



Sin rumbo» en el texto de Schopenhauer

Pedro Lasarte

La novela *Sin rumbo* (1885), del argentino Eugenio Cambaceres, ha llegado a ser canonizada como ejemplo máximo del naturalismo hispanoamericano -sobre todo al habersele atribuido una consciente adhesión a los principios propuestos por Emile Zola 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 dominante². 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 Epple, 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 schopenhaureana 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 protagonista⁵; 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 -sobretudo 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 maderamen 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 habitaciones,... 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 ñata 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 protagonista¹⁰.

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 egoísta y avaro de la especie, dispuesto siempre a posponer el bien del individuo al logro de sus fines, ciega y fatalmente se dejara arrebatada 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 schopenhaueriano:

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 tendría «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 demolidores 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 novela¹³. 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 personaje¹⁴. 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 arte¹⁵. 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 Voluntad¹⁶.

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 fallaba! -murmuró Andrés hablando solo, 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.

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 sexual¹⁸.

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 narrador¹⁹. 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 abrasará 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 Andrés²⁰. 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.

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 Américas 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: Ínsula, 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 Ángeles, 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.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

