

Inti: Revista de literatura hispánica

Number 39
Faro Del Mundo Luz de America

Article 9

1994

Sin rumbo en el texto de Schopenhauer

Pedro Lasarte

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>



Part of the [Fiction Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Modern Literature Commons](#), and the [Poetry Commons](#)

Citas recomendadas

Lasarte, Pedro (Primavera 1994) "*Sin rumbo en el texto de Schopenhauer*," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 39, Article 9.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss39/9>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

SIN RUMBO EN EL TEXTO DE SCHOPENHAUER

Pedro Lasarte
Boston University

La novela *Sin rumbo* (1885), del argentino Eugenio Cambaceres, ha llegado a ser canonizada como ejemplo máximo del naturalismo hispanoamericano — sobre todo al habersele atribuído una consciente adhesión a los principios propuestos por Emile Zolá para escribir la novela experimental. Para R. Anthony Castagnaro, por ejemplo, “the French master’s influence appears here in the most powerful and artistically valid expression it was to achieve in the Spanish American novel of the nineteenth century” (124).¹ Bajo tal filiación, que inmediatamente implica una preferencia por las leyes del determinismo biológico y el condicionamiento ambiental como sistema estructurante del mundo y personajes representados, y un apego al método experimental científico como modo narrativo, la obra pareciera haber sido aceptada por sus lectores como si fuese un texto que pretende una comunicación directa e inmediata de ciertas ideas críticas de su autor. Es decir, por lo general ha sido leída como una “novela-documento” que, guiada por la lógica experimental del naturalismo, analiza algunas condiciones socio-culturales de un período de conflicto y transición de la Argentina de la década de los 80, y estudia el efecto que tales condiciones tuvieron sobre cierta clase social dominante.² Se ha dicho así que Cambaceres se preocupa por “el desamparo espiritual de una generación, falta de rumbos, sin principios superiores ni objetivos para su vida.”³ Ejemplo de esta generación, o clase, en crisis sería el protagonista Andrés, cuya angustiada trayectoria vital, que desemboca en el suicidio, ha sido interpretada como consecuencia de su vida decadente de oligarca rico y poderoso. Para Juan Eppele, por ejemplo, la hipótesis de la novela, que al final se vería confirmada, es que un “ser biológicamente fuerte, pero afectado psíquica y moralmente por un tren de vida disoluta está condenado al fracaso” (40); y añade que la “crisis

interior,' 'existencial' de Andrés, se proyecta... como la crisis de la clase dominante en una etapa de tránsito, cuando los viejos principios han perdido su eficacia rectora y la nueva escala de valores aún no termina de perfilarse" (43).⁴ Esta lectura de la obra, en trabazón inmediata con ciertas condiciones históricas de la época quizás presente una no poco acertada comprensión de sus valores sociológicos, algo que sin duda resalta a lo largo de sus páginas; pero lo que nos interesa a nosotros en este ensayo es someter la novela a una lectura que delate algunos de sus rasgos más propiamente literarios; es decir, su condición de novela y no de documento social. Nuestra interpretación se desplazará principalmente sobre la presencia, en la obra, del filósofo alemán Arturo Schopenhauer, figura inmediatamente reconocible, y cuyas ideas sobre la Voluntad, asociadas al determinismo naturalista, supuestamente condicionarían el destino trágico y fatal del protagonista.

Lo que nos preocupará, entonces, es ver cómo la ideología schopenhauereana diseminada a lo largo de las palabras del narrador y su protagonista, nutre las posibilidades narrativas de la novela. Antes, sin embargo, hemos de señalar una interesante y significativa contradicción en la lectura crítica. Si el denominador común de toda interpretación de la obra ha sido su ostensible pesimismo, en parte basado en el influjo de Schopenhauer, al hablarse de su posible intención o propósito, hay una tajante polarización. Por un lado, lectores como Castagnaro o Isabel Santacatalina han dicho que la novela propone una última visión trágicamente nihilista de la vida — ideología que sería reflejada en las ideas del narrador y en los pensamientos y comportamiento de Andrés, su protagonista;⁵ pero por otro lado se ha dicho también que la función de la obra es inversa, la de criticar y denunciar tal pesimismo. Por ejemplo, para Juan Epple, la novela asume "un propósito muy claro de obligar a la aristocracia bonaerense — a través de una historia que se presenta como *exemplum-ex-contrario* — a mirarse a sí misma y a aprender de sus errores" (46).⁶ Esta contradicción inmediatamente deja traslucir un posible cuestionamiento de penetrante alcance teórico sobre la consabida "intención" autorial, pero esto nos llevaría por otro camino. Por ahora dejaremos que la contradicción nos sirva de punto de partida para reflexionar sobre ciertos problemas de lectura que habrían contribuido a una comprensión truncada de las posibilidades significativas y narrativas de *Sin rumbo*.

En los últimos años, a través de los aportes de la narratología, se ha llegado a cierto acuerdo sobre la necesidad de discernir con cierta rigurosidad entre aquellas palabras o ideas que pertenecerían a la visión de un personaje de una novela y aquellas que serían propiedad de su narrador — para establecer, en último caso, la posible, o posibles, tendencias ideológicas de la obra. Aunque esta distinción asume sin duda un papel de gran importancia para leer aquellas novelas que conscientemente enfatizan o problematizan las posibilidades referenciales del texto literario (es decir las llamadas, entre otras rúbricas, "experimentales" o "polifónicas"), tal diferenciación no ha de menoscabarse al

leer otras obras que, como *Sin rumbo*, pertenecen a las denominadas “realistas” o, si se quiere, “monológicas.”⁷ Al contrario, es precisamente en una compleja e interesante relación discursiva entre personaje, narrador, y lector donde podremos hallar una llave para llegar a una mejor comprensión de esta novela de Cambaceres.

