

ANTONIO PAGÉS LARRAYA

IMAGEN DE LA NOVELA
ARGENTINA

P O D E M O S mirar ya, con cierta perspectiva, el desenvolvimiento secular de la novela argentina y estimar cuál ha sido su contribución. Más que reseñar escuelas y movimientos, o detenerme en nóminas caudalosas e inexpresivas, procuraré estimar cuál ha sido, en su ya larga trayectoria hasta hoy, el aporte original de la ficción, su auténtico legado.

RAICES COLONIALES

Si no granadas novelas según la estricta definición retórica del género, la Colonia legó un material narrativo donde se introducen algunas de las notas permanentes de la novela argentina: el paisaje como elemento primordial, las situaciones trágicas y desesperadas, el vigoroso americanismo, lo costumbrista y lo mítico, el sincronismo entre el desencadenamiento de las potencias físicas y de las pasiones humanas... La *Argentina*, el poema de Martín del Barco Centenera, posee mucho de lo esencial novelesco. El arcediano declara que hará su "cuaderno del argentino reino" relatando "diversas aventuras y extrañezas, prodigios, hombres, guerras y proezas..." ¿Y qué es todo eso si no sustancia de maravilla, materia de novelas de caballería y de esas "fingidas historias" que prohibían las ordenanzas reales, pero que entraban torrencialmente a la América colonial...? En su texto comprobamos la áspera intromisión de América en los moldes retóricos europeos. La naturaleza se incorpora con un dominante estremecimiento trágico: es destructora, vasta y patética, todo un héroe, como en *Facundo*, como en *Tierra purpúrea*, como en algunos libros más recientes: *La raza sufrida*, de Carlos B. Quiroga; *Tierras blancas*, de Juan Carlos Manauta; *Los isleros*, de Ernesto L. Castro; *El río oscuro*, de Alfredo Varela; *El desierto poblado*, de Antonio Stoll; *Los médanos*

ciegos, de Julio Ardiles Gray; *Lago argentino*, de Juan Goyanarte y, sobre todo *Matar la tierra*, de Alberto Rodríguez, para citar sólo algunos nombres. Un héroe corpóreo, trágico y hostil, que desafía al hombre. . . Esa extraña desproporción entre las mesetas desoladas, los grandes ríos, los desiertos salvajes, los ventisqueros y los seres humanos, desconocida para los europeos, en conexión con el mestizaje como substratum estético surge con avasalladora pujanza en el texto de Centenera. Abundan también en él historia, anécdota y patraña de América. Sus cuadros de matanzas y castigos, el contraste entre el sentido patético de lo real y los escapes hacia lo fantástico, su tremendismo a veces macabro y a veces sensual, lo acercan a las corrientes más raigales de nuestra novelística. No fue superficial la simpatía de Juan María Gutiérrez por el texto del Arcediano, ni fortuito que Vicente Fