RELECTURA DE *SIN RUMBO*: FLORACION DE LA NOVELA MODERNA *

POR

GIOCONDA MARUN

Fordham University

If we no longer take for granted that a literary text can be reduced to a finite meaning or set of meanings, but see the act of reading as an endless process in which truth and falsehood are inextricably intertwined, then the prevailing schemes used in literary history (generally derived from genetic models) are no longer applicable ¹.

I. MODERNIDAD EN BUENOS AIRES

El «reducir» *Sin rumbo*, de Eugenio Cambaceres, al naturalismo ha mutilado su valor y trascendencia en el desarrollo de la novela argentina. La obra, publicada en 1885, es el anuncio de una nueva conciencia y, por ende, de una nueva literatura. Esta nueva conciencia o sensibilidad es el espíritu moderno, cuyos valores nihilistas y apocalípticos entran en conflicto con la modernidad que le dio origen: desajuste entre el tiempo subjetivo del desarrollo del ser y el objetivo mensurable del capitalismo incipiente ².

* Una versión abreviada de este trabajo, «*Sin rumbo*: ruptura del pasado y negación del presente», fue leída en *Lousiana Conference on Hispanic Languages and Literatures*, Tulane University, New Orleans, febrero 1983. Este ensayo final corresponde al proyecto presentado al National Endowment for the Humanities para el Seminario de Verano: «The Concept of Spanish American Modernity», 1982. Directores: Evelyn Picon-Garfield, Ivan Schulman.

¹ Paul de Man, *Blindness and Insight* (New York: Oxford Univ. Press, 1971), p. ix.

² «Modernity in the broadest sense, as it has asserted itself historically, is reflected in the irreconcilable opposition between the sets of values corresponding

Hablar del capitalismo en la Argentina del 80 no es desacertado. No es fortuito que *Sin rumbo* empiece precisamente con la esquila de ovejas. En las décadas siguientes a 1850, la asombrosa expansión del ganado en la Argentina revoluciona la economía y provoca cambios en la tradicional estructura socioeconómica³: capitales ingleses son invertidos en tierras, ferrocarriles, en instalación de frigoríficos. Se acrecienta la inmigración y la población rural, se expande la pampa y se introducen nuevas técnicas para la explotación y cuidado del ganado. Surge lo que agudamente ha denominado Scobie «An Agricultural Revolution on the Pampas»⁴, que incrementa el uso y valor de la tierra y estimula el comercio con el extranjero. Esta expansión agrícola-ganadera origina la modernidad burguesa progresista en Buenos Aires, profundamente conectada al capitalismo inglés. La Argentina, o más exactamente Buenos Aires, ingresa al proceso de «expansión imperial del capitalismo: un sistema de exacción a bajo costo de materias primas del mundo, de complementación de su estructura económica dominante con las zonas dependientes (colonias o neo-colonias), de simultánea ampliación del mercado consumidor de sus productos...»⁵.

Los efectos sociales y humanos de este proceso —avizorado en un principio por los dirigentes argentinos como el tan anhelado progreso— son múltiples y contradictorios. Por un lado, la abrupta transición de la sociedad colonial de gran aldea en cosmópolis: Buenos Aires pasa a ser el París de América del Sur ingresando a la modernidad de las metrópolis europeas y a su cultura. Por otro, la coexistencia de «sociedades pertenecientes a tiempos distintos»⁶: Buenos Aires, cabeza del capitalismo y del desarrollo cultural, en oposición a las sociedades rurales marginadas y dependientes.

to (1) the objectified, socially measurable time of capitalist civilization (time as a more or less precious commodity, bought and sold on the market), and (2) the personal, subjective, imaginative *durée*, the private time created by the unfolding of the "self". The latter identity of *time* and *self* constitutes the foundation of modernist culture. Seen from this vantage point, aesthetic modernity uncovers some of the reasons for its profound sense of crisis and for its alienation from the other modernity, which, for all its objectivity and rationality, has lacked, after the demise of religion, any compelling moral or metaphysical justification.» M. Calinescu, *Faces of Modernity* (Bloomington & London: Indiana Univ. Press, 1977), p. 5.

³ James R. Scobie, *Argentina a City and a Nation*, 2.^a ed. (New York: Oxford Univ. Press, 1971), pp. 82 y ss.

⁴ *Ibid.*, p. 112.

⁵ Angel Rama, *Rubén Darío y el modernismo. Circunstancia socioeconómica de un arte americano* (Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1970), p. 24.

⁶ Angel Rama, «La dialéctica de la modernidad en José Martí», en *Estudios martinianos* (San Juan: Editorial Universitaria, 1974), p. 164.

Hacia el 80 Buenos Aires estaba dirigida esencialmente por una nueva clase social: la burguesía terrateniente agropecuaria vinculada al capitalismo inglés y poseedora de las mejores tierras, invernaderos y frigoríficos. Denominada indistintamente aristocracia u oligarquía, esta burguesía con ideas progresistas y liberales conducirá el país. *Elite* educada en Francia e Inglaterra, reúne a escritores y pensadores imbuidos de los valores científicos del positivismo, laicismo y racionalismo.

Grandes cambios dirigidos por estos grupos se suceden en menos de veinte años y el torbellino del capitalismo incipiente se plasma en una nueva estructura edilicia y en nuevas costumbres. Lujosas mansiones con estilos arquitectónicos importados de Francia e Inglaterra sustituyen las viejas casonas hispanas. Sobre jardines versallescos se tienden balcones y balaustradas de palacios Luis XV y XVI⁷. En los interiores las formas pomposas del rococó francés, escaleras de mármol, brocados, *bibelots*, porcelanas de Sèvres, alfombras de Esmirna. Buenos Aires ingresa al sistema capitalista desarrollando una de sus pautas definitorias: la actitud de consumo. Como bien dice Bell, lo que define a la sociedad burguesa «is not needs, but wants. Wants are psychological, not biological, and are by their nature unlimited»⁸. La posesión de objetos convierte a los burgueses argentinos en coleccionistas o anticuarios. Testimonio de sus viajes a Europa y Oriente son sus viviendas, en donde los objetos se acumulan a la manera de un bazar.

En este caldo de cultivo surge *Sin rumbo*, presentando un contrapunto entre Buenos Aires, símbolo de la modernidad, de la ciudad en toda su pujanza y ebullición, y el campo, reflejo de un pasado colonial no muerto.

La conversión de Buenos Aires en cosmópolis es registrada en *Sin rumbo* a través de los ojos de un extranjero, el italiano Gorrini, amante de «la locomoción» y «la vida activa» y que, por lo tanto, no puede permanecer insensible a «la belleza de sus edificios, el ruido, el vaivén, el comercio que se observa en sus calles, esa multitud de tranvías cruzándose sin cesar»⁹. Efectos de la vida moderna en toda su pujanza y ebullición que más tarde inspirarán el «Canto a la Argentina» de Rubén Darío.

Las dos viviendas de Andrés —el agonista de *Sin rumbo*— exteriorizan las inversiones inmobiliarias comunes a la burguesía. Su casa de campo es «un pabellón Luis XIII» aislado del mundo exterior a través de «la

⁷ Juan José Sebreli, *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación* (Buenos Aires: Siglo Veinte, 1967), p. 28.

⁸ Daniel Bell, *The Cultural Contradictions of Capitalism* (New York: Basic Books Inc. Publishers, 1976), p. 22.

⁹ Eugenio Cambaceres, *Sin rumbo* (New York: Anaya, 1971), p. 88. Todas las citas corresponden a esta edición.

bóveda viva de una calle de paraísos» (p. 39). Este hermetismo culmina en la vivienda de la calle Caseros, cercada por una «pared» con «una puerta sola» (p. 105). Es precisamente un signo definidor de la burguesía terrateniente argentina de fines de siglo el ocultarse a los transeúntes por jardines, rejas o murallas¹⁰, no sólo para alejarse de las clases inferiores, sino para crear un efecto de contraste entre el refinado interior y el opaco exterior con resabios del pasado.

Este contraste entre el adentro y afuera late en las palabras de Andrés: «es inútil que afuera sepan lo que hay adentro» (p. 106). Respuesta al asombro de su amante la Amorini ante el «afuera» viejo, feo de la vivienda de Caseros, con restos de un pasado muerto —«la pintura colorada del tiempo de Rosas» (p. 105)— y el «adentro» donde se atropellan estatuas, bronce y ébanos, expresión de «un lujo a la vez de mundano refinado y de artista caprichoso» (p. 105). Esta vivienda es un vivo ejemplo del coleccionista de fines del siglo pasado:

El pie se hundía en una espesa alfombra de Esmirna.

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

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

Acá y allá, sobre pies de ónix, otros mármoles, reproducciones de bronce obscenos de Pompeya, almohadones orientales arrojados al azar, sin orden, por el suelo, mientras en una alcoba contigua, bajo los pesados pliegues de cortinado de lampás *vieil or*, la cama se perdía, una cama colchada de raso negro, ancha, baja, blanda (p. 105).

Exposición de bazar que culmina en los «mil pequeños objetos de *toilette*: tijeras, pinzas, peines, frascos, filas de cepillos de marfil» (p. 106).