Según Schlomith Rimmon-Kenan, Genette habría sido uno de los primeros en mostrar que la mayoría de los estudios sobre el punto de vista en la novela confundían dos cuestiones o preguntas que, aunque fuertemente relacionadas, eran bastante diferentes. Brevemente estas dos preguntas son ¿quién ve? versus ¿quién habla? en una novela. Ambas manifestaciones narrativas pueden provenir del mismo agente o persona, pero también hay que reconocer que alguien puede relatar lo que otro ve o percibe. Es decir, el hablar y el ver pueden provenir del mismo agente, pero pueden también provenir de dos agentes diferentes. Si esta distinción se pierde de vista es posible caer en una lectura errónea de la posible orientación ideológica — o sentido — de una obra. El que habla, es decir, aquél a quien pertenecen las palabras de la narración es el narrador, y el agente que ve o percibe es el focalizador. Cabe — sobretodo en la novela decimonónica — el hecho de que el narrador sea simultáneamente el focalizador, caso en el cual se le denomina “narrador-focalizador.”⁸ En *Sin rumbo* abunda esta situación narrativa. La obra se abre con una descripción hecha por un narrador externo a la acción que es simultáneamente el que habla y ve:

En dos hileras, los animales hacían calle a una mesa llena de lana que varios hombres se ocupaban en atar

Los vellones, asentados sobre el plato de una enorme balanza que una correa de cuero crudo suspendía del medaramen del techo, eran arrojados después al fondo del galpón y allí estibados en altas pilas semejantes a la falda de una montaña en deshielo (35).

Esta focalización externa ha de diferenciarse de aquellos otros momentos — muy abundantes también — en los cuales aunque las palabras del texto sean del narrador, la focalización (o percepción) es del protagonista Andrés. Así, por ejemplo, en cierto momento en que éste se presenta en casa de Donata, hija de uno de sus peones, con el propósito de seducirla, se observa un cambio que desplaza la percepción del mundo del narrador (como focalizador) hacia la focalización visual del personaje. La expresión “echar los ojos,” es decir “mirar” introduce el cambio narrativo: “apagando el ruido de sus pasos, caminó hasta la abertura de comunicación entre ambas hacitaciones,... y allí, por una hendidura echó los ojos” (Cambaceres 47).⁹ De inmediato se pasa a la siguiente descripción de Donata: “el óvalo de almendra de sus ojos negros y calientes... las líneas de su nariz fiata y graciosa, el dibujo tosco, pero provocante y lascivo de su boca mordiendo nerviosa el labio inferior y mostrando una doble fila de dientes blancos como granos de mazamorra” (Cambaceres 47). La visión, poco

halagadora de la campesina, no refleja ni un juicio del autor ni del narrador, sino más bien es una focalización del personaje Andrés, focalización que nos permite constatar que se trata de uno de sus antojos sexuales. La abundancia de este tipo de focalización ha llevado a algunos lectores, como George Schade, a afirmar que “Cambaceres muestra la historia a través de los ojos de Andrés, o de su punto de vista, aunque no esté contada por él como narrador” (24). Lo que hay que recalcar, sin embargo, es que no todo es “punto de vista” del protagonista. Como veremos a continuación, hay una voz narrativa que entra en pugna con las ideas y palabras del protagonista.¹⁰

A lo largo de la obra el narrador nos presentará a Andrés sumido en largas meditaciones que hacen eco de la “filosofía del pesimismo” de Schopenhauer, a quien se le denomina su “maestro predilecto.” Se ha dicho que estas lecturas de Andrés, acopladas al destino adverso que le espera, le llevarían hacia una desesperada enajenación existencial que desembocaría en el suicidio. Pero cabe preguntarse hasta qué punto la posible “ideología” de la novela obedece (o debe obedecer) a las ideas expuestas, o vividas, por su protagonista; y aún más, habría que ver si sus ideas coinciden con las del narrador. Que el pesimismo de Andrés sea en parte producto de su lectura de Schopenhauer es bastante claro. Por ejemplo, en una de muchas focalizaciones internas (es decir aquellos momentos en los cuales el narrador-focalizador se permite penetrar en los pensamientos del personaje)¹¹ observamos que las reflexiones de Andrés sobre el futuro de su hija se hallan moldeadas por el filósofo alemán: “y si, movida por el genio egósta y avaro de la especie, dispuesto siempre a posponer el bien del individuo al logro de sus fines, ciega y fatalmente se dejara arrebatar por la pasión...?” (Cambaceres 170). Esta es una visión del amor que recuerda inmediatamente la “Metafísica del amor de los sexos” de Schopenhauer:

nature can only attain its ends by implanting a certain illusion in the individual, on account of which that which is only good for the species appears to him as a good for himself, so that when he serves the species he imagines he is serving himself; in which process a mere chimera, which vanishes immediately afterwards, floats before him, and takes the place of a real thing as a motive (*The World as Will and Idea*, 3: 345-46)¹²

En otros casos las palabras, las preocupaciones, de Andrés, recuerdan la llamada “misoginia” de Schopenhauer, sobre todo la de su tratado “Sobre las mujeres,” de *Parerga y Paralipomena*. Por ejemplo, nuevamente por medio de una focalización interna, leemos que Andrés “pensaba en la triste condición de la mujer marcada al nacer por el dedo de la fatalidad, débil de espíritu y de cuerpo, inferior al hombre en la escala de los seres, dominada por él, relegada por la esencia misma de su naturaleza al segundo plano de la existencia” (Cambaceres 169). Ideas que nuevamente podemos recuperar del texto schopenhaureano:

the sight of the female tells us that woman is not destined for great work, either intellectual or physical. She bears the guilt of life not by doing but by suffering; she pays the debt by the pains of childbirth, care for the child, submissiveness to the husband, to whom she should be a patient and cheerful companion (*Parerga and Paralipomena*, 2: 614).

