

EL TRIUNFO SECRETO DE LA NOVELA ARGENTINA CONTEMPORÁNEA

Marina Guntsche

A comienzos del siglo XX Ortega y Gasset presentaba un sombrío panorama del género novelesco. Éste decaía irremediablemente por escasez de material, es decir, de temas posibles. Sólo la novela psicológica deparaba un futuro promisorio. La novela realista en cambio, tragicómica en su despiadada destrucción del mito o aventura, se hallaba en su hora final.¹ No obstante, contra las previsiones del filósofo español, cuatro novelas argentinas² han contribuido a la supervivencia del moribundo género sin recurrir mayormente a la psicología sino por medio de la secreta preservación de la aventura. Ésta, después de todo, sigue siendo posible como materia novelesca.

El juguete rabioso de Roberto Arlt [1926] cuenta la historia de Silvio Astier, un ávido lector de folletines de bandoleros, y su frustrante ingreso al mundo del trabajo. Tras cuatro intentos laborales violentamente fracasados, la novela concluye con una curiosa conversación entre el protagonista y un ingeniero, a quien aquél planeaba robarle dinero. Silvio, además de narrarle a la presunta víctima sus intenciones criminales, le relata su aspiración de viajar a una ciudad de mármol plena de risas, fiestas y fuegos artificiales, no con el propósito de trabajar sino a fin de jugar a los piratas. El ingeniero, testigo de la degradación del relator, se rinde sin embargo ante la ilusión emanada de esta quimera verbal y exclama: "su alegría es muy linda" (239), a la par que lo insta a emprender el viaje. La novela se cierra, pues, con el fracaso del trabajador, pero con la victoria de un inventor de ficciones creíbles que venía entrenando su arte desde el comienzo de sus memorias, inspirado por las artimañas persuasorias de los vendedores de ilusiones más efectivos: los folletines y los mercaderes.

Alberto Aldecua narra en *Alamos talados* de Abelardo Arias [1942] el derrumbe de su más sólida creencia infantil, por la cual equiparaba la finca familiar y sus tradiciones criollas con un inalterable edén. En el verano de sus quince años, Alberto constata la irremediable disolución de la hegemonía criolla ante los afanes mercantilistas de los inmigrantes, a la par que padece un sinfín de vergonzosas caídas como jinete y como amante. A pesar de tanto derrumbe y degradación, el narrador, hacia el final de sus memorias, afirma la nueva puesta en pie de su paraíso y de sí mismo. Es que Alberto no sólo presencié desmoronamientos. Atento oyente de una serie de relatos, como el de su abuela con respecto a la reconstrucción de la ciudad de Mendoza después de un terremoto, el protagonista

aprendió y puso en práctica el valor mágico de la palabra para reconstruir ilusiones.

En *El banquete de Severo Arcángelo* de Leopoldo Marechal [1965], el protagonista Lisandro Farías, desde su lecho de muerte en un hospital, proclama repetidas veces su próxima resurrección en un paraje llamado "Cuesta del Agua." Farías muere por fin, empeñado hasta el último momento en su inminente viaje a la contradictoria cuesta: "¡. . . ya voy!" (291), son sus últimas palabras. Su oyente Marechal, testigo de su muerte y escéptico a las proclamas de resurrección de quien estima un delirante, se encarga de enterrarlo. Sin embargo, después de unos años, el mismo Marechal decide cerrar la novela con un sorprendente enunciado de fe con respecto a la insólita "Cuesta del Agua": "Existe, no lo dudo, en alguna provincia del norte argentino" (293). Así pues, por medio de su relato, Farías, aún a despecho de su irrefragable muerte, logró disolver el escepticismo de su oyente y convencerlo de la posibilidad de tan inverosímil lugar.