La modernidad marca no sólo la ciudad, sino también a su hombre. Facetas de un mismo fenómeno son el cosmopolitismo y el dandismo de Andrés, imitación de gestos europeos, distinción en los gustos artísticos, en la exteriorización de sus sentimientos, en los lugares que frecuenta. Andrés va a clubes exclusivos —el Progreso—, al teatro Colón, centros de reunión de sus iguales, «vehículo de interacción e interpenetración»¹¹. El censo cuidadoso y fehaciente de los ambientes no accesibles a la mayoría y prestigiados por la burguesía argentina se cierra con el Café de París (p. 120) —«único lugar en que era decente mostrarse en público»¹²— y el

¹⁰ Juan José Sebreli, *op. cit.*, p. 35.

¹¹ *Ibid.*, p. 45.

¹² *Ibid.*, p. 47.

ceremonial del Paseo a Palermo¹³, «ridículo étalage» para Andrés (p. 128).

Andrés ostenta modernidad, refinamiento, actualidad, unidos a una lejanía y displicencia con quienes pertenecen a otra esfera social: la carta de despedida para la Amorini acompañada de «veinte billetes de mil francos» (p. 133).

Mas la paradoja encarnada en *Sin rumbo* no reside en ser un documento social —sismógrafo de los grandes cambios acaecidos a fines de siglo—, sino en «la crítica» y «el análisis» de esta modernidad¹⁴. Como expresé anteriormente, coexistían en la Argentina sociedades de distinta temporalidad. La modernización de Buenos Aires contrastaba fuertemente con la realidad rural del resto del país. La Argentina ofrecía efectos de luz y sombra, de prosperidad y pobreza.

La descripción del rancho de Donata, «dos piezas blanqueadas, de pared de barro y techo de paja», y por cocina «una ramada» (p. 45), era la vivienda del campo. Aunque los ferrocarriles crecieron, la construcción de caminos fue descuidada. El accidente de Andrés en el río (p. 147) ocurre por la falta de caminos entre el pueblo y su estancia: «la desolación continuaba siendo la característica predominante del escenario rural argentino»¹⁵. Las posibilidades de educación eran mínimas y la ignorancia, superstición y barbarie dominaban. El espanto de Andrés ante la curandera que atendió el parto de Donata cobra fuerza y vigor cuando se releen las razones y la ciega suficiencia de la vieja que tacha a los médicos de «¡masones, condenaos!» (p. 164). La habitación donde pernocta Andrés, nauseabunda, «hirviendo en chinches» y mosquitos (p. 135), era el común denominador de los hoteles de pueblo.

Esta realidad era en parte la triste realidad del país. Reside aquí la primera denuncia de *Sin rumbo*: la de un vacío. Se había pretendido ser moderno al introducir el capitalismo europeo, asumiendo sus efectos externos y los resultados del industrialismo, pero en el país existía una infraestructura económica, costumbres y credos antiguos. El poder económico era esencialmente agrario, no industrial, se importaban las máquinas y los productos de ellas, pero el proceso de industrialización —aunque se vivían sus efectos en las cosmópolis— estaba lejano. El pasado hispano colonial se prolongaba más allá de la Revolución de Mayo y las brillantes

¹³ La descripción de Sebrelli del Paseo a Palermo y su ceremonia ritual coincide con la de Cambaceres: «Cuatro filas de coches yendo y viniendo en un tramo de tres cuadradas... intercambiando en cada vuelta la ubicación para que todos pudieran cruzarse inevitablemente con todos» (*op. cit.*, p. 46).

¹⁴ Octavio Paz, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia* (Barcelona: Seix Barral, 1974), p. 56.

¹⁵ James R. Scobie, *op. cit.*, p. 123. Traducción personal.

soluciones importadas de Londres y París provocaban una ruptura en la continuidad cultural y económica del país. Fue esto lo que desencadenó una dicotomía entre la ciudad y el campo, aunque fue una dicotomía necesaria para la futuridad del país. Como bien advierte Rama, «es en esas factorías europeizadas donde reside la opción de modernidad que es la única que puede contribuir a salvar a las sociedades marginadas, incorporándolas al nuevo sistema universal detentado por las metrópolis industriales»¹⁶.

Nihilism lies at the center of all that we mean by modernist literature, both as subject and symptom, a demon overcome and a demon victorious¹⁷.

II. CRISIS DEL HOMBRE MODERNO

El símbolo de la modernidad es evidentemente la ciudad, y su habitante el hombre moderno, autónomo, anónimo, alienado, desconectado del pasado y descontento con el presente, ansioso, angustiado, nihilista, negando valores muertos y buscando otros que lo conecten a la nueva sociedad. Elementos representados en *Sin rumbo* en la ciudad de Buenos Aires y en Andrés, el nuevo hombre.

Andrés padece la inestabilidad del cambio del sistema socioeconómico: valores abolidos sustituidos por otros incipientes que producen un estado de crisis, de confusión y desgarramiento. Desajuste en una sociedad de bruscas rupturas que se cristaliza en un nihilismo total: Dios, la ciencia, el progreso, el Estado y sus instituciones, el amor. Conciencia de cambio que, según Bell, incita una profunda crisis en el espíritu humano, el temor de la nada¹⁸.