Estas son, entonces, ideas del protagonista pero ¿y el narrador?

La voz narrativa externa — o narrador —, que ya hemos visto, parece compartir la lectura de Schopenhauer llevada a cabo por Andrés. Lo notamos, entre otros casos, cuando explica el enamoramiento de Donata: “en esas horas tempranas de la vida en que el falso prisma de las ilusiones circuye de una aureola a la mujer” (Cambaceres 64); o al interpretar la pasión de la Amorini, nueva amante de Andrés: “presa de uno de esos sentimientos intensos, repentinos, que tienen su explicación en la naturaleza misma de cierto temperamento de mujer, sin reservas” (Cambaceres 109). Y luego, la tía que ha llegado a cuidar a la hija de Andrés tendrfa “esa rara sensatez de las mujeres para las cosas pequeñas de la vida” (Cambaceres 167). Parece entonces que en estos casos el narrador y el protagonista comparten ciertas ideas basadas en Schopenhauer, ambos son lectores de su filosofía “pesimista” — pero no hay que confundirlos. Significativamente, en otros momentos el mismo narrador parece subvertir su adhesión a Schopenhauer al condenar su posible influjo nocivo. Nos dice que Andrés “abandonado... a su negro pesimismo, minada el alma por la zapa de los grandes demoledores humanos, abismado el espíritu en el glacial y terrible ‘nada’ de las doctrinas nuevas, prestigiadas a sus ojos por el triste caudal de su experiencia, penosamente arrastraba su vida en la soledad y el aislamiento” (Cambaceres 51). O que se hallaba “insensible y como muerto... arrebatado en la corriente destructora de su siglo (Cambaceres 51). Y finalmente enjuicia los sentimientos autodestructores de Andrés: “la idea del suicidio, como una puerta que se abre de pronto entre tinieblas, atrayente, tentadora, por primera vez cruzó su mente enferma” (Cambaceres 110). ¿Cómo explicar esta aparente contradicción — o vacilación — de la voz del narrador en torno a la filosofía de Schopenhauer? ¿Estamos ante dos posiciones contradictorias del narrador — una a favor y otra en contra de Schopenhauer? ¿Son dos narradores? ¿O es esto, como diría Mikhail Bakhtin, un ejemplo del carácter dialógico o heteroglósico del género novelístico? Es decir, la obra, por medio de la voz narrativa establecería un “diálogo” sobre la controvertida recepción del filósofo alemán, lo cual bien podría explicar la vacilación crítica entre un propósito “reformista” y una visión “nihilista” de la novela.¹³ Esta podría ser una conclusión válida, pero si nos permitimos continuar nuestra lectura de *Sin rumbo*, veremos que existe otra posibilidad de comprensión, que compromete el grado de conocimiento de Schopenhauer que pueda tener, ahora, el lector. Veamos.

Primero hay que regresar al texto para aislar uno de varios pasajes que, a

nuestro parecer, entregan una llave para esta otra comprensión de la novela. En el tercer capítulo se enfatiza la “enajenación” social y humana de Andrés, un Andrés que se pasaba días enteros “encerrado dentro de las paredes mudas de su casa... sin querer hablar ni ver a nadie” (Cambaceres, 51). En esos momentos expresa su hastío y desesperación:

— ¡Ah! sí — exclamó Andrés con un gesto de profundo desaliento, arrojando la punta de su cigarro que le quemaba los labios — ¡chingado, miserablemente chingado!

Luego hay una pausa descriptiva:

La noche había llegado, tibia, transparente.

Una niebla espesa empezaba a desprenderse de la tierra.

El cielo, cuajado de estrellas, parecía la sábana de una cascada inmensa derramándose sobre el suelo y levantando al caer la polvareda de su agua hecha añicos en el choque.

Y de inmediato leemos:

Andrés apoyado a la reja del balcón, miró un momento:

— ¡Uff!... — hizo cruzando los brazos en la nuca y dando un largo y hondo bostezo — ¡qué remedio!... mañana iré a ver a la china esa.

Encendió la luz, ganó la cama y abrió un libro.

Media hora después cerraba los ojos sobre estas palabras de Schopenhauer, su maestro predilecto: “El fastidio de la noción del tiempo, la distracción la quita; luego, si la vida es tanto más feliz cuanto menos se la siente, lo mejor sería verse uno libre de ella.”

(Cambaceres 43; el subrayado es nuestro).

