

## ELEMENTOS NATURALISTAS EN LA ESTRUCTURA Y EN LA COSMOVISIÓN DE "SIN RUMBO" DE EUGENIO CAMBACERES

1.0. En América, es la Argentina el país que primero conoce y presencia el debate sobre el naturalismo. Según Pagés Larraya, "encontradas circunstancias explican este anticipo: la falta de una tradición narrativa lo suficientemente robusta, la sugestión nunca aminorada de la literatura francesa; pero sobre todo influyó la coincidencia entre el advenimiento del naturalismo y una mutación profunda en el orden social"<sup>1</sup>. En efecto, la Argentina de aquel entonces, después de haber liquidado la difícil cuestión de la capitalidad, sufría una fiebre progresista en que todo se cambiaba y transformaba. Durante la primera presidencia del general Julio A. Roca (1880-1886) —"el héroe del desierto", así designado por su campaña contra los indios, representante del personalismo—, llegaron a la República Argentina cerca de quinientos mil inmigrantes. La cifra, enorme en términos absolutos, lo es más aún relativamente, si se considera que al concluir la guerra del Paraguay, esto es, en 1870, la República Argentina tenía menos de dos millones de habitantes y menos de cuatro en 1895. Los aportes trasatlánticos aumentan la producción, y la actividad económica tiene, como apunta Pagés Larraya en otro artículo<sup>2</sup>, un arranque de prosperidad entusiasta —además de la inmigración: exportaciones, ferrocarriles, telégrafos, industrias— todo lo cual incide en una conmoción de la moral social<sup>3</sup>. Este agitado período en-

<sup>1</sup> ANTONIO PAGÉS LARRAYA, "La novela experimental y la juventud argentina del 80", *La Nación*, Buenos Aires, 13.4.1947, 2ª secc., p. 1.

<sup>2</sup> "Nuestra crisis de madurez y la novela", *La Nación*, 4.3.1945.

<sup>3</sup> Cf. la transcripción que hace Germán García de la opinión de un observador contemporáneo acerca del poder y corrupción del

cuentra su trasunto literario en la narrativa y ensayística de la época. El escritor no puede dejar de sentirse comprometido, no puede dejar de apresar ese Buenos Aires aldea, que se convierte en gran aldea, gran ciudad, y, más tarde, en urbe de extraordinaria magnitud. De ahí que encuentre su respuesta en la novela documental; como habría formulado E. Zola, era necesario "trabajar en unión del siglo para realizar la gran obra, que consiste en conquistar la materia para decuplicar el poder humano"<sup>4</sup>. Y, dado que ya no resultaba posible reflejar la nueva fisonomía del país con las siluetas dulzonas y con los asuntos color de rosa del Romanticismo, el creador de los Rougon-Macquart aparece como el adecuado inspirador y guía.

En el marco descrito, se explica que *Naná*, la obra más vilipendiada de Zola, por presentar zonas de la realidad consideradas hasta entonces como tabú literario, desate en el nuevo mundo, en 1880 (un solo año antes de la primera producción literaria de Cambaceres), entusiasmo y crítica, y haga que se repita en él la conocida polémica acerca del naturalismo<sup>5</sup>. Pero, al igual que en Francia, la nueva estética termina por imponerse. Joaquín Castellanos la califica de "evangelio literario de nuestro siglo" en sus *Ojeadas literarias*<sup>6</sup>, y detractores iniciales, como M. García Mérou,

dinero en *La novela argentina*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1952, pp. 66-67. Sobre ese panorama de descomposición social, se elaboró posteriormente *La Bolsa* de José María Miró, más conocido por su seudónimo de Julián Martel, temática que atrajo a muchos escritores de la época. Cf. PAGÉS LARRAYA, "La crisis del noventa en nuestra novela. El ciclo de la Bolsa", *La Nación*, Buenos Aires, 4.5. 1947, 2<sup>a</sup> secc., pp. 1-2.

<sup>4</sup> Cf. E. ZOLA, "De la moralité dans la littérature", *Oeuvres critiques. Documents littéraires*, t. 24 de *Les Oeuvres Complètes*, Notes et Commentaires de Maurice Le Blond. Texte de l'édition Eugène Fasquelle, Typographie F. Bernouard, París, 1928, p. 308.

<sup>5</sup> Precisamente Eduarda Mansilla de García critica negativamente la aparición de la obra de Cambaceres, *Pot-Pourri*, por considerarla literatura pornográfica importada. Cf. *Nueva Revista de Buenos Aires*, año II, v (1882), pp. 569-572.

<sup>6</sup> Castellanos, en su artículo "Antonio Argerich. El naturalismo entre nosotros", escribe: "Tomado bajo el punto de vista de doctrina

modifican con largueza su juicio<sup>7</sup>. Ni siquiera enemigos virulentos, como Lucio Vicente López, quien llegó a sostener que “los libros del señor Zola no serán nunca indispensables”, que “la Francia habría ganado si no se hubieran escrito...”<sup>8</sup>, logran sustraerse a la influencia del ‘microbio naturalista’. Testimonio de ello es el relato de la muerte de la tía Medea en *La gran aldea*, donde López describe con exactitud zolesca el lugar del hecho, los síntomas y efectos de la enfermedad<sup>9</sup>.

Por otro lado, las influencias de Lamarck y de Darwin, que llegaban con un poco de retraso, en versiones francesas, unidas a las andanadas del demoleedor Schopenhauer, contribuyen a que la literatura romántica se vea reemplazada por la naturalista, más de acuerdo con la nueva ideología dominante.

2.0. A. Arguerich, M. Podestá, E. Cambaceres y F. Sicardi, representantes argentinos de la generación de escritores hispanoamericanos de 1882, llamada también “criollista”<sup>10</sup>, van a ser los escritores que asumirán la tendencia.

y no de sistema, el naturalismo está fuera de toda discusión razonable, en cuanto a la lógica evidente de sus principios en relación a las tendencias y a las necesidades morales de nuestro tiempo... Pese a todos los rezagados del espíritu, el materialismo es el evangelio literario de nuestro siglo” (*Op. cit.*, Buenos Aires-La Plata, E. de Marsico editor, 1886, p. 40).

<sup>7</sup> El 4 de abril de 1880 en *La Nación*, M. García Mérou, bajo el seudónimo de Juan Santos, expresa juicios adversos al arte experimental; en 1884, recoge este trabajo, no sin limar epítetos y alterar matices, en sus *Estudios literarios*. Naná es aquí su blanco más directo. Pero en 1885 escribe, influido por el maestro que antes atacó, su última novela, *Ley social*, y ya en 1886, en *Libros y autores*, recuerda arrepentido el artículo comentado. (Cf. Pagés Larraya, “La novela experimental”).