En Andrés el nihilismo se bifurca claramente en una doble crisis: cultural —el progreso y la ciencia— y religiosa. La crisis de cultura, según Bradbury y McFarlane, «often involves an unhappy view of history»¹⁹. Así, momentos del pasado argentino aparecen caricaturizados en el periódico *El Mosquito*, que Andrés descubre en el rancho de Donata (p. 46), donde se entremezclan las figuras de Sarmiento, Avellaneda, Mitre —pre-

¹⁶ Angel Rama, «La dialéctica de la modernidad...», *op. cit.*, p. 164.

¹⁷ Irving Howe, *The idea of the Modern: In Literature and the Arts* (New York: Horizon Press, 1967), p. 39.

¹⁸ Daniel Bell, *op. cit.*, p. 49. Traducción personal.

¹⁹ Malcon Bradbury y James McFarlane, *Modernism: 1890-1930* (New York: Penguin Books, 1976), p. 26.

sidentes que tanto influyeron en la nueva y progresista organización del país— con Tejedor y Alsina, hombres comprometidos con el conflictivo proceso de federalización de Buenos Aires. Pero la angustia de Andrés se acrecienta con la interiorización del desarrollo político: «algo más soñaron acaso merecerse los revolucionarios argentinos» (p. 114) que «un mercado de conciencia en la plaza de la República» (p. 128). Es precisamente el discurso del juez de Paz no sólo una sátira al culto, sino a la «iniciativa progresista y salvadora» del gobierno (p. 59), «acrisolado patriotismo» que conduce a los pueblos «por la senda del progreso y de la civilización» (p. 60).

El discurso arroja luz sobre la otra temporalidad del país, la sociedad rural, donde «más de las tres cuartas partes de los niños» son analfabetos por no haber una escuela. Una nueva denuncia se añade a las anteriores: los niños no pueden «recibir la semilla fecunda de la educación común», alusión a la reciente ley de educación común número 1.420, promulgada en 1884, que establecía la educación obligatoria y gratuita para los niños ²⁰.

La reacción contra el positivismo se clava luego en su más prístina realización: la ciencia, «un cáncer para el alma» (p. 60), que resultó ser «una palabra hueca, una ironía» ante la enfermedad de su hija. De este modo, los avances de la civilización y el progreso son cuestionados y negados en *Sin rumbo*. Como expresa Meyer, la idea del progreso, «fundamentalmente una visión optimista del presente histórico, origina una atmósfera que recibe y promueve el cambio» ²¹.

Andrés disiente de la visión optimista de la historia y pone en tela de juicio el cambio al desvelar y avizorar apocalípticamente las consecuencias del mismo en la Argentina. En 1889, a los cuatro años de publicarse *Sin rumbo*, se desencadena la gran crisis económica debido a que «la Argentina era inquilina, no propietaria, de ese progreso dentro del cual creía haberse instalado definitivamente» ²².

El desengaño de Andrés ante el progreso se cristaliza en una hostilidad hacia los avances de la civilización, hacia la modernidad. Si el pasado no cuenta y el futuro es caótico, la nada emerge desvirtuando el orden social producto del cambio. Esta crisis o vacío espiritual conduce a un abandono de la religión, problema de fe que acentúa el nihilismo cultural. Andrés declara conocer la «terrible 'nada' de las doctrinas nuevas» (p. 52), y es posible rastrear la ausencia de Dios en los dos temas más expuestos: la

²⁰ Gustavo Gabriel Levene, *Historia Argentina*, vol. III (Buenos Aires: Campano, 1964), p. 63.

²¹ Leonard B. Meyer, *Music, the Arts and Ideas* (Chicago: Univ. of. Chicago Press, 1967), p. 148. Traducción personal.

²² Gustavo Gabriel Levene, *op. cit.*, p. 85.

muerte de Dios, padre universal, y «la inexistencia de un orden divino o natural que regule el movimiento de los universos»²³.

La ausencia de Dios en Andrés va de una negación —«Dios no es nadie» (p. 60)— a una indagación y cuestionamiento: «donde estaba ese Dios, el Dios de misericordia y de bondad, el Dios omnipotente» (p. 191), trasluciendo en la búsqueda un problema de fe: «se esforzaba por remontarse en alas de una fe ficticia hasta la noción de Dios» (p. 175).

El segundo tema, el de la inexistencia de un orden cósmico, está presente en la escena entre el gato, el perro y los benteveos, prontos a devorarse entre sí: «¡Era eso el orden, la decantada armonía del universo; era Dios aquello, revelándose en sus obras!» (p. 54). Visión de un universo incoherente, agitado por pasiones similares a las humanas, donde el caos y el desorden imperan como consecuencia de la ausencia de Dios.