Esas últimas palabras de Schopenhauer han sido leídas como una “clave” para explicar la predisposición suicida del protagonista; pero debemos regresar momentáneamente a los primeros dos segmentos, es decir a lo que lee el lector antes de que Andrés se acueste y “cierre los ojos” sobre esas palabras. Vemos allí una de muchas descripciones — o contemplaciones — poéticas del paisaje halladas en la novela; en este caso del cielo — un cielo que “parecía la sábana de una cascada inmensa derramándose sobre el polvo.” Cabe preguntarse ¿quién ve o percibe esto? La narratología nos permitirá llegar a una respuesta: se trata de una focalización simultánea o “doble;” es decir, las dos entidades narrativas — el narrador y el personaje — se sitúan en un mismo lugar y miran hacia el mismo espacio: en palabras de Mieke Bal, en estos casos el narrador mira por encima del hombro del personaje.¹⁴ Pero lo importante es preguntarse ¿de quién es la percepción o contemplación poética? Obviamente ha de ser del narrador (o si se quiere del “narrador focalizador”), y no de Andrés, ya que

cuando éste se apoya en la reja y mira lo que ya ha sido descrito estéticamente, colmado de hastío y desprecio, dice “¡Uff!” y decide ir a ver a la “china esa.” Esta “doble focalización” nos permite entonces percatar una sutil e irónica complicidad entre el narrador y un lector propiamente calificado: ambos compartirán un conocimiento de Schopenhauer que la novela curiosamente se niega a presentar explícitamente. El dato “escondido” — que el lector versado en Schopenhauer ya habrá adivinado — yace en que si para el filósofo alemán toda acción del individuo responde a un instinto subconsciente, o Voluntad, que controla totalmente su comportamiento, y cuyo último propósito es el mejoramiento de la especie, a la vez hay, según él, dos vías de escape — aunque momentáneas. Una de ellas se encuentra en la suspensión de la individualidad bajo una inmersión en la nada — negación de la voluntad de vivir, o de la vida, que él asocia a la noción budista de Nirvana y que permite que se regrese a una identificación con el todo. La otra vía de escape, que es la que más nos importa, es la contemplación desinteresada de la idea, posibilidad que sólo logra aquél que tiene una intuición general artística; es decir, el que puede llevar a cabo una contemplación desinteresada de la belleza de la naturaleza, y del arte.¹⁵ Este dato — que ha sido vedado en la narración — nos permite entonces descubrir en el pasaje citado un importante contraste entre el narrador y su protagonista: el primero ejemplifica la capacidad para la contemplación estética, mientras que el segundo, Andrés, muestra su incapacidad artística o contemplativa. Su inmediato deseo de ir a ver a la “china esa” recalca su sumisión al instinto, a su sexualidad. Lo que descubre entonces el lector por medio de este contraste es que el protagonista ha alcanzado sólo una comprensión truncada o incompleta de la filosofía de Schopenhauer, su “maestro predilecto.” El carece de la capacidad contemplativa y artística necesaria para trascender, aunque momentáneamente, la Voluntad.¹⁶

Ejemplos semejantes abundan en la novela; basten dos más para verificar su importancia para la comprensión de la novela. En la página 136 leemos lo siguiente:

Por entre los cristales empañados, Andrés, al salir a campo abierto tendió la vista.

El campo era un mar, las lagunas desbordadas se juntaban; desde lo alto de la loma cuya cima desenvolvía la cinta negra del camino semejante a un puente sin fin, sólo las poblaciones, los montes de las estancias, alcanzábanse a distinguir, como islas o lo lejos...

— ¡Día cochino; sólo esto me faltaba! — murmuró Andrés hablando sólo, exasperado y rabioso ante la pérdida de tiempo que la lluvia le originaba, en presencia de ese nuevo obstáculo opuesto como de intento al colmo de sus deseos.

Nuevamente hay una doble focalización: ambos Andrés y el narrador (o narrador-focalizador) miran el mismo espacio, pero la percepción es diferente.

Para Andrés — a diferencia del otro — el paisaje es un simple obstáculo para sus **intereses**.

En otro momento leemos que Andrés

Durante las lentas y abrumadoras horas de la siesta, en la escasa media luz de sus postigos entornados, repentinamente solía tirarse de la cama y abrir su balcón de par en par.

A la vista de la tierra reseca y partida en grietas por el sol, de los pastos abatidos y marchitos, en presencia del viento exhalando el monótono gemido de su voz al desgarrarse en su choque contra la copa de los árboles, o levantando a lo lejos la espiral de negro remolino, como humaredas del campo en combustión, un fastidio inaguantable, un odio, una saciedad de aquel cuadro mil veces contemplado lo invadía. (Cambaceres 52).

Es importante notar que aquí las últimas palabras del narrador aluden explícita y claramente a esa incapacidad contemplativa de Andrés que hemos postulado; pero regresemos ahora al ya citado pasaje de Schopenhauer que lee el protagonista, y en el cual aparentemente se aboga por el suicidio. Se decía allí que “el fastidio de la noción del tiempo, la distracción la quita; luego, si la vida es tanto más feliz cuanto menos se la siente, lo mejor sería verse uno libre de ella.” Irónicamente, como ya lo habrá delatado nuestro énfasis, el narrador dice que Andrés “media hora después **cerraba** los ojos” sobre esas palabras de Schopenhauer. Lo que no se ha comprendido, entonces, es que el “rumbo” que pierde el protagonista de la novela no se halla en el dejarse llevar por el pesimismo de Schopenhauer, sino más bien en cometer un error de lectura de su filosofía, error que, dicho sea de paso, ha sido compartido por más de un lector de la novela. Schopenhauer, lejos de abogar por el suicidio, a lo largo de su obra repite que la autodestrucción es una acción fútil en contra de la Voluntad ya que el ser es sólo uno de sus fenómenos. En su *Mundo como voluntad y representación* es bastante claro al respecto:

Suicide, the actual doing away with the individual manifestation of the will, differs most widely from the denial of the will to live, which is the single outstanding act of free-will... and is therefore... the transcendental change... As life is always assured to the will to live, and as sorrow is inseparable from life, suicide, the willful destructor of the single phenomenal existence, is a vain and foolish act; for the thing-in-itself remains unaffected by it (1: 514-15).¹⁷

Como hemos visto, las únicas vías de escape son la inmersión en la nada y la contemplación artística — ambas fuera del alcance de Andrés. La importancia de este dato, compartido por el narrador y un lector propiamente calificado, y que nos permite una mejor comprensión de la novela, se hace aún más clara al detenernos sobre otros pasajes.