Una sombra ya pronto serás de Osvaldo Soriano [1990], relata las desventuras de un anónimo ingeniero que, arrojado en medio de la pampa por un tren que se detuvo sin llegar a destino, busca inútilmente una carretera que lo conduzca a alguna parte. Tras deambular por un laberíntico entorno en derrumbe, y sin dar jamás con su meta, el protagonista termina su itinerario exactamente en el mismo estado de derrota con que comenzara, frente a un tren destartado, lleno de yuyos y langostas. No obstante, pleno de optimismo, concluye sus memorias con la exclamación propia de un ganador: "me senté a esperar que el tren arrancara" (251). El desventurado ingeniero, que ni con mapas, ni relojes, ni cálculos matemáticos encontró el camino que buscaba, aprendió, observando automóviles desvencijados en pleno funcionamiento, que basta una buena dosis de fe para seguir adelante en proeza de las ilusiones.

Las cuatro obras anteriores deparan un heterogéneo conjunto de novelas vinculadas, en primer lugar, por la presencia de narradores-protagonistas en primera persona, y en segundo lugar, por un argumento doble antitético. La línea argumental explícita relata el rotundo fracaso de las aspiraciones de sus respectivos protagonistas. Este primer argumento confirmaría la destrucción de los ideales señalada por Ortega y Gasset como esencia de la novela. Una segunda historia, no tan evidente como la anterior, desenvuelve simultáneamente un proceso de aprendizaje que concluye con el nacimiento de cuatro exitosos narradores. Este segundo argumento, o argumento secreto en tanto subyace tras una primera fachada textual de fracaso, confiere heroicidad a los degradados protagonistas al

transformarlos no tanto en relatores de sus antiheroicas memorias sino en convincentes proclamadores de utopías posibles. Las desventuras de la primera línea argumental funcionan como sutil señuelo que oculta el propósito central de los narradores, el de acaparar la atención de sus oyentes y anular en ellos su recalcitrante escepticismo, a fin de que la nueva fe emergente confiera vigencia a las utopías con que concluyen sus relatos: la lúdica y risueña ciudad de mármol de Silvio Astier, el paraíso criollo nuevamente en pie de Alberto Aldecua, la "Cuesta del Agua" del resucitado Lisandro Farfás, y la puesta en marcha del destartalado tren del ingeniero. En otras palabras, el verdadero propósito de los narradores consiste no en relatar sus desventuras sino en suspender la duda entre sus oyentes a fin de preservar, por medio de la fe, la aventura soñada como posibilidad alcanzable, como utopía naturalmente factible, pese al carácter derrotista de los enunciadores y de las fuerzas antidealistas que regulan el mundo del relato o lugar de la enunciación.

En dos de las cuatro novelas se evidencia que los protagonistas-relatores culminan exitosamente con su objetivo persuasorio. Oyentes en extremo escépticos, como los que escuchan al ladrón Silvio y al moribundo Farfás, terminan por dar fe a sus insólitas proclamas, a pesar de atestiguar la degradación de los protagonistas, e incluso su muerte. Los fracasados héroes Silvio y Farfás logran transformarse en convincentes narradores de utopías, en la medida en que son creídos. Semejante suspensión de la duda es lo que buscan Alberto Aldecua y el anónimo ingeniero, a fin de reconstruir el paraíso derribado y poner en funcionamiento el destartalado tren.

Tal es el argumento secreto de estas novelas, el de la emergencia y triunfo de convincentes narradores de ilusiones, que preservan así la vigencia de la aventura y rebaten el pesimista pronóstico de Ortega y Gasset. Esta segunda línea argumental ha pasado prácticamente desapercibida por la crítica, que, sobre todo en los casos de Arlt y Marechal, ha puesto énfasis sólo en la primera línea argumental derrotista. Sin embargo, no sólo los fracasos forman parte de lo relatado, sino también los afanes persuasorios de los narradores. Si en un primer nivel argumental la enunciación más evidente equivale a "Yo soy un fracasado," en un segundo nivel los narradores afirman, no directamente sino en clave, "Créanme: mis ilusiones son perfectamente posibles a pesar de tantos fracasos."

Esta forma enunciativa en clave es fundamental para el logro de la suspensión de la duda entre el auditorio. Los narradores no pueden afirmar directamente la su pervivencia de sus ilusiones. Nadie les creería.

En primer lugar, como protagonistas se encuentran demasiado degradados por sus fracasos. En segundo lugar, el entorno de un hospital y de ciudades mercantilistas no favorece resurrecciones ni ideales antilucrativos. Carentes de credibilidad a nivel protagónico, los narradores necesitan persuadir por medios más sutiles. Para ello, se valen de una serie de imágenes (E. K. Brown, en *Rhythm in the Novel*, las llamaría "expanding symbols") que, dispuestas desde el comienzo de la narración y multiplicadas con diversas variantes a lo largo del relato, anticipan y contribuyen a la natural posibilidad de las proclamas utópicas del desenlace. Entre otras muchas de estas imágenes anticipatorias, se destacan en la novela de Arlt numerosos embaucadores que fraguan exitosamente ilusiones verbales. Inspirándose en ellos, Silvio logra convencer al ingeniero. En la obra de Arias se sucede una serie de relatos de caídos que vuelven a ponerse en pie. Alberto sigue estos modelos para producir un efecto semejante en sus memorias, con las que pretende reconstruir su paraíso infantil. En la novela de Marechal, a la que voy a volver más adelante, abundan los resucitados. En la de Soriano, una y otra vez reaparecen en pleno funcionamiento desvencijados automóviles y oxidadas bicicletas. La esperanza final del protagonista, que aguarda el arranque de un tren en ruinas y sin conductor, es perfectamente factible en un mundo en que máquinas destartadas siguen funcionando.

Si Borges, en su ensayo "El arte narrativo y la magia," califica como ardua "la narración verosímil de las aventuras fabulosas de Jasón" (82) por parte de Morris, no lo es menos el esfuerzo de los cuatro narradores argentinos. Éstos se proponen conferir verosimilitud a improbables utopías de juegos, paraísos y resurrecciones, no en el marco de un mundo fabuloso como el de Jasón, sino en el de un mundo cotidiano que, dado por un hospital o regulado por fuerzas mercantiles, no favorece la su pervivencia de ilusiones extraordinarias. De los cuatro narradores, es Farías quien realiza la tarea suasoria más ardua, en tanto su afirmación final de "ya voy" a la Cuesta del Agua, queda anulada por su muerte y entierro.

Farías, ex periodista de necrológicas y escritor de una elegía que terminaba con la muerte del héroe, había sido invitado por Severo Arcángelo para participar en un banquete. Después de la celebración, moribundo en un hospital, y "con el aire de una irremisible derrota" (14), se apresta a convencer a su oyente Marechal de su inminente resurrección. Ardua será sin duda su tarea. En tres oportunidades anuncia categóricamente: "Yo, Lisandro Farías, nacido en la llanura,