El signo de la vida de Andrés, el desasosiego, lo hace vivir constantemente una búsqueda difícil de satisfacer. Aun cuando consigue lo que por tiempo ansió fervientemente —el amor de Donata, de la Amorini—, es para descubrir el vacío de su existencia: «Nada en el mundo le halagaba ya, le sonreía; decididamente, nada lo vinculaba a la tierra» (p. 110). Nihilismo que está revelando el sino del hombre, azotado por una incesante búsqueda cuya satisfacción sólo produce un angustioso estado de insatisfacción y aburrimiento. Aburrimiento que permea la vida de Andrés: sus estudios de derecho, medicina, arte, el juego, las mujeres, los viajes, todo abandonado (p. 42).

No es extraña a esta situación «la idea del suicidio, como una puerta que se abre de pronto entre tinieblas, atrayente, tentadora» (p. 110). Esta idea de liberación a través de la muerte no sólo guía la tranquilidad y frialdad de los movimientos de Andrés cuando se abre en cruz el estómago, sino que al reflexionar acerca de su hija, «condenada a recorrer el *via crucis* de su sexo», llega «a imaginarse convencido de que mil veces preferible a todo es el reposo absoluto de la tumba» (p. 173)²⁴.

Lo insólito —por ser nuevo en el desarrollo de la novela— es la caracterización de Andrés no como una entidad fija, con actitudes definibles, sino el ofrecer precisamente una alteridad cuyo comportamiento contradictorio sorprende por lo imprevisible. Para un lector no conocedor de la época que le tocó vivir a Andrés, su continuo descontento y rebelión pueden ser interpretados como una pose injustificada. Por el contrario, es

²³ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 74.

²⁴ Arthur Schopenhauer dice algo similar: «... the children may at times appear to be like innocent delinquents who are condemned not to death, it is true, but to life.» *Parerga and Paralipomena*, trad. E. F. J. Payne, 2 vols. (Oxford: Clarendon Press, 1974), vol. II, p. 287.

la moderna sensibilidad, cuya ironía, escepticismo, lucidez y nihilismo son una conciencia de vivir una época de cambios, de desajustes temporales y metafísicos. Desgarramientos sólo mensurables desde la interioridad de la conciencia que los sufre.

Es el capítulo V el que explicita las causas de la actitud de Andrés: «las doctrinas nuevas», «la corriente destructora de su siglo», su desilusión del amor, de la amistad, del patriotismo, de «la generosidad, la abnegación, el sacrificio», la falta de honradez y virtud (p. 51). Crisis de valores y de creencias que provoca un desequilibrio plenamente consciente en Andrés: «Y era un desequilibrio profundo en su organismo, desigualdades de carácter, cambios bruscos, infundados, irritaciones sin causa ni razón, las mil pequeñas contrariedades de la existencia exasperándole hasta el paroxismo de la ira» (p. 51). Esta visión de la psiquis humana está en consonancia con los futuros planteamientos de Nietzsche, Freud, Frazer y Marx del «hombre no como un animal racional capaz de entender y controlar su mundo y a sí mismo, sino un ser misterioso con desconocidos altibajos, sujeto a fuerzas internas y externas comprendidas parcialmente»²⁵. Es precisamente lo moderno, como ha señalado Howe, esta subjetividad, este continuo examen de sí mismo y de los resortes más íntimos²⁶. En Andrés este ejercicio mental reiterado es infructuoso: «El vano empeño del hombre por descifrar la incógnita de su existencia, ese escollo inmovible y mudo ante el cual está escrito que ha de estrellarse la inteligencia humana» (p. 172).

La alteridad de Andrés está vinculada con su vuelta a la pampa, que despierta en él un cúmulo de sentimientos aletargados (p. 145), «alguien en él que no era él» (p. 153). La vuelta a la pampa o al «centro» —con el sentido otorgado por Ivan Schulman en su estudio sobre Güiraldes—, «nota contrapuntal del vacío espiritual de la era moderna»²⁷, representa la búsqueda de un origen y la reconquista de una herencia²⁸.

En *Sin rumbo* la tensión *tradicición-modernidad* se resuelve en una cancelación de la modernidad. Está aquí nuevamente presente la paradoja de la modernidad: por un lado Andrés es producto de la nueva sociedad que exalta los valores de la civilización, por otro él, decepcionado ante los cambios de la modernidad, regresa a la tradición campera de «una

²⁵ Monroe Spears, *Dionysus and The City. Modernism in Twentieth Century Poetry* (New York: Oxford Univ. Press, 1970), p. 42. Traducción personal.

²⁶ Irving Howe, *op. cit.*, p. 14.

²⁷ Ivan Schulman, «La dialéctica del centro. Notas en torno a la modernidad de Ricardo Güiraldes», *Cuadernos Americanos*, XXXVII (1978), p. 198.