La enigmática pregunta de la Amorini al llegar al “garçonniere” de Andrés, de “por qué tan lindo aquí y tan feo afuera” (Cambaceres 106) adquiere

ahora una significación especial. Su piso está lleno de objetos de arte. Por ejemplo,

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 bronce obscenos de Pompeya (Cambaceres 105).

Lo que debemos notar entonces es que la aparente significación o importancia que Andrés le entrega a esos objetos no es ni “artística” ni desinteresada, sino utilitaria; es decir, para impresionar y seducir a sus mujeres, para satisfacer el instinto sexual. Por otro lado hay también que reconocer que la atracción que muestra el protagonista por la ópera — género artístico especialmente favorecido por Schopenhauer — es también totalmente interesada: nuevamente para sus conquistas amorosas. Por ejemplo, cuando llega una nueva compañía de ópera a Buenos Aires, el protagonista asiste al primer ensayo, mostrando un aparente interés por ese género musical. En cierto momento el empresario alaba las dotes musicales de la cantante Amorini:

“órgano estupendo, talento inmenso.”

“Acaba de hacer un fanatismo, pero un fanatismo loco en la escala... esta es la cosa.

Pero la reacción de Andrés revela su verdadero interés:

— Déjese de fanatismos y vamos al grano: ¿es bonita? (Cambaceres 85).

Nuevamente vemos entonces que la posibilidad de comprensión estética se relega a favor del instinto sexual.¹⁸

Ahora, si pasamos al final de la obra, veremos aún más claramente que la complicidad entre el narrador y un lector propiamente instruido en la filosofía de Schopenhauer es el instrumento narrativo que permite llegar a una mejor comprensión del sentido de la novela. El aparatoso, y conocido, suicidio de Andrés ocurre luego de la muerte de su hija Andrea, quien habría significado para él un último propósito en la vida. Otra vez el lector debería notar aquí cierta ironía: al “identificarse” con su hija, Andrés no hace sino desplazar el valor de su existencia hacia algo externo, acción que para el filósofo alemán sería otra entrega ciega a la “Voluntad.” Para Schopenhauer, en oposición al genio,

the normal man... as regards the pleasures of his life, relies on things that are outside him and thus as possessions, rank, wife and children, friends, society, and so on: these are the props of his life's happiness. It therefore collapses when he loses such things or is disillusioned by them. We may express this relation by saying that his center of gravity lies outside him (*Parerga*, I, pág. 339).

En cierto momento el deseo de Andrés se expresa explícitamente: “Una inconsciente necesidad emanaba del fondo de su alma, como un deseo imperioso, imprescindible de personificar en alguien, de encarnar en una entidad extraña y superior la causa de todo el bienestar de que gozaba” (Cambaceres 175). Textualmente la identificación entre los dos se observa no sólo en una intencionada coincidencia onomástica (Andrés/Andrea), sino también en varias acciones aparentemente inconscientes de Andrés. Su hija ha caído víctima de un ataque de crup, se halla falta de respiración, y finalmente recibirá una intervención quirúrgica en la garganta — una traqueotomía. Curiosamente, el narrador, al describir el sufrimiento de Andrés ante estos acontecimientos, nos dice: “se llevaba las manos al cuello como queriendo arrancarse la opresión que anudaba su garganta” (Cambaceres 190). O, páginas más abajo: “Quiso hablar; un sonido inarticulado, como un salvaje alarido, salió de su garganta. / De un tirón, se arrancó la corbata, se abrió el cuello de la camisa...” (Cambaceres 193).

Ahora, al pasar a la escena del suicidio, el narrador nos dice que Andrés habría llegado a su decisión “con el frío y sereno aplomo que comunican las grandes, las supremas resoluciones” (Cambaceres 205). Lo que hay que ver es que esta “suprema resolución,” que para algunos ha sido vista como un último acto de libertad o afirmación vital, es nuevamente otra expresión irónica del narrador.¹⁹ Mientras Andrés se alista para el suicidio, el “chino Contreras,” peón de su estancia, a quien al principio de la novela habría maltratado, logra una venganza: prende fuego al galpón adyacente a su casa. Andrés, luego de haberse abierto el vientre con un cuchillo de caza, que el narrador significativamente describe como “una obra de arte” (Cambaceres 206), en una última expresión de lo que él cree ser una negación de la vida, grita: “vida, perra, puta... yo te he de arrancar de cuajo” (Cambaceres 106). Simultáneamente, afuera, los peones tratan de apagar el incendio, que brevemente abrásaré toda la casa. La última ironía entonces — y que regresa sobre la futilidad del suicidio de Andrés — es que nadie sabrá, o se enterará de su acción. Su muerte será llevada a cabo a manos del fuego, o mejor dicho a manos de la venganza del chino, acción mezquinamente “humana” que en estas condiciones se equipara al propio suicidio de Andrés.²⁰ Significativamente, la última frase de la novela es una descripción del narrador — desinteresada y estetizante — de esta “tragedia”: “la negra espiral de humo, llevada por la brisa, se desplegaba en el cielo como un inmenso crespón” (206). Es decir, la narración, como la Voluntad que según Schopenhauer rige la existencia de todas las cosas, sobrevive el fútil intento de negación llevado a cabo por Andrés.