<sup>8</sup> L. V. LÓPEZ, “Crónica parisiense. París 12 de noviembre de 1880”, *Recuerdos de viaje*, Buenos Aires, Impr. de El Nacional, 1881, p. 296.

<sup>9</sup> Cf. *op. cit.*, B. Aires, Ed. Sopena Argentina, 1941, pp. 105-110.

<sup>10</sup> Utilizamos aquí el esquema generacional propuesto por Cedomil Goic para la periodificación de la literatura hispanoamericana en *Historia de la novela hispanoamericana*, Santiago de Chile, Ed. Universitaria de Valparaíso, 1972, pp. 16 y 112; y en *La novela chilena*, Santiago, Edit. Universitaria, 1968, cap. III y nota 103. Acerca de

El primero arremete audazmente en 1884 con el tema del inmigrante<sup>11</sup>, la herencia biológica<sup>12</sup> y las pústulas del cuerpo y del alma, en su libro *Inocentes o culpables*; el segundo vuelve a traer a escena esos seres anormales por herencia, encontrando una palabra mejor que los designa: *Irresponsables* (1889). Sicardi, médico como Arguerich, muestra una galería impresionante de tipos y de pasiones, se adentra con decisión en todos los ambientes, y destaca el surgimiento de las masas<sup>13</sup> en su *Libro extraño* (1894-1902). No obstante, pese a que los tres escritores mencionados plantean la cuestión polémica sobre el objeto y destino del arte y dejan en sus páginas documento para la historia de la transformación argentina, ninguna de sus obras tiene consistencia literaria; sus relatos son fríos, descarnados, y llegan muchas veces a un extremismo imitativo. Cambaceres, en cambio, va a ser el más original, denunciando las lacras sociales del medio convulsionado de ese momento histórico<sup>14</sup>, pero buscando en su mismo seno los valores auténticos que le den sentido. Su novela *Sin rumbo* da buena muestra de ello al

la generación de 1882, véase Goic, *Historia*, pp. 105-127, y LUIS ÍÑIGO MADRIGAL, "La novela naturalista hispanoamericana", en *La novela hispanoamericana. Descubrimiento e invención de América*, Santiago, Edición Universitaria de Valparaíso, 1973, pp. 71-94.

<sup>11</sup> Tema que más tarde Carlos María Ocantos adoptó en su novela *Promisión* (1897).

<sup>12</sup> La ley de la herencia fue estudiada con especial esmero por Zola en todos los libros de fisiología y, en especial, en la obra del Dr. PROSPER LUCAS, *L'hérédité naturelle*. Así lo señala en su prólogo a *Une page d'amour*, Paris, Bibliothèque Charpentier, Fasquelle éditeurs, 1878, p. vi.

<sup>13</sup> Con la penetración del "cuarto estado" en la escena de la novela moderna, Zola había señalado ya en *L'Assommoir* la ruta a las generaciones futuras.

<sup>14</sup> Medio y momento histórico constituyen junto a la raza (disposiciones innatas o hereditarias) las leyes que rigen a los personajes que el novelista pide prestados a la vida y mueve en sus obras. La teoría de los medios fue formulada por H. TAINÉ en su *Introduction à l'Histoire de la littérature anglaise* (cf. t. I, Paris, Hachette, 12<sup>a</sup> éd., 1905, pp. xxii-xxx), y *Naná*, "la mosca de oro", constituye un notable ejemplo de ella.

ofrecer la pampa<sup>15</sup> como posible espacio redentor<sup>16</sup>. Esta actitud del novelista, que quiere no sólo conocer y descubrir la causa de los hechos, sino actuar sobre ellos, documenta asimismo su acercamiento a Zola. Por eso, las palabras que éste pronunció en su carta a *Le Bien Public*, el 13 de febrero de 1877, sobre el alcance social de *L'Assommoir*, podrían aplicarse perfectamente a nuestro autor en sus líneas centrales<sup>17</sup>. Por otra parte, el detenimiento que pone al descubrir los aspectos más ásperos de la realidad, la atención que suele prestar a la herencia y a los factores ambientales y hasta ciertos procedimientos secundarios, como su insistente preferencia por las imágenes relacionadas con el olfato<sup>18</sup>, así como sus campañas de hombre público (en 1874 una cruzada en pro de la libertad de sufragio<sup>19</sup>; en

<sup>15</sup> ENRIQUE WILLIAMS ALZAGA (*La pampa en la novela argentina*, Buenos Aires, Ed. Estrada, 1955, pp. 149-158) considera que es Cambaceres el primer escritor que, en *Sin rumbo*, nos brinda una interpretación auténtica del campo porteño. Juicio acertado, pero no suficientemente documentado, según MARCELO CODDOU en *Significación del espacio en "Sin rumbo" de Eugenio Cambaceres*, Santa Fe-Argentina, Imprenta de la Universidad Nacional del Litoral, 1970, p. 354. (Separata de revista, que no nos ha sido posible obtener).

<sup>16</sup> J. Castellanos, en sus *Ojeadas literarias* (pp. 62-64), aconsejaba a los novelistas que fuesen "naturalistas criollos", para responder de ese modo, por una parte, al espíritu del siglo y, por la otra, a esa condición indispensable en el arte de imprimir a sus creaciones carácter propio y tinte local.

<sup>17</sup> Zolá expresa: "J'ai fait ce qu'il y avait à faire, j'ai montré des plaies, j'ai éclairé violemment des souffrances et des vices que l'on peut guérir. Les politiques idéalistes jouent le rôle d'un médecin qui jetterait des fleurs sur l'agonie de ses clients. J'ai préféré étaler cette agonie. Voilà comment on vit et comment on meurt... *L'Assommoir* peut se résumer en cette phrase: "Fermez les cabarets, ouvres les écoles" (*Correspondance: 1872-1902. En Oeuvres complètes*, 50. Notes e Commentaires de Maurice Le Blond, Typographie F. Bernouard, Paris, 1929, p. 467).

<sup>18</sup> Cf. PAGÉS LARRAYA, "Una etapa de la novela argentina. El naturalismo y el tema del inmigrante", *La Nación*, Buenos Aires, 1.4.1945, 2ª secc., p. 1.

<sup>19</sup> Tres veces electo diputado en la legislatura de la provincia de Buenos Aires, el escritor recuerda en *Pot-Pourri*: "Cuando en hora menguada, al tocar una de esas cuestiones que queman, en presencia

1871, un proyecto de ley para separar la Iglesia del Estado), revelan en Cambaceres no sólo los postulados zolescos en su más externa sintomatología, sino el espíritu polémico que caracterizó al defensor de Dreyfus<sup>20</sup>. Por último, el propio Cambaceres nos hace saber en el prólogo a *Pot-Pourri* (¿simple coincidencia? ¿sugerencia? —dice E. M. S. Danero<sup>21</sup>— por su aproximación a *Pot-Bouille*) que piensa “con los sectarios de la escuela realista que la exhibición sencilla de las lacras que corrompen el organismo social es el reactivo más enérgico que contra ellas puede emplearse” (*op. cit.*, p. 15).