²⁸ Octavio Paz, *Cuadrvio* (México: Joaquín Mortiz, 1972), p. 24.

búsqueda del manantial perdido, el agua del origen»²⁹. Esta imagen de retorno a las fuentes prístinas la vive Andrés precisamente en la ciudad a través de «las ráfagas del viento de tierra con olor a campo y con gusto a savia», que lo posee de «un deseo apremiante y vivo: volverse» (p. 129). Nostalgia de la pampa que surge oponiéndose a la vacuidad de su vida en la ciudad: «su estancia, su libertad, su vida soberana, fuera del ambiente corrompido de la ciudad, del contacto infectivo de los otros, lejos del putrilago social» (p. 129). Este contrapunto entre el campo y la ciudad, cultivado luego en *Don Segundo Sombra* y *Raucha*, de Güiraldes, se anuncia en *Sin rumbo* con caracteres definidores. Es precisamente el abuelo de Andrea, ño Regino, «uno de esos paisanos viejos cerrados, de los pocos que aún se encuentran en la pampa y cuyo tipo va perdiéndose a medida que el elemento civilizador la invade» (p. 63).

En oposición a las máscaras, hipocresías y convenciones vividas tanto en el teatro como en la sociedad (pp. 81, 127), emergen la honestidad y lealtad de ño Regino, quien «tratándose de servir a su patrón chico, ¡cuánto sabe andar con mañas el viejo!» (p. 68). Es por esto que ño Regino decide dejar la estancia después de sufrir «el bochorno» de su hija embarazada, y luego su muerte: «Desde entonces anda sin sombra el viejo; usted sabe, señor, que es hombre aseado en sus cosas...» (p. 155). La imagen de la *sombra* del gaucho, elaborada luego en *Don Segundo Sombra*, se da ya aquí representando todos los valores más nobles del alma del gaucho. La sombra que proyecta la integridad y «aseo» del gaucho, la pierde ño Regino humillado ante la ofensa y el dolor³⁰.

El retorno a la pampa es un repudio de la civilización occidental y de sus valores materialistas. No es de extrañar que Andrés, pensando en el futuro de Andrea en esta civilización, prefiera las leyes y costumbres de los pueblos del Oriente por ser «más sensatos y más sabios» (p. 171). Si bien es cierto que esta ideología de Andrés pertenece al ensayo «On Women» de Schopenhauer, la vuelta a la civilización oriental fue una actitud común entre los modernistas, cultivada para beber en la sabiduría oriental los valores y cuños perdidos en la occidental: «When the dominant tradition of the West was repudiated, there was a natural tendency to turn for enlightenment and spiritual sustenance to the East and also to other traditions remote in space and time»³¹.

²⁹ Octavio Paz, *Los hijos del limo*, p. 90.

³⁰ Será precisamente la sombra lo que defina a Don Segundo. La sombra, según explica Fabio, es la «idea» o entidad del gaucho: «Me pareció haber visto un fantasma, una sombra, algo que pasa y es más una idea que un ser.» Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra* (Buenos Aires: Losada, 1952), p. 18.

³¹ Monroe Spears, *op. cit.*, p. 43.

Todo el capítulo XXXIV es prácticamente una paráfrasis del ensayo «On Women», aunque las ideas expuestas por el filósofo alemán acerca de la naturaleza de la mujer —dentro de la orientación conservadora moralista que se dio tanto en Europa como en la Argentina— no necesariamente las puede haber tomado Cambaceres de aquél³². Quizás lo nuevo en ambos sea la apología de la poligamia oriental como una solución a la prostitución y al desamparo económico de la mujer en la sociedad occidental³³.

La vuelta a la civilización oriental en *Sin rumbo* encaja perfectamente con la de la pampa: ambos retornos son producto de un rechazo de la era moderna y de una búsqueda espiritual de otros orígenes. Pero en Andrés la sensación de discontinuidad y desheredad no es del todo superada con el regreso a la pampa; los sentimientos apocalípticos presentes en la negación de la modernidad prevalecen en el reencuentro con la tradición.

Conciencia de un fin aún latente en la valorización de lo instantáneo, del tiempo fugaz del presente como único, irrepetible³⁴: «Déjela que haga su gusto en vida mientras pueda; déjela gozar» (p. 168), son las palabras de Andrés cuando la tía reprueba su condescendencia con Andrea. Valorización del presente que involucra «el tiempo instantáneo del erotismo»³⁵, que se opone al tiempo del progreso, intento de libertad frente a la carrera lineal de la historia.