En conclusión, debemos notar entonces que la significación principal o “propósito” de *Sin rumbo* no yace en afirmar o condenar un pesimismo vital que supuestamente aquejaría cierto sector argentino de la década de los 80, sino en narrar una posible comprensión de la existencia de acuerdo a los postulados filosóficos de Schopenhauer. Andrés no es víctima ni del pesimismo de la época

ni de su posición social, sino más bien de su incapacidad para comprender — y seguir — los dictados de su “maestro predilecto.” Por otro lado debemos también reconocer que si la novela de Cambaceres, en su filiación realista o naturalista, aparenta ser un “documento” o “estudio” social, lo hace dentro de los parámetros de un discurso propiamente literario o poético, entregándole al lector todas las posibilidades de lectura que debidamente informan al género novelístico.

NOTAS

1 Añade también Castangaro que otros elementos importantes de *Sin rumbo* son “the explicitly deterministic development of behavior and action, together with the equally explicit deterministic asides; the typical couching of exclamatory comment in the third person; the prominence of crude detail (in Andres’ cohabitation with Donata, in the nature and the expression of passion between Andrés and La Amorini, in the unforgettable scene of Andrés’ harakiri). Y luego dice que “Cambaceres never quite distorts the deterministic force in literature into subjection to the power of free will” (124-25). De modo algo semejante, Juan Epple dice que “Cambaceres pone en evidencia... los principios estéticos de la novela experimental que aparecen como un modelo al que se adscribe explícitamente” (33). Hay, sin embargo, algunas opiniones diferentes: Jorge E. Cronberg dice que “el naturalismo fue imitado por Cambaceres en sus aspectos formales, pero no en su contenido” (106); pero añade que la razón se halla en que no hubo en la Argentina una revolución industrial, y por lo tanto tampoco existieron los problemas obreros que habrían inspirado la crítica de Zola. Por otro lado Teresita Frugoni de Fritsche diría que el determinismo de *Sin rumbo* tuvo “tanto de adversidad romántica como de fatalismo biológico,” y que el crudo desenlace tiene un “forzado tributo a la escuela naturalista” (35).

2 Véase Epple, págs. 17-24.

3 Citado en Epple, pág. 22.

4 Y en otro lugar explica Epple: “*Sin rumbo* es la historia de un hombre que, teniendo la fuerza biológica suficiente... la inteligencia y la riqueza material suficientes como para triunfar en la sociedad, fracasa irremediablemente, terminando por suicidarse en el mismo instante en que su hacienda, el patrimonio familiar, es destruido por el fuego. Puesto que esta historia está propuesta como un “estudio,” el propósito del narrador será explicar las causas de ese fracaso... el narrador dispone el relato comenzando por la observación atenta del espacio y la caracterización del personaje, sigue luego su oscilante proceso de ilusión y desengaño, viéndolo desenvolverse sometido a las incitaciones de la ciudad y el campo, y llevando los oscuros síndromes de una psiquis desquiciada, para ofrecer al final el espectáculo horrible de su autodestrucción.”

5 Dice Castagnaro, por ejemplo, en referencia a la caracterización de Andrés: “The stark verisimilitude of this characterization undoubtedly stems, in part, from Cambaceres’ abandonment of his former, formally separate role as narrator and from the simultaneous incorporation of the deeper layers of his own subconscious in the

psychological evolution of Andrés, who indeed is, in many respects, Cambaceres himself. His previously mellowed biliousness is here developed and deepened into a masochistically agonizing despair of such proportions as to bring Cambaceres close — closer than any other Spanish American novelist of the nineteenth century — to the spiritual travail of contemporary man” (124). De modo similar, Isabel Santacatalina, en el prólogo a su edición, afirma que en la novela, “la sociedad se presenta disminuída y nada parece poder mejorarla. El autor no introduce, en consecuencia, planteos programáticos de orden ético; sólo se circunscribe a verificar el descalabro social que le atormenta” (16).

6 H. E. Guillén compartiría con Epple la preferencia por el valor reformista o didáctico de la obra. Refiriéndose al autor dice: “de su innovación surgió el ciclo de novelas de la crisis, testimoniales, comprometidas en declarar anticipadamente la mengua de los valores morales que regían la vida privada y pública manifestada especialmente en las actividades políticas y económicas” (200).

7 En nuestra aproximación a la narratología seguimos, en parte, el texto de Schlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, quien integra en su estudio algunos de los aportes más importantes sobre la narratología, entre ellos, los de Mieke Bal, Claude Bremond, Gérard Genette, Algirdas Julien Greimas, Gerald Prince, y Boris Uspensky.