3.0. La figura de Cambaceres fue popular en el Buenos Aires de fin de siglo. Hombre de mundo, con dinero, de natural franco y simpático, frecuentó salones y paseos. Recorre Europa y su espíritu se empapa de la cultura francesa. Un desvanecido daguerrotipo de la época lo presenta como un “dandy”, un “gentleman”, al que le luce el gasto en camisas de Longueville o de Charvet<sup>22</sup>. Pero fue más que eso. Su novelística y sus diez años de actividad política demuestran que poseía esas tres cualidades que él reconocía para el hombre público: “cabeza, corazón y calzones” (*ibid.*, p. 62). Datos para su biografía pueden encontrarse en la “Introducción” a *Pot-Pourri*; también en los narradores ficticios y en los personajes de sus novelas. Tal, por ejemplo, en Andrés, el protagonista de *Sin rumbo*, como

de una de las luchas más ardientes que registren los anales de nuestras miserias políticas, alarmado ante la profunda perversión de los espíritus, tenté oponer un dique... cuando quise cerrar la entrada del Templo de la Ley a la corrupción que golpeaba sus puertas, la reprobación más unánime fue mi recompensa” (pp. 21-22).

<sup>20</sup> Véase MYRON F. LICHTBLAU, “Naturalism in the Argentine novel. The work of Eugenio Cambaceres”, en *The Argentine novel in the nineteenth century*, New York, Hispanic Institute, 1959, pp. 163-173; y FERNANDO ALEGRÍA, *Breve historia de la novela hispanoamericana*, México, Manuales Studium 10, 1959, cap. IX, p. 91.

<sup>21</sup> “Observaciones y notas”, en EUGENIO CAMBACERES, *Obras completas*, Santa Fe, Ed. Castellví, 1956, pp. 7-11, en especial p. 8.

<sup>22</sup> Véase E. WILLIAMS ALZAGA, “Aparición de la pampa en la novela *Sin rumbo* de Eugenio Cambaceres”, *La Nación*, Buenos Aires, 20.5.1951, 2ª secc., p. 2; y Cambaceres, *op. cit.*, p. 62.

C. A. Leumann ha establecido, en un interesante paralelo que hace con motivo del centenario del nacimiento de Cambaceres<sup>23</sup>.

Su obra literaria se inicia en 1881 con el relato *Pot-Pourri. Silbidos de un vago*, que constituye una visión caricaturesca de su propio medio social y político (*ibid.*, pp. 23 y 62), y evidencia su concepción de la literatura como pintura exacta de la realidad circundante. A esta obra, que provocó gran escándalo en los medios bonaerenses<sup>24</sup>, sigue *Música sentimental* (1884), narración autobiográfica como la primera, pero con técnica más novelística, donde se manifiesta una mayor influencia de Zola. La historia, un "collage" entre una Loulou, producto del determinismo del medio y de las circunstancias (*ibid.*, pp. 99 y 104) y un rico estanciero argentino, se inicia en París, y los motivos de la trauma alcanzan los extremos de lo horroroso y repugnante. El protagonista se consume en la podredumbre originada por una sífilis, mientras la solicitud de la amante agudiza el instinto sexual del enfermo<sup>25</sup>.

En 1885, Cambaceres escribe *Sin rumbo*, obra que estudiamos con mayor detalle más adelante, y cuyo asunto es la vida y costumbres de Buenos Aires y de la pampa argentina de la segunda mitad del siglo XIX. En 1887 publica su última novela, *En la sangre*, donde analiza el tipo del hijo del inmigrante, propio de la sociedad argentina de la época, ser codicioso y arribista, y lo explica detalladamente mediante las determinaciones de herencia y medio ambiente. El hijo del inmigrante, como Naná, "la mosca de oro", aparece aquí como elemento de descomposición social, pronto

<sup>23</sup> CARLOS ALBERTO LEUMANN, "Eugenio Cambaceres en el centenario de su nacimiento", *La Prensa*, Buenos Aires, 8.8.1943, 2ª secc., p. 1.

<sup>24</sup> Cf. CAMBACERES, *op. cit.*, p. 17, y ROBERTO GIUSTI, "Un novelista porteño: Eugenio Cambaceres", en *Siglos, Escuelas, Autores*, Buenos Aires, Ed. Problemas, 1946, p. 323.

<sup>25</sup> Según Alegría, la escena del asalto sexual de Pablo, sifilítico, contra Loulou, encinta (pp. 148-149), tiene el sello de la sombra de Baudelaire: "mórbida, sabia en la perdición, atormentada en la febril voluntad de pecar" (ALEGRÍA, *op. cit.*, p. 92).

a tirar su zarpa sobre la vieja familia patricia, que decae gradualmente. La publicación de este relato, en un momento en que el movimiento naturalista había ya abierto rutas, lo consagra como novelista. Pocos meses después, en 1888, fallece en París, en uno de sus viajes.

3.1. *Sin rumbo* refleja el descontento e incertidumbre de toda una generación producto de una sociedad decadente, a la que Cambaceres pertenece<sup>26</sup>. La 'motivación' de tipo existencia se superpone de este modo a un enfoque y estilo naturalistas. El 'leitmotiv'<sup>27</sup> esencial es la existencia que oscila entre el goce y el hastío, obligada a la lucha, condicionada por su especie y medio ambiente.

Las ideas de Schopenhauer, "maestro predilecto" de Andrés<sup>28</sup>, constituyen el fundamento psicológico-social o filosófico, que explica el comportamiento del protagonista y determina la trabazón narrativa o nexo de causalidad que une los acontecimientos. Engaño y desengaño, correlativos de distracción (producto de un querer) y fastidio (producto de un lograr) se suceden en la disposición cronológica de los motivos, hasta que el no-lograr origina la soledad, el vacío, la negación de la existencia tal como ésta se ofrece, la destrucción.

<sup>26</sup> R. GIUSTI (pp. 323-324) afirma que *Sin rumbo* es la objetivación del tedio, malhumor y disconformismo personal del autor ante su medio, en Andrés, el personaje. Esta afirmación tan categórica y de difícil comprobación implica desconocer la inserción de Cambaceres-individuo en su medio social y político, y convierte en mero problema psicológico una actitud que tiene sus raíces profundas en el sistema de preferencias y en el temple de ánimo de toda una generación, cuyos integrantes se manifiestan de modo análogo.

<sup>27</sup> Utilizamos aquí los términos de "leit-motiv" y de "motivación" en el sentido que les confiere B. TOMACHEVSKI en "Thématique" (extrait du livre *Teorija literatury*, 1925, antologado por TZVETAN TODOROV en *Théorie de la Littérature: Textes des formalistes russes*. Ed. du Seuil, Paris, 1965, pp. 263-307), p. 227, nota 1 y pp. 282 ss.

