...] Pues el público no puede penetrar en el gabinete de la mujer ni en la alcoba de un hombre, cuando de esa mujer o de ese hombre se hace una fotografía al desnudo y se lanza luego al mercado para venderla.[4]

Desde esta perspectiva, la relación del libro con «la escuela de Nana» (como se alude al naturalismo zoliano) vuelve a *Pot-pourri* más condenable. En una literatura que se ha afanado desde siempre por estar a tono con Europa, esta vez se busca conjurar con lo propio (lo *nacional*) la *perversión* que pueda venir de los pueblos civilizados (como dije, aquí se ve la contradicción de estos progresistas del ochenta: la civilización trae avances pero también lacras sociales y morales de las que hay que cuidarse). Por eso, en *Pot-pourri* no se ve un libro «argentino», sino «la deforme imitación de esa literatura francesa de que Zola es el iniciador». «Es el libro escrito por un espíritu enfermo» (recordemos que la producción intelectual del período no deja de diagnosticar, y la crítica no podía ser menos) cuya mayor peligrosidad reside en que escribe bien. La crítica coincidió en ubicar a *Pot-pourri* muy cerca de la pornografía por su excesiva crudeza: porque «predomina en este libro el realismo tomado por el lado más infecto, muestra las llagas y se empeña en revolver el pus». El libro de Cambaceres, de tan coqueta impresión que parece impreso en París, provoca escándalo. [5]

Es que podía resultar ciertamente irritante que Cambaceres develara los defectos o las lacras de la clase acomodada a la que pertenecía. Por eso, en general, a medida que avanzó su proyecto literario y que el objeto de su crítica acerba fue corriéndose de la propia clase (un «entre

nos» no tan homogéneo como se cree) a la inmigración (la postulación de un otro absoluto), Cambaceres se hizo más digerible, más *aprobable*. Porque el problema con *Potpourri* era el de ser un *libro en clave*, donde incluso el nombre del autor, que había elegido el anonimato, era evidente. El peligro estaba, entonces, en los efectos que podía producir el desmontar los dispositivos de simulación y engaño amorosos o políticos de la propia clase, en una «sociedad en que todos y todas se conocen».^[6]

Y si *Potpourri* es una novela en clave, que oculta los nombres que de lo real han ido a parar a la ficción, *En la sangre* podría pensarse como una novela de función pronominal (esa vacancia que puede ser ocupada por cualquier nombre): decir «Genaro» y «Máxima» es una forma de decir posibles nombres futuros (*reales*) que —de no tomarse los suficientes recaudos— podrían ser como ellos, convertirse en ellos, ocupar su lugar. Así, la obra de Cambaceres habría avanzado (en el sentido en que un ejército se adentra en el campo del enemigo) de la novela en clave a un sistema de identificación del mecanismo y los artilugios de los advenedizos que rondarán a las hijas de familias criollas acomodadas para llegar por ellas a usurpar el lugar que no les corresponde, consiguiendo la colocación social destacada de quienes «engatusan» (como el propio texto le llama a la acción) y, por supuesto, también su dinero. Y si en 1882 la crítica literaria se enojaba por la intromisión de la literatura en el «gabinete de la mujer o el hombre», para 1887 esa interdicción revela su carga ideológica: porque para los cuartos de conventillo la restricción no funciona, y hasta podría pensarse que es una responsabilidad de la literatura (tan sistemática ha sido la posición) no dejar de penetrar en ellos.

La farsa del simulador

Cuando finalmente Máxima decide ponerse inflexible con su marido y dejar de entregarle las cantidades de dinero que él ponía en riesgo especulando con la compra de tierras y otros fallidos negocios, su negativa se planta sobre la develación del engaño: «Se acabaron ya esos tiempos...» —le dice— «he aprendido, me has enseñado por mi mal a conocerte y sé quién eres. No esperes llegar a persuadirme con embustes y nuevos artificios, ni que me deje yo ablandar ahora como antes, por esos aires de hipócrita que afectas, ¡farsante, cínico!».^[7]

Este parlamento condensa las características del simulador, figura paradigmática del ochenta. Para conseguir los objetivos, el advenedizo sabe que la apariencia debe sustituir al ser. Pero no sólo Genaro: todos (todas las clases) pueden simular. Ese es el peligro. No sólo simula —como ya es evidente— Genaro, el hijo del gringo tachero de *En la sangre*; simulan también los tortolitos *high life* de *Pot-pourri*. En el desajuste entre el ser y el parecer (de la postulación de una realidad a la ilusión de realidad, a la representación, a la puesta en escena de un modo de representación) se trama uno de los problemas enunciados por la literatura del ochenta, dentro o fuera de la propia clase (o sea: dentro de cada una —considerada como estamento separado de los otros—, o en los posibles desplazamientos entre una clase y otra). El problema se juega en una cuestión de representación. No por nada Cambaceres apela a las farsas (en *Pot-pourri* son constitutivas del texto), o a las *mi- ses en scéne* (privilegiadas en *Música sentimental*), o juega escenas fundamentales de enmascarados durante el carnaval, para hacer factible el adulterio en *Pot-pourri*, o para provocar la caída de la casta Máxima frente a las presiones sexuales perfectamente calculadas de Genaro en *En la sangre*. Pero si el engaño, la simulación y la farsa de la propia clase preocupan y escandalizan, en los que no tienen historia en la patria que los respalde o dinero que les dé una buena posición social, alarma y asusta.

Tal vez sea Antonio Argerich, en *¿Inocentes o culpables?*, el que más desembozadamente haya enunciado aquello que leemos en *En la sangre*. Los objetivos están prolijamente aclarados en el prólogo, ese espacio que la literatura *expulsa* como lo no narrable. Pero ese núcleo resistente a la narratividad es el material y el fundamento de la ficción que ha elegido poner en escena a una familia de inmigrantes italianos que constituye un caso digno de ser narrado precisamente por no ser excepcional, y a través de cuyo estudio puede alertarse a la sociedad sobre los peligros que la acechan (la literatura se va convirtiendo en la policía de las familias). El texto, de 1884, plantea una oposición firme y directa a la «inmigración inferior europea» y critica el apoyo económico de Julio Argentino Roca a los extranjeros que quieren venir al país. Tomando como modelo la mejora del ganado, Argerich cree conveniente aplicar el mismo criterio de *selección* para el caso de los humanos; y plantea una solución para el problema que pareció cerrarse con la capitalización de Buenos Aires y la constitución del Estado nacional en 1880, porque faltaría aún completar ese proceso: «recién seremos verdaderamente una nación constituida cuando las *madres argentinas den ciudadanos argentinos* en las cantidades requeridas por la demanda» (el subrayado es del original). La obra parecería estar articulada por una serie de axiomas que operan como las leyes del texto, núcleos de análisis social, científico o político que condensan el sentido de las escenas ficcionales que se juegan a su alrededor. Entre ellos, pueden leerse: «Este salto brusco del proletariado a las altas esferas de la sociedad trae perturbaciones graves y todo lo desequilibra»; «Prueban en fisiología que cuando un miembro está atrofiado o no funciona, los otros adquieren mayor desenvoltura y precisión. Lo propio sucede en la sociedad moderna con las facultades morales. Mientras el juicio duerme, la imaginación, siempre en juego, alcanza proporciones colosales»; «La naturaleza no da saltos. Es preciso repetirlo