8 Por tendencia ideológica de una obra nos referimos a lo que Uspensky denomina ‘the norms of the text’: “In the simplest case, the ‘norms’ are presented through a single dominant perspective, that of the narrator-focalizer. If additional ideologies emerge in such texts, they become subordinate to the dominant focalizer, thus transforming the other evaluating subjects into objects of evaluation... Put differently, the ideology of the narrator-focalizer is usually taken as authoritative, and all other ideologies in the text are evaluated from this ‘higher’ position. In more complex cases, the single authoritative external focalizer gives way to a plurality of ideological positions whose validity is doubtful in principle. Some of these positions may concur in part or in whole, others may be mutually opposed, the interplay among them provoking a non-unitary, ‘polyphonic’ reading of the text” (Rimmon-Kenan, 81). Como veremos en este ensayo, el sentido de *Sin rumbo* sí se subordina a las ideas del narrador, pero presentadas bajo una compleja construcción narrativa. Para una exposición más completa de las posibilidades de la focalización, véase Rimmon-Kenan, págs 71-77.

9 Sobre las variadas posibilidades de expresiones o palabras que sirven de “connotateurs de relais,” véase Marjet Berendsen, 143-45.

10 Epple acierta al distinguir entre el narrador y Andrés, pero su tesis conlleva una oposición Darwin-Schopenhauer con la cual no estamos de acuerdo. Dice que el narrador “con un saber superior, posesionado de una realidad que se manifiesta más compleja de lo que puede aprehender con la conciencia del personaje, va imponiendo la distinción entre las apariencias y la realidad: confronta el ideario filosófico al que se adscribe Andrés con lo que presenta el mundo como verdad (Schopenhauer versus Darwin), descubre bajo la crítica destructiva la anomalía de un temperamento y muestra bajo la actitud de una conciencia optimista y desengañada, las leyes inmutables de la naturaleza” (40). Y luego añade que “La crítica social, entonces, está dirigida contra la actitud pusilánime de algunos sectores de la aristocracia argentina en el momento en que

la sociedad está sometida a nuevas presiones sociales e ideológicas, señalándose, como “rumbo,” las posibilidades de acción que pueden emanar de esa concepción tan abierta (y flexible) del darwinismo. Concepción que, recordemos, resucita con nuevos ropajes en las teorías geopolíticas de hoy” (43). Pero como veremos en nuestro estudio, una posición “darwinista” y “anti-schopenhauereana” no es la que rige la lógica de la obra. El narrador es un ‘schopenhauereano’ cuyas ideas se entregan bajo una interesante y original posibilidad narrativa.

11 Según Rimmon-Kenan hay dos modalidades bajo las cuales la narración puede compenetrar los pensamientos del personaje: “either by making him his own focalizer (interior monologues are the best example) or by granting an external focalizer (a narrator-focalizer) the privilege of penetrating the consciousness of the focalized (as in most nineteenth-century novels)” (81).

12 Algunos otros ejemplos de Schopenhauer: “all love, however ethically it may bear itself, is rooted in the sexual impulse alone.” O también, “the growing induction of two lovers is really already the will to live of the new individual which they can and desire to produce.” En otro momento añade Schopenhauer que el ser busca en el otro la belleza, pero “what guides man here is really an instinct which is directed to doing the best for the species, while the man imagines that he only seeks the heightening of his own pleasure” (*The World as Will and Idea*, 3: 339, 342, y 347).

13 Mikhail Bakhtin, al contrastar la poesía con la novela, dice: “in the majority of poetic genres, the unity of the language system and the unity (and uniqueness) of the poet’s individuality as reflected in his language and speech, which is directly realized in this unity, are indispensable prerequisites of poetic style. The novel, however, not only does not require these conditions but... even makes of the internal stratification of language, of its social heteroglossia and the variety of individual voices in it, the prerequisite for authentic novelistic prose” (264).

14 Véase *Teoría*, 119.

15 Véase, por ejemplo, el capítulo XIX, “On the Metaphysics of the Beautiful and Aesthetics,” Schopenhauer, *Parerga* (2: 415-52). También, en *The World as Will and Representation*, “The Platonic Idea: the Object of Art,” (1: 217-346), en especial las páginas 330-46; y “On the Metaphysics of Music” (3: 231-44). Esto ha sido estudiado por Copleston, en especial su capítulo V, “The Partial Escape: Art.” (104-23). Véase también Hamlyn (110-15).

16 Además de la importancia que estos pasajes estetizantes e impresionistas tienen para nuestra lectura de la novela, hay que reparar sobre el hecho de que muy pocos se ha preocupado siquiera de mencionarlos. Esto, quizás, por creerse que poco tienen — o deberían tener — con el “naturalismo” en su dimensión “objetivista.” Sin embargo, como ya han visto algunos, parece haber una estrecha relación entre el naturalismo y el modernismo hispanoamericano — en su orientación estetizante (y quizás con cierta relación o gravitación hacia las ideas sobre el arte expuestas por Schopenhauer). Para el mismo Zolá, por ejemplo, su creación artística distaba mucho de lo que habría prescrito como fórmula “anti-poética” en su tratado sobre la “novela experimental” — lo cual lo estudia en gran detalle Frey.

Ya redactado este trabajo nos llega a las manos la exhaustiva e interesante tesis

doctoral de Oscar Michael Ramírez, quien, bajo una diferente aproximación metodológica, corrobora algunas de nuestras ideas sobre la incapacidad de Andrés para comprender la filosofía de Schopenhauer. Ramírez llega, por ejemplo, a una interpretación semejante a la nuestra sobre la poca importancia estética que Andrés le aporta a los objetos de lujo en su “garçonniere,” y también repara sobre su falta de sinceridad hacia su interés artístico por la ópera (véase las páginas 387-91 de su tesis). Debemos añadir que Ramírez sí elabora extensamente la relación de esta novela con el impresionismo — y expresionismo — del movimiento modernista hispanoamericano; y también estudia en forma detallada su filiación con el “naturalismo” (340-496). Por otro lado también observa muy concienzudamente que Cambaceres probablemente no leía alemán, y que la primera traducción al francés de la obra principal de Schopenhauer (*El mundo como voluntad y representación*) no se publicó hasta 1886. Sin embargo sí añade — y documenta extensamente — el hecho de que todas las ideas principales del filósofo alemán ya habían sido traducidas en diversas publicaciones parciales en los años anteriores (342-46). Nosotros, por nuestro lado, debemos añadir que la primera traducción al inglés de esta obra salió publicada en 1883 (la cual hemos utilizado en este estudio).