<sup>28</sup> "...cerraba los ojos sobre estas palabras de Schopenhauer, su maestro predilecto: El fastidio da 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" (p. 157).

3.2. Distinguimos tres motivos centrales o "asociados"<sup>29</sup> en *Sin rumbo*, que analizaremos según su orden de aparición para documentar y comprobar su función de soporte de la trama narrativa:

a) *La seducción*. Andrés, hastiado de la existencia, va a casa de Ño Regino, un empleado de su hacienda, para ver a Donata, la hija, y distraer su ocio. Mientras la muchacha se viste por la llegada del patrón en un cuarto vecino, Andrés la espía furtivamente. Al ver la semidesnudez de Donata, que le derrama en las venas "todo el extinguido torrente de sus veinte años" (*ibid.*, pp. 158-159), al observar cómo se coloca las medias, siente despertar la bestia humana<sup>30</sup> y la posee brutalmente. Donata, por su parte, y como su nombre lo indica, se entrega, se da al hombre que tan irracionalmente llega a ella, "pasmada, absorta, sin atinar siquiera a defenderse, acaso obedeciendo a la voz misteriosa del instinto, subyugada a pesar suyo..." (p. 159). La seducción, mero capricho del deseo, anticipada como tal por las escuetas y peyorativas palabras del mismo Andrés, reitera su significado en la comunicación del narrador ficticio después de la posesión, cumpliéndose así el pensamiento schopenhaueriano: la satisfacción engendra al punto la saciedad<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> Utilizamos la distinción entre "motivos asociados", que no pueden dejarse de lado sin alterar el nexo de causalidad de los fenómenos, y "motivos libres" que pueden ser omitidos sin destruir la continuidad de la narración, y la distinción trama/argumento, hecha por Tomachevsky (pp. 268-270). Desde esa perspectiva, para la trama sólo cuentan los motivos considerados en su sucesión cronológica y en sus relaciones de causa a efecto, es decir, los motivos asociados; para el argumento, que es una construcción enteramente artística, los motivos "libres" o "marginales".

<sup>30</sup> La "bestia humana", o el hombre esclavo del instinto, patente en las novelas de Zola, fue justamente lo más atacado por los detractores del naturalismo. (Cf. EMILIA PARDO BAZÁN, *La cuestión palpitante*, Madrid, Impr. A. Pérez Dubrull, t. I de *Obras completas*, 1891, pp. 209 y 210).

<sup>31</sup> Cf. A. SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Band II, Cotta-Insel Verlag, Stuttgart/Frankfurt am Main, 1960, cap. 46, pp. 735-736.

Después, tanto las visitas como los deseos de Andrés continúan con irregularidad. El objeto de distracción se cosifica; más todavía, significa "menos aún que Bernardo, el gato" (p. 163). A raíz de uno de sus últimos caprichos, ver a Donata dormir desnuda en sus brazos (pp. 163-164), la ruptura final se precipita. El refinamiento del hombre choca de modo material con la vida y medio sencillos de Donata. Las sábanas de hilo grueso impresionan desagradablemente su piel, la atmósfera con olor a flores, la vecindad de las carnes sudorosas de Donata exasperan sus sentidos hasta el punto de creer que las chinches lo devoran. El logro de sus deseos ha matado el estímulo, trayendo consigo el fastidio. Para no sentir la noción del tiempo, será necesario la aparición de un nuevo estímulo. Surge, entonces, el segundo motivo.

b) *El adulterio*. Andrés regresa a Buenos Aires a refugiarse su misantropía. En un hito de su vida bohemia, conoce a la célebre Amorini; la mirada "escudriñadora y codiciosa" con que la enfrenta (p. 168) es el prelude de la efervescencia sexual que la cantante le provoca: "el pie y dedos del pie de la Amorini lo atraían, secretamente provocaban su lascivia en un refinamiento de extravío sensual" (p. 171). La atracción se ve coronada por la posesión en casa de Andrés, la cual ocurre de modo muy diferente a la de Donata. En aquélla, la campesina era la seducida, y Andrés el seductor; en ésta (pp. 175-176), es la diva la seducida y la seductora, comprobando la intuición del narrador: "Desnuda, se adivinaba en ella la garra de una leona y el cuerpo de una culebra" (p. 169).

Con la posesión, el gusto se troca en disgusto; la atracción en hastío: "¡Cuanto más fácil es hacerse de una mujer que deshacerse de ella!... En su ardor, en su loco afán por apurar todos los goces terrenales, todos los secretos resortes de su ser se habían gastado como se gasta una máquina que tiene de continuo sus fuegos encendidos" (p. 176). Convertido en amante titular de la actriz, que se enamora cada vez más locamente, Andrés experimenta en contacto con las pequeñas miserias de la vida en intimidad, el des-

vanecimiento de la más remota sombra de ilusión, operándose en él una total transformación. Surge la hostilidad, la aversión engendradora de una imagen negativa: la Amorini “era mala, ruin, ordinaria, vulgar... , sin talento, fea. Tenía los ojos metidos en la nuca, la punta de la nariz medio de lado, los brazos flacos y las piernas peludas como de hombre. Además era zurda” (p. 181). Esta nueva visión de lo que había constituido para él, en un momento, la atracción, se convierte en la verdadera realidad; todo lo anterior se transforma en apariencia engañosa. Consecuentemente, se produce la ruptura. A la saciedad sucede una vez más el aburrimiento, la soledad, el vacío. El único fin de la existencia que se le presenta a Andrés es, entonces, el de no existir. Pero a la idea del suicidio se antepone la idea del hijo. Llegamos con ella al tercer motivo.

c) *La paternidad.* Hastiado de todo, Andrés recuerda a Donata encinta, al hijo, y, experimentando un sentimiento complejo “donde se mezclaba ese secreto orgullo de la generación, el grito de la naturaleza vencedora, la voz ciega del cariño” (p. 183), llega a concebir nitzcheanamente a ese ser, hijo de su sangre, del que haría “una fuerza, un carácter, todo un hombre, lo avezaría a la lucha, le daría la dureza del bronce y el temple del acero”. Al volver a la estancia, sueña con un hecho fantástico: que su hijo —que era grande y poderoso— se transforma en un monstruo, en un enano, deforme e idiota, que luego se convierte en cerdo, en un escuerzo que embiste a la multitud y es embestido por ella. En ningún otro capítulo aparece la soledad de Andrés tan simple y primitiva. Él, solo, en medio de la algarazara salvaje, defendiendo al monstruo, lleno su corazón de “un amor desnatural e insensato, de un sentimiento inhumano, imposible, absurdo, loco” (p. 185). La metamorfosis del hijo en animal y el final del sueño, que culmina con la desaparición del hijo, del enano, del cerdo y del escuerzo, engañosas quimeras de su fantasía onírica, anticipan la realidad final.