La conciencia de vivir en una época trágica inscribe a *Sin rumbo* dentro del juicio de Bell: «the modern movement has been united by rage against the social order as the first cause, and belief in the apocalypse as the final cause»³⁶. Andrés es la conciencia moderna apocalíptica que avizora el final no sólo en la era cultural, sino en todo. Según Kermode, «the sense of an ending» es un fenómeno agudizado al finalizar cada siglo,

³² En otra ocasión he realizado el estudio de la mujer en la sociedad argentina del siglo XIX, *Orígenes del costumbrismo ético-social. Addison y Steele: antecedentes del artículo costumbrista español y argentino*, en prensa (Miami: Ediciones Universal), concepto rastreado a través de los periódicos de la época. En la Argentina se dan, como en Europa, tres grupos: 1.º El conservador moralista, que no respeta a la mujer como individuo y considera que por las leyes de la naturaleza su mente y cuerpo son inferiores al hombre. Dentro de esta concepción están Schopenhauer y Cambaceres; 2.º grupo, los humoristas, que la consideran en sus escritos con galantería y desdén, y el 3.º, los reformadores racionalistas, que la tratan como un ser determinante del bienestar de la sociedad y de la humanidad.

³³ Arthur Schopenhauer, *op. cit.*, vol. II, «On Women», p. 623 y ss.; *Sin rumbo*, p. 171 y ss.

³⁴ Octavio Paz, *Los hijos del limo*, *op. cit.*, p. 50.

³⁵ *Ibid.*, p. 153.

³⁶ Daniel Bell, *op. cit.*, p. 51.

pero tiene su más cabal expresión a fines del siglo XIX³⁷. Andrés vive esta visión apocalíptica desde el principio, cuando encerrado en su casa «se pasaba... arrebatado en la corriente destructora de su siglo, pensando en él, en los otros» (p. 51). Paradigma apocalíptico que se cierra al final con la «escena de ruina y destrucción» del incendio de su estancia. Apoteósica representación de cancelación, de fin de una era cuyos valores ha estado indagando Andrés. Este final apocalíptico es el triunfo del nihilismo, demonio victorioso que destruye el posible orden en la vida de Andrés con su hija en la estancia, angustia que «muestra que la vida está vacía, que la vida es muerte»³⁸.

La personalidad de Andrés delinea los rasgos caracterizadores de los modernistas —Darío, Del Casal— tal cual ha sido definida por los críticos: «Iba sin rumbo fijo, hostigado por el ansia; después caía en letargos que eran 'pesadillas brutales' y la muerte se le aparecía alternativamente como pozo sin fin o despertar glorioso»³⁹. Es precisamente el capítulo de la pesadilla grotesca un incursionar en lo inconsciente e incognoscible. Profundamente encadenado al proceso analítico de la subjetividad, Andrés revela aquí sus temores frente al desconocido hijo.

Ha sido Thomas Mann quien señaló la íntima conexión entre Schopenhauer y Freud. Mann considera una anticipación de la concepción analítica de Freud la relación entre voluntad y sueño establecida por Schopenhauer⁴⁰. En el sueño, Andrés reafirma su decisión de imponer el mundo el hijo natural. Lo grotesco moldea la metamorfosis proteica del hijo, quien va transformándose en enano, chanco y finalmente en escuerzo repugnante, mientras Andrés, protegiéndolo de la rechifla de las multitudes, vuela con él. Volar captado con visión cinematográfica, en móvil yuxtaposición vertiginosa de sensaciones: «zanjas, pueblos, campos, paredes, ríos, todo pasaba revuelto, turbio, confundido en una velocidad vertiginosa de bala, todo quedaba allá lejos, a trasmano, un gran silencio se hacía, una quietud, una inconsciencia» (p. 140). La incorporación de lo grotesco, de la anormalidad, se une a ese mundo de desorientación mental y de dualidad en que vive Andrés. Lo grotesco indica también la disolución y la ruptura del mundo que lo rodea, la falta de un orden en el cosmos. En el sueño el mundo de Andrés aparece fragmentado y trastocado como en la realidad. Lo absurdo, la mezcla heterogénea de animales des-

³⁷ Frank Kermode, *The Sense of an Ending* (New York: Oxford Univ. Press, 1968), p. 97.

³⁸ Octavio Paz, *Los hijos del limo*, p. 71.

³⁹ Octavio Paz, *Cuadrivio*, p. 62.

⁴⁰ Thomas Mann, «Freud and the Future», en *Essays*, trad. H. T. Lowe-Porter (New York: Random House, 1957), p. 311.

agradables, ofrece un mundo dislocado, visión apocalíptica que se une a la mencionada anteriormente y que culmina en el incendio final. Por otro lado, el sueño revela la dinámica emocional de indagación, resistencia y transferencia de los planteamientos psicoanalíticos de Freud. Proceso que es también una búsqueda de una verdad no objetiva, sino subjetiva, búsqueda presente en la dualidad y la constante tensión de Andrés.