17 Rafael E. Catala, por ejemplo, cae en el error común de pensar que Schopenhauer abogaba por el suicidio: “Notemos... la gran influencia de Schopenhauer con sus ideas sobre el suicidio. En sus ‘Studies in Pessimism’ de *Parerga and Paralipomena* (volumen III), Schopenhauer le da a Cambaceres las bases del suicidio como un acto de voluntad y de libertad, como un acto natural.” (106). Debemos especular que quizás lo que ha llevado a una incomprensión de las ideas de Schopenhauer sobre el suicidio sea su ensayo “On Suicide,” en el cual más bien lo que hace es criticar la actitud religiosa que en el mundo occidental ha tratado al suicidio como un crimen (Schopenhauer, *Parerga* 2: 306-11).

18 Ha habido cierta confusión sobre si Schopenhauer verdaderamente consideraba la ópera como uno de los grandes géneros artísticos. Esto lo estudia conclusivamente Magee (184-85), donde muestra que el error nace de una mezcla terminológica ya que Schopenhauer (como Wagner) criticaría negativamente la “Grand opera,” espectáculo grandioso y popular desarrollado en París en el siglo diecinueve. Schopenhauer atacó este tipo de representación llamándola vulgar y vacía (*Parerga*, II, 432-36) — pero no se refería a la ópera, la cual alaba extensamente en su *The World as Will and Idea* (3: 232-35).

19 Según Jean Franco, para Andrés, “his only freedom is that of self-destruction” (118).

20 La identificación entre el “chino” y Andrés se lleva a cabo también por medios formales: hay que ver que en el primer capítulo de la novela Andrés es presentado anónimamente como un “hombre,” o como el “patrón.” De manera paralela, al final de la obra, el “chino” aparece sólo como un “hombre que se venga y huye” — nuevamente sin ninguna mención onomástica. Que el texto establezca este paralelo entre los dos regresa sobre la idea schopenhauereana de que la individualidad es sólo un fenómeno de una totalidad, que es la Voluntad.

OBRAS CITADAS

Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination*. Trad. Caryl Emerson y Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1985.

Bal, Mieke, *Teoría de la narrativa*. Trad. Javier Franco. Madrid: Cátedra, 1985.

Berendsen, Marjet. "The Teller and the Observer: Narration and Focalization in Narrative Texts." *Style* 18 (1984): 143-45.

Cambaceres, Eugenio. *Sin rumbo*. Ed. María Luisa Bastos. Buenos Aires: Anaya, 1971.

Castagnaro, Anthony. *The Early Spanish American Novel*. New York: Las Americas Publishing Co., 1971.

Catala, Rafael E. "Apuntes sobre el existencialismo en *Sin rumbo*, de Eugenio Cambaceres." *Estudios de historia, literatura y arte hispánicos ofrecidos a Rodrigo A. Molina*. Madrid: Insula, 1977. 97-107.

Copleston, Frederick. *Arthur Schopenhauer, Philosopher of Pessimism*. London: Search Press, 1975.

Cronberg, Jorge E. "Ausencia de la revolución industrial en el naturalismo de Cambaceres." *Actas de las terceras jornadas de investigación de la historia y literatura rioplatense y de los Estados Unidos*. Mendoza: U. Nacional de Cuyo, 1968. 104-11.

Epple, Juan. "Eugenio Cambaceres y el naturalismo en la Argentina." *Ideologies and Literature*. 3 (1980): 16-50.

Franco, Jean. *An Introduction to Spanish American Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1969.

Frey, John A. *The Aesthetics of the Rougon-Macquart*. Madrid: Ed. José Porrúa Turanzas, 1978.

Frugoni de Fritzsche, Teresita. Introducción. *Sin rumbo* por Eugenio Cambaceres. Buenos Aires: Plus Ultra, s/f. 6-47.

Guillén, H.E. "El realismo de Eugenio Cambaceres." *Nordeste* 5 (1963): 191-211.

Hamlyn, David Walter. *Schopenhauer*. London: Routledge & Kegan Paul, 1980.

Magee, Bryan. *The Philosophy of Schopenhauer*. Oxford: Clarendon Press, 1983.

Ramírez, Michael Oscar. *La trayectoria narrativa de Eugenio Cambaceres*. Diss. U. of California, Los Angeles, 1984.

Rimmon-Kenan, Scholomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London and New York: Methuen, 1983.

Santacatalina, Isabel. Introducción. *Sin rumbo* por Eugenio Cambaceres. Buenos Aires: Editorial Huemul, S.A., 1966. 5-19.

Schade, George. "El arte narrativo en *Sin rumbo*." *Revista Iberoamericana*. 44 (1978): 17-29.

Schopenhauer, Arthur. *Parerga and Paralipomena*. Trad. E.F.J. Payne. 2 vols. Oxford: Clarendon Press, 1974.

———. *The World as Will and Idea*. Trad. R.B. Haldane y J. Kemp. 3 vols. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd., 1883.