En la hacienda se entera de que Donata ha muerto luego de haber dado a luz una niña. Subyugado al fin por la

fuerza de la sangre, se deleita con el crecimiento de ese ser que “le revela a él, viejo y descreído, a él, cansado de vivir, el secreto de otra vida, de otra existencia desconocida y nueva” (p. 193). El amor paternal involucra, no obstante, el temor fundado en la condición doblemente inferior de la hija: ser humano, supeditado al poder superior de la muerte; sexo femenino, marcado como tal 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” (p. 194). Por eso, el padre —al igual que Schopenhauer— llega a preferir la civilización oriental, a defender la poligamia, a suprimir con su auxilio “una inmensa parte de los males inveterados en el organismo de las naciones cristianas” (p. 195) e, incluso, a desear la muerte de su hija como un bien. Temblando, sin embargo, ante esa idea, se esfuerza por “remontarse en alas de una fe ficticia hasta la noción de Dios” (p. 196).

El derrumbe de las ilusiones, la catástrofe como “ironía sangrienta del destino”, anticipada omniscientemente por el narrador, tendrá su cumplimiento en una noche de tormenta, en que Andrés sale de su casa para salvar parte de sus majadas. Su hija —que le espera levantada hasta altas horas de la noche— enferma, contrae el *crup*. Los cuidados del padre, del doctor, los ruegos de misia Pepa, las súplicas de Andrés a Dios, serán infructuosos. Andrea, después de pasar por los tres períodos de la difteria laríngea —la sintomatología inicial, el espasmo y la obstrucción mecánica<sup>32</sup>— muere, dando razón a los pensamientos que el padre había tenido al comienzo de la enfermedad: “su hijita se le iba a morir, debía morirse, era fatal, lo sentía, lo sabía” (p. 199).

Desaparecido ya el objetivo de su existencia, condenado

<sup>32</sup> El motivo del *crup*, enfocado con pretensión científica, propia de la literatura naturalista decimonónica, lo utiliza también Eduardo Wilde, escritor argentino de la misma generación de Cambaceres, en su relato *Tini* (*Páginas escogidas*, Buenos Aires, Ángel Estrada Ed., 3ª ed., s./f., pp. 78-98).

nuevamente al vacío espiritual. Andrés se suicida, en medio de la ruina y destrucción de su estancia, afirmando con su acción su voluntad. Al llegar a adquirir conciencia completa de sí mismo, cifra toda su aspiración en el autoaniquilamiento, en la inmersión pura, en la nada. El autoaniquilamiento constituye la única salida que se le ofrece al protagonista para escapar de un mundo, de cuya apariencia engañosa él tiene plena conciencia. Efectúa entonces, en sí mismo, un "hara-kiri" reflexivo, frío. Como la muerte demora en llegar, se arranca de cuajo las entrañas y rueda por el suelo. Es un cuadro rayano en los extremos del infranaturalismo.

3.3. Andrés, el personaje central de *Sin rumbo*, aparece caracterizado, por una parte, como el típico señorito elegante de la época, hijo de estanciero, que reparte su vida entre el tedio y algazara de los salones y teatros capitalinos, y la actividad feudal en sus campos; y por otra, como un joven burgués ilustrado y conformado por las doctrinas demolidoras de su tiempo (pp. 159 y 194). Lector voraz de Schopenhauer, desarrolla un progresivo sentimiento de pesimismo, de soledad, y de desprecio y rechazo a los valores de la sociedad farsesca y doble en que vive, donde son posibles, por ejemplo, las alabanzas de un juez de Paz, presidente municipal, a un viejo rico, ladrón de vacas, que dona un altar mayor a la iglesia del pueblo (pp. 161-162). Esta cosmovisión generada en el conflicto con el medio afecta el natural abúlico y colérico de Andrés, y lo hace a menudo caer incluso en los bordes del desequilibrio y de la histeria. Para este burgués escéptico, en sus peores momentos, el mundo "es una función de títeres, espectáculo bueno para idiotas y muchachos... donde basta una fortuna para abrir de par en par todas las puertas" (pp. 182 ss.). "Dios no es nadie: la ciencia un cáncer para el alma. Saber es sufrir, ignorar, comer, dormir y no pensar la solución exacta del problema" e, incluso, "es preferible hacer una bestia de un muchacho en vez de un hombre" (p. 162). El amor tampoco le ofrece mejores perspectivas: las mujeres, una vez satisfechos los impulsos de la carne, le resultan repugnan-

tes. En medio de ese mundo degradado, que se identifica sistemáticamente con el ambiente urbano (cf. 3.5.), Andrés atisba dos posibilidades redentoras: la paternidad y el campo<sup>33</sup>, como espacio salvador, como único lugar auténtico de "vida soberana" (p. 182). La muerte destruye a su hija y con ella el valor regenerador que representaba para Andrés. La vital realidad del campo no basta para salvarlo y dar sentido a su existencia<sup>34</sup>. Perdido definitivamente el rumbo, con plena conciencia de su fracaso, sin conmoverse ante el incendio que destruye su hacienda, Andrés se suicida con satánica volición destructora. Su acción no significa una renuncia a la voluntad de vivir, sino la voluntad de renunciar a la vida tal como ésta se le ofrece y que él no puede ni quiere admitir. Como formula con mucha exactitud L. Iñigo, "Andrés... no quiere ser lo que es y no puede convertirse en lo que quiere ser... Busca superar las circunstancias que lo determinan en diversas instancias, pero... termina por sucumbir a ellas"<sup>35</sup>.

Ahora bien, la motivación profunda de la conducta de Andrés, su destino mismo, no pueden entenderse sino dentro del marco escénico, del medio en que se desenvuelve su individualidad. El significado central de su figura consiste precisamente en ser aquella que experimenta en el enfrentamiento con su ambiente los necesarios sufrimientos y frustraciones emanados de las condiciones generales de su posibilidad histórica. Sólo insertando su figura y el espacio en que se mueve en una estructura globalizadora mayor, la sociedad argentina finisecular, adquieren ambos plenitud.

<sup>33</sup> Precisamente en conexión con este ambiente, el narrador menciona uno de los pocos rasgos claramente positivos que asigna al personaje: "habitado a ser el primero en los trabajos" y a "dar el ejemplo" (p. 197), Andrés actúa con valentía en un día de tormenta, para reunir a los animales.

<sup>34</sup> A nuestro juicio, no resulta errado suponer, en el marco de un análisis sociológico mayor, que en una sociedad burguesa de aprontes capitalistas, que ha renunciado a la economía agraria en favor de la ciudad como nuevo centro productor y mercantil del sistema neocolonial, la solución redentora del campo aparezca muy debilitada.