III. NUEVO LENGUAJE: HABLA EL CUERPO

Hay en *Sin rumbo* una nueva manera de ver, oír y respirar el mundo muy diferente de la novela anterior. El lector se ve inmediatamente sacudido por un lenguaje corporal y sensorial concretado en metáforas y sinestesias que trastornan los sentidos. La realidad es aprehendida sensualmente. Andrés padece sed de aire: «Como un sediento, abrió la boca y se puso a beberla [la brisa] a tragos» (p. 69). La pampa, respirada y bebida, representa el olor de la vida misma, «cuyo aliento virgen» no sólo lo reanima (p. 113), sino le insufla la esencia de otra existencia: «Y al respirar el aire fresco y puro de la noche, las ráfagas del viento de tierra con olor a campo y con gusto a savia, se sentía de pronto poseído por un deseo apremiante y vivo: volverse» (p. 129).

Pero más insólito aún es la aparición erótica de la pampa como el cuerpo desnudo de mujer, lo que retrotrae al tantrismo hindú, cuyo tema central es «la visión del cuerpo humano como el doble del universo»⁴¹: «... se divisaba la tabla infinita de la pampa, reflejo verde del cielo azul, desamparada, sola, desnuda, espléndida, sacando su belleza, como la mujer, de su misma desnudez» (p. 39).

El erotismo se desborda sin tapujos, a borbotones, completamente alejado del amor espiritualizado de la novelística anterior. Es una sexualidad más directa, de instinto franco, «como la sorda crepitación de un fuego interno» (p. 47), como «una delirante orgía, una eterna bacanal» (p. 109).

El amor por la imagen sorprendente aparece unido a la valorización de la instantánea visual y auditiva muy cerca del impresionismo:

... las tijeras sonaban como cuerdas tirantes de violín (p. 35).

El sol, a plomo, quemaba, blanco como una bola de vidrio en un crisol (p. 45).

... una de esas noches de pampero, diáfana como una chapa de cristal en blanca y oscilante reverberación de las estrellas (p. 148).

⁴¹ Octavio Paz, *El signo y el garabato* (México: Joaquín Mortiz, 1973), p. 47.

Otras veces, la caricatura expresionista grotesca describe una fiesta pueblerina en donde «las mujeres, hechas un cuero de escuerzo enojado, de a dos, de a tres, iban entrando» (p. 58). Intento de reforma que afecta la sintaxis, el vocabulario, acarreando palabras francesas, inglesas, italianas, y cuando esto no es suficiente, creando neologismos («grito autero», p. 40). Búsqueda de originalidad estilística que redundaba en fragmentarismo del discurso poético, uso eficaz de símbolos y metáforas, inusual brevedad de los capítulos.

La ironía de lo sagrado y lo profano aparece constantemente en Andrés, que se burla irreverentemente, con crueldad, de lo jerarquizado por la sociedad, lo respetado por la costumbre. Atrevimiento que exige un nuevo lenguaje, más directo, más cortante y preciso.

Considerar *Sin rumbo* una novela naturalista es soslayar la crítica que subyace en contra del progreso y de la civilización moderna⁴². Es este aspecto el que precisamente separa a *Sin rumbo* del naturalismo, que considera la historia como avance⁴³. Mientras en la teoría del progreso el hombre es el que da sentido a la historia al transformar las cosas en actos, en *Sin rumbo* —más en consonancia con la filosofía posterior— el hombre es el nihilista, ser vacío que cuestiona la existencia de Dios, la evolución del mundo y del hombre.

Andrés es producto de un país abierto a la modernidad, es el cosmopolita, el *dandy*, el irreverente, el neurasténico, el erótico, el perseguidor de sí mismo. *Sin rumbo* antecede las dos vertientes del modernismo en la Argentina, la cosmopolita y la nacional autóctona, enfrentándolas en una disyunción que tiene su razón de ser en la idiosincrasia del país. Cambaceres, al hincar su mirada en la ciudad y en la tierra, está abriendo el surco a toda la novelística posterior.

⁴² Es de destacar, como excepción, el trabajo de Klaus Meyer-Minnemann «La novela modernista hispanoamericana y la literatura europea del 'fin de siglo': puntos de contacto y diferencias», a publicarse próximamente en *Nuevos asedios al modernismo* (Barcelona: Grijalbo). Meyer-Minnemann considera a *Sin rumbo* «la primera representante de la novela modernista en Hispanoamérica».

⁴³ «... el sentido de la evolución es el hombre o, para decirlo con mayor fidelidad al pensamiento de Darwin: el hombre es ese momento de la evolución en la que ésta al fin tiene conciencia de sí misma. Transformación (deformación) de una teoría científica en una creencia sobre la historia: la evolución natural se vuelve sinónimo de progreso y ese progreso se mide por la distancia que separa al hombre de los animales y al civilizado del salvaje.» Octavio Paz, *El signo y el garabato*, p. 27.