muerto en Buenos Aires y resucitado en la Cuesta del Agua" (13, 261 y 289). Pero no es con estas explícitas afirmaciones como logra convencer a su oyente, quien las considera meros delirios, sino por medio de numerosas imágenes con diversos tipos de resurrecciones cotidianas que antecipan la naturalidad de la suya. Entre estas imágenes, la que más afecta a Marechal, es la de la resurrección primaveral que se registra en el jardín de Severo Arángelo. Al pesimista relator, dado a necrológicas y asuntos de muerte, e impresionado por el silencio mortal de la mansión de su anfitrión, no le pasó desapercibida la vitalidad primaveral que se insinuaba en el jardín, a la que atestiguó como un renacer. Farías le describe a Marechal la "primavera naciente" (101), los "nacientes verdes" (103) y la "gracia viviente" (143) del jardín. Casi hacia el final de su relato, el ex-pesimista afirma que el jardín estaba "lleno de resurrecciones primaverales" (260). Aunque la descripción de este proceso de resurrección primaveral no es tan evidente como el relato de otras peripecias degradantes, el oyente Marechal capta el tránsito operado en el ex redactor de necrológicas, desde su escepticismo inicial hasta la aceptación incuestionada de la renaciente vitalidad del jardín. Este secreto testimonio de escepticismo transformado en fe afectan profundamente al oyente. Éste, quien en un principio subestimó al moribundo relator como un delirante, no sólo proclama su creencia en la "Cuesta del Agua" en la frase final de la novela, sino que afirma él mismo haber experimentado una resurrección primaveral. Después de años de infructuoso escepticismo, durante los cuales condena al "altílo de las cosas difuntas" la historia de Lisandro Farías por estimarla "increíble" (11), afirma que " hoy . . . se me da otra estación del alma y otra vez me siento cuajado de yemas reventonas" (12). Estas yemas reventonas de vida representan la evidencia más patente de que Marechal logró superar su infértil "aridez" (12) de incrédulo. Por eso decide ese "14 de abril de 1963" (11), en plena Pascua de Resurrección, y con su alma rebosante de nuevos frutos de fe, rescatar del "infierno" (12) la historia olvidada en el altílo, a fin de dar a conocer la trayectoria de un resucitado. El escéptico Marechal condenó esta historia por increíble; hoy, con su flamante fe, la hace pública para testimoniar "la absoluta naturalidad" de "Lo Extraordinario" (12). Farías, pues, triunfó como narrador convincente en tanto Marechal creyó en su historia de resurrección.

Farías logró, gracias a la fe de Marechal, preservar la aventura. De modo semejante, los narradores de las novelas anteriores han pretendido suspender la duda entre sus oyentes para dar vigencia, por medio de la ilusión conquistada, a lo extraordinario dentro del marco

de lo cotidiano. El rol del auditorio es, pues, fundamental, ya que de su fe depende la vigencia de la aventura. Sólo con receptores creyentes como Marechal, que logran superar los rigores antidealistas de nuestro mundo burgués, la aventura sigue siendo posible. Tal es el mensaje secreto, o segunda línea argumental, de las cuatro novelas. Sus narradores quieren persuadirnos de que todavía es posible jugar a los piratas, construir paraísos, celebrar fiestas de resurrección y poner en marcha ruinosos trenes, es decir, incorporar lo extraordinario a la rutina cotidiana. Sólo es necesario que el lector coopere con su fe a fin de mantener vivas estas ilusiones verbales. De celebrarse este pacto de credibilidad, el triunfo narrativo será triple: el de un narrador de aventuras que hace verosímil lo inverosímil, el de una aventura preservada, y el de un oyente cuyo escepticismo es redimido por la fe.

Ball State University

NOTAS

¹ José Ortega y Gasset, "Meditación primera (Breve tratado de la novela)," *Obras completas*, 6. ed., t. I (Madrid: Revista de Occidente, 1963) 365-400; e "Ideas sobre la novela," *Obras completas*, 6. ed., t. III (Madrid: Revista de Occidente, 1966) 387-419.

² Las novelas mencionadas en el presente trabajo son: Roberto Arlt, *El juguete rabioso* (Madrid: Cátedra, 1985); Abelardo Arias, *Álamos talados*, 11. ed. (Buenos Aires: Sudamericana, 1987); Leopoldo Marechal, *El banquete de Severo Arcángelo*, 10. ed. (Buenos Aires: Sudamericana, 1987); Osvaldo Soriano, *Una sombra ya pronto serás*, 6. ed. (Buenos Aires: Sudamericana, 1991). Todas las citas corresponden a estas ediciones.

OBRAS CITADAS

- Alter, R. *Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley: U of California P, 1975.
- Bajtin, Mijail. "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel." *The Dialogic Imagination*. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: U of Texas P, 1981.

Borges, Jorge Luis. "El arte narrativo y la magia." *Discusión*.

Buenos Aires: Emecé, 1957.

Brown, E. K. *Rhythm in the Novel*. Toronto: U of Toronto P, 1950.