<sup>35</sup> *Op. cit.* en nota 10, p. 93.

significativa<sup>36</sup> Andrés no es en lo esencial un personaje “portador” de mundo, sino la “objetivación” de un sector de mundo perfectamente delimitado: el de la burguesía ilustrada rioplatense de fines de siglo; no genera acontecimientos, sino que, en suma, los padece irremisiblemente. Y es en este marco donde consideramos que el elemento estructural predominante en la conformación del cosmos de *Sin rumbo* no es el personaje, ni el acontecimiento, sino el espacio<sup>37</sup>.

3.4. Andrés, en cuanto representante del espacio principal del cosmos de *Sin rumbo*, aparece caracterizado “en relieve” y en forma “dinámica”<sup>38</sup>, lo cual resulta especialmente adecuado para destacar la efervescencia y las contradicciones de la sociedad burguesa en crisis. El resto de los personajes representan sub-espacios que se articulan en torno del principal, contribuyendo a delimitarlo y a conformar el cosmos total de la obra. Todos poseen carácter lateral, en cuanto no problematizan su espacialidad. Representan, por

<sup>36</sup> Por esto, resulta, en nuestra opinión, inadecuada la observación de Klaus Meyer-Minnemann, según la cual el medio argentino se incorpora en la obra como mero “Anspruch der Gleichzeitigkeit und auch prinzipiellen Gleichrangigkeit des heimischen Milieus mit dem der Romane des französisch-europäischen Naturalismus” (“Sinngebung, Erzählweise und die geschichtliche Wirklichkeit bei Eugenio Cambaceres”, *Filología y didáctica hispánica: Homenaje al Prof. H. K. Schneider*, Ed. por J. Ma. Navarro, Hamburgo, Helmut Buske Verlag, 1975, pp. 465-495 y 476-477).

<sup>37</sup> Concedemos al espacio una doble significación y entendemos por él “habitáculo de las cosas creadas” y “condición de posibilidad de los fenómenos”. Sobre estos dos significados, cf. PLATÓN, “Timeo o de la naturaleza”, *Diálogos*, Buenos Aires, El Ateneo, 1955, pp. 691 y 697; e I. KANT, “Die transzendente Ästhetik”, *Kritik der reinen Vernunft*, Hamburg, Felix Meiner Verlag, 1971, §§ 2 y 3, pp. 66-73.

<sup>38</sup> Acerca de los conceptos de caracterización “plana” y “en relieve” y de los tipos correspondientes de personajes “chatos” y “esféricos”, véase E. M. FORSTER, *Aspects of the novel*, Great Britain, Penguin Books, 1963, pp. 75 ss. Para una clasificación análoga: caracterización “estática/evolutiva” y personajes “fijos/dinámicos”, consúltese R. WELLEK y A. WARREN, *Theory of literature*, England, Penguin Books, 1970, cap. 16, p. 219.

así decirlo, submundos sin conciencia histórica<sup>39</sup>. Su caracterización es la correspondiente a la de personajes "chatos" y "estáticos".

Entre los personajes, femeninos, Donata, individualizada por su nombre, es la mujer que se da en cuerpo y alma a su querido. En el momento de la entrega, el narrador la describe "como esas flores agrestes que dan todo su aroma sin oponer siquiera a la mano que las arranca la resistencia de espinas que no tienen", dándonos detalles de su vida, de su índole moral y psicológica, haciendo hincapié en su inocencia e ignorancia, determinaciones del medio ambiente en que se cría (p. 163). Retrata, por otra parte, delicada y sensualmente, la visión que seduce a Andrés, las trenzas "con reflejos azules... , el óvalo de almendra de sus ojos negros y calientes... , las líneas de su nariz chata y graciosa, el dibujo tosco, pero provocante y lascivo de su boca... , el pie corto, alto de empeine, lleno de carne ,el delicado dibujo del tobillo, la pantorrilla alta y gruesa, el rasgo amplio de los muslos... , las puntas duras de sus pechos chicos y redondos" (pp. 158-159). Vista desde la perspectiva del padre, los valores de la muchacha coinciden con el narrador, aunque pretende desconocer su índole amatoria (p. 163). El mayordomo de la hacienda no se equivoca en ello, pero falsea, en cambio, la imagen de pureza (cf. p. 190), porque Donata no se entrega a "cualquiera", sino al amo, al patrón, y si obedece al instinto, reacciona avergonzada (p. 159). Pese a las diversas perspectivas, el rasgo dominante y socialmente más manifiesto de Donata es el que su nominación proporciona; consecuente consigo misma, no cambia ni se transforma en el transcurso de la acción argumental.

<sup>39</sup> Cf. la siguiente observación de Noé Jitrik: "Andrés es aquel a quien le pasa todo, no sólo en cuanto a la acción, sino también en el interior de una subjetividad que cubre las diversas alternativas del mundo, mientras que los demás no cumplen otro papel que... el de siervos que por naturaleza y sin inquietudes responden al menor estímulo del señor feudal" (en "Cambaceres: adentro y afuera", *Boletín de Literaturas Hispánicas*, No. 2, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1956, pp. 5-21).

Marietta Amorini, definida también nominalmente, es la mujer que gusta del amor. Aparece enfocada desde cinco perspectivas: la del narrador, la del empresario teatral, la del esposo, la del amante y la de ella misma. La primera, imparcial, es más creíble. La *prima donna* con “esa majestad postiza de las reinas de teatro... , alta, morena, esbelta, linda... , ojos hoscosc... , ojeras profundas... revelando todo el fuego de su sangre de romana... , posturas pegajosas de gata morronga... , manantial de lujuria, desprendía de toda su persona algo como el acre y estimulante aroma de las flores manoseadas” (p. 173). Ninguna de las otras perspectivas sirve con justicia a nuestro análisis. Al empresario teatral le conviene decir que es “un bombón. Pero honesta... , una señoral” (p. 168); el juicio del esposo, el conde “Gorrini”, se descalifica por obvio; la visión de Andrés, supeditada a los instintos, varía anímicamente; lo que ella manifiesta ante las miradas y avances de Andrés, es producto de la coquetería y de sus artificios seductores. El rasgo sobresaliente de este personaje femenino, caracterizado técnicamente por el narrador con idéntica fijeza y estaticismo usados para con Donata, es la pasión, el sensualismo, revelado en sus propias palabras (p. 174) antes del acoplamiento con el amante, en que no nos sorprende con una actuación en que participa de modo insaciable, “estremecida, deliciosamente” (pp. 175-176).

Los restantes personajes de *Sin rumbo* se incluyen ora en el ambiente teatral, ora en el campo. En el primero, artistas, el marido de la *prima donna*, el empresario y empleados del teatro Colón, son todos personajes ‘chatos’, los cuales pueden caracterizarse inclusive como ‘humours’, puesto que el mero nombre de muchos ellos es ya caricatura. *La Machi*, contralto, mujer hombruna, viril, es un “vozón”; celosa y envidiosa, (*ibid.*, 174) actúa consecuentemente con ironía y perversidad no disimuladas (pp. 174 y 179). *Grassi*, maestro director, es una idea plasmada por el narrador en una frase que unida al nombre connota su obesidad: “Como rodando por entre los atriles...” (p. 169). *Gorrini*, conde de Florencia, “bigotito negro retorcido”, el marido engaña-

do [expresado en el habla coloquial: "al que su mujer pone el gorro"] "usa cuernos de coral en la cadena" y demuestra su cobardía haciendo escenas como un niño o huyendo ante el peligro de enfrentarse con el amante de su esposa (pp. 178-129 y 181). *Solari*, el empresario, cuyo nombre no ofrece connotaciones especiales, aparece caracterizado por medio de un artificio de remedo, por la muletilla: "ésta es la cosal" que utiliza en sus diálogos (pp. 168-169), y desempeña no sólo el papel de mero marco escénico al desarrollo de la acción, sino el de intermediario para el conocimiento Amorini-Andrés. Además de las masas, coristas y comparsas, que el narrador relega al fondo del escenario y no caracteriza, nos encontramos con otro personaje, igualmente 'plano' y 'fijo', que es el portero del teatro Colón, quien sordo e inexorable ante la multitud, pero solícito, obsequioso y zalamero ante algún personaje importante como Andrés (p. 168), certifica la degradación de la sociedad burguesa de la Argentina finisecular (p. 183).

Los individuos del campo, lo mismo que Donata, constituyen una galería de tipos que, con la excepción de Contreras, aparecen presentados en forma positiva, es decir, con dignidad y valores humanos. En efecto, Contreras es el que da la contra, el que se opone. Además de su actuación en la escena de la esquila, el narrador nos detalla su traza física, reflejo de un carácter falso y "retobado" (p. 155), en el que insiste en la escena del rodeo (p. 166). En el incendio del galpón, cuadro final y telón de fondo para el desenlace de la acción, la "sombra que se venga y huye" nos lo sindicada como el hechor, de acuerdo a las características previamente señaladas (p. 204). Ño Regino, el padre de Donata, servidor antiguo de la casa, "tipo que va perdiéndose a medida que el elemento civilizador lo invade" (p. 163), que había visto niño a Andrés y tenía por él idolatría, es el hombre respetuoso de una tradición social y moral. Villalba, el mayordomo, es hombre "sin mácula" que no necesita mayor explicación, porque las fieles actuaciones para con el patrón, son reflejo de su nombre. Ña Felipa, la vieja partera que ayuda a traer al mundo a Andrea, ejemplifica

con sus preceptos alimenticios la ignorancia en que subyace el campo de los países subdesarrollados, origen de la mortandad infantil. El doctor, "muchacho provinciano, pobre, de esos que, recién salidos de la Facultad de Buenos Aires, sin relaciones en la capital se resignan a buscar en los pueblos de campo un refugio pasajero contra el hambre, a principiar por ahí" (p. 201), representa el caso típico de una sociedad que no ofrece las condiciones adecuadas para perfeccionarse al que no tiene una posición económica solvente, y que condena al campo a la barbarie, porque el profesional, sin un adecuado respaldo material, ve en ese ámbito un paso necesario y transitorio para llegar de nuevo a la capital, perdiendo con ello el verdadero concepto de su labor profesional. La crítica de Cambaceres toca, de este modo, un punto álgido dentro de la política económico-social, que concuerda con su posición naturalista de evidenciar errores posibles de subsanar.

Entre los personajes señalados, proyecciones de uno u otro ambiente, la tía Pepa y la niña Andrea constituyen caso aparte. De todos modos, situadas en el campo, seres no contaminados por la corrupción social, personifican, respectivamente, la bondad y sensatez de la madurez, y la gracia, dulzura y desvalidez de la infancia.

3.5. Una de las características de la novela espacial es la abundancia de escenarios y personajes nuevos. En *Sin rumbo* el narrador describe, minuciosamente, la "mise en scène". Campo y ciudad o, más específicamente, pampa y ciudad, son los ambientes que, oponiéndose, expresan metonímicamente el carácter del personaje y de los personajes<sup>40</sup>. En la pampa, manifestación de lo auténtico, volvemos a la naturaleza y al hombre. La naturaleza, agreste, bárbara, hace a sus hombres como ella; conforma la visión de la vida como lucha. Símbolo de esta concepción de la vida es la escena en que el personaje se enfrenta a un perro, el perro a un

<sup>40</sup> M. Coddou, quien hace un paralelo de los espacios citados con los personajes femeninos, comprueba que la oposición "pampa = Donata/ciudad = Amorini", fundamenta la legalidad estructural en el proceso narrativo de *Sin rumbo* (*Op. cit.*, p. 349).

gato, el gato a un ave (pp. 160-161). De esta cosmovisión participa el protagonista inevitablemente: se ha criado en una estancia, ha tenido contacto con los hombres que la habitan, ha participado en el trabajo que demanda, ha afrontado la fuerza inconsciente y ciega de la naturaleza desquiciada. Lo demuestra en la escena de la esquila, que se ofrece de entrada al libro como documento vivo de las viejas estancias criollas (p. 155), enfrentándose a un chino esquilador; en el "tableau" del rodeo, donde "la hacienda hilada, disparaba... El campo estremecido, temblaba sordamente... El coral se transformaba en una plaza..., el trabajo se convertía en una lidia" (p. 165-166); y en su pelea tenaz, encarnizada, contra las aguas correntosas de un arroyo, en que "la Naturaleza vence al Hombre y a la Bestia; en que sólo el Azar salva al primero" (p. 187).

Por otra parte, la ciudad, concebida por el narrador como representación, muestra su inconsistencia, su falsedad y, al lado de la pampa —símbolo de la libertad y de la vida soberana (p. 182)—, se presenta como el escenario del putrúlogo social. El ambiente de teatro, entonces, donde Andrés dirige sus pasos, es el lugar idóneo para una concepción de la vida como farsa, porque ésta, según el narrador, "no es otra cosa que una repetición grosera de la farsa representada" (p. 167). El espacio se estrecha aquí a habitaciones, corredores, palcos y pasadizos del teatro Colón, lugares que hieden a humo de tabaco italiano y a letrina, medios ambientes de caricaturas de hombres y mujeres. Y cuando no es el teatro, son las habitaciones de la casa que Andrés tiene en Buenos Aires para recibir a sus amigas, las de la artista en el Hotel de la Paz, o la sala de juego del club del Progreso, las que tienen vigencia espacial para el desenvolvimiento del tema.

Constituyendo, pues, el espacio, el elemento estructural predominante de *Sin rumbo*, el carácter de mosaico, la adición, es principio constructivo consecuente<sup>41</sup>. Cuadros, esce-

<sup>41</sup> Al respecto, Goic opina que "la descripción de los más variados ámbitos dista de constituir un hecho aislado o una simple adición

nas y "tableaux"<sup>42</sup> se suceden por yuxtaposición en forma rápida, índice de lo cual lo constituye la brevedad de casi todos ellos (especialmente los señalados por los números vi, xiii y xv), sin relación casual interna algunos, sin ser estrictamente provocados por el anterior. El primero y undécimo "tableau", por ejemplo, el de la esquila y el del rodeo, conforman cada uno una unidad que ofrece, como ya hemos apuntado, una visión de la vida en las viejas estancias criollas argentinas. La especialidad de la novela se manifiesta también en las numerosas descripciones del narrador sobre la pampa en estaciones anuales determinadas: primavera-verano, otoño-invierno, escenarios naturales de atracción sexual y fastidio (pp. 156 y 166), de cariño paternal y pérdida de la hija más tarde (pp. 186 y 197); sobre la ciudad en invierno (pp. 177 ss.); sobre las casas de Andrés en el campo (p. 156) y el ambiente ciudadano (pp. 174-175), marco escénico de los gustos elegantes de señores feudales y solterones licenciosos; en fin, en el decorado y amoblado de un departamento del Hotel de la Paz (pp. 172-173) y del rancho de Donata con caricaturas del general Sarmiento, del brigadier Bartolo Mitre y "la sombra de Adolfo Alsina llorando las miserias de la patria" (p. 158).

4. De la revisión de la obra analizada de Cambaceres se desprende que:

Su concepto de la literatura corresponde a la idea soste-

ceñida a la representación de un espacio particular. El naturalismo configuró bajo el principio de convergencia, de un modo consciente, una imagen del mundo que hace de todos sus momentos *aspectos independientes* y *partes de un conjunto* sinfónicamente ordenado para un efecto principal: dar expresión a un *carácter significativo*" (*Historia*, p. 109. El subrayado es nuestro).

<sup>42</sup> Sobre las formas de "cuadro" (*Bild*), "escena" (*Szene*) y "tableau", cf. W. KAYSER, *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*, Francke Verlag, Bern und München, 1961, pp. 182-186.

<sup>43</sup> Zola dice: "Un véritable écrivain, un grand romancier [...] bâtit son oeuvre à l'image de l'humanité, aussi haute et aussi vraie qu'elle doit être [...]. La leçon est dans l'exactitude des documents" (*De la moralité*, p. 319).

nida por Zola de que la literatura es la pintura de lo real<sup>43</sup>, concepto que el autor reafirma en la segunda edición de *Pot-Pourri* (1882): “¿Digo lo mismo de mis ejemplares del Club del Progreso? —No; he copiado del natural, usando de mi perfecto derecho” (p. 15).

El autor, al igual que los escritores de la primera generación naturalista en Hispanoamérica, dentro de la cual debe incluirse, atribuye a la literatura una función cognoscitiva que brinda la posibilidad de mejoramiento del medio, a través de “la exhibición sencilla de las lacras que corrompen el organismo social” (*Pot-Pourri*, p. 16).

El naturalismo de Cambaceres y de su generación acusa, en su forma más externa, una preferente configuración de los motivos de la escuela de Zola: tratamiento del sexo, de la realidad humana en su condición patológica, de la enfermedad y consideración de los instintos.

El estricto determinismo zolesco, articulado en torno de la herencia o de la raza, medio y momento histórico, no se da en la trama de *Sin rumbo*. Ella se sustenta más bien en la dialéctica de Schopenhauer, que lleva del placer al hastío y al consecuente pesimismo y frustración, del cual el individuo puede liberarse sólo a través de la muerte.<sup>44</sup> Lo anterior, no significa que la obra se estructure en dirección del personaje; no es éste el elemento portador de mundo, sino que es el espacio considerado el que hace posible la caracterización del personaje, el que genera los acontecimientos, el que “proporciona al lector los valores de trascendencia significativa que conlleva el mensaje de la novela”<sup>45</sup>, y el que la transforma en una novela de época.

<sup>44</sup> “...der Tod löst jene Bande: der Wille wird wieder frei: denn im “esse” (Sein), nicht im “operari” (Handeln) liegt die Freiheit... Das Sterben ist der Augenblick jener Befreiung von der Einseitigkeit einer Individualität, welche nicht den innersten Kern unseres Wesens ausmacht, vielmehr als eine Art Verirrung desselben zu denken ist: die wahre ursprünglich Freiheit tritt wieder ein, in diesem Augenblick, welcher im angegebenen Sinn als “restitutio in integrum” (Wiedereinsetzung in den vorigen Stand) betrachtet werden kann” (SCHOPENHAUER, *op. cit.*, cap. 41, p. 650).

<sup>45</sup> CODDOU, *op. cit.*, p. 347.

La importancia que Cambaceres concedió a los factores de la teoría de Taine, adoptada por Zola, en especial al determinismo del medio del momento histórico, en la elaboración de *Sin rumbo*, sólo puede ser captada por el crítico cuando inserta cada elemento de la obra en una estructura coherente y significativa que expresa una determinada visión de mundo del autor, y ésta, a su vez, en otra más vasta que es la de su realidad. De ahí que sea imprescindible prestar atención a aquellos “motivos libres” o “marginales” de la narración, como es el caso de la antinomia *campo/ciudad*, que pueden ser excluidos de la trama, pero que son, en cambio, los que desempeñan el papel dominante en el argumento y los que determinan la construcción artística.

La referida antítesis, proveniente del romanticismo, es asumida por los naturalistas hispanoamericanos de la generación de 1882, obligándose a decidirse por uno de sus extremos. En *Sin rumbo* se opta por el campo, símbolo de “libertad y de vida soberana”, lugar no contaminado por la corrupción social, no obstante el fracaso del personaje por integrarse a él.

El desenlace de la obra, el suicidio aterrador del personaje, víctima de sus propios errores y de su deformada visión cósmica, corresponde a la moralidad preconizada por Zola para la literatura<sup>46</sup>, y destaca la trascendencia del mundo presentado, captando un estrato propiamente naturalista: lo trágico<sup>47</sup>, cuestión que debería ser investigada en el marco general de las manifestaciones del naturalismo en Hispanoamérica.

INÉS GONZÁLEZ

Universität, Mainz.

<sup>46</sup> Zola dice: “Nous ne chatouillons pas, nous terrifions, et une partie de notre moralité est là (*De la moralité*, p. 305).

<sup>47</sup> “Nous poussons tout de suite au tragique [...], nous arrivons tout de suite aux misères de l'homme et de la femme [...], notre roman naturaliste [...] est cru et terrible [...]” (ZOLA, *De la moralité*, pp. 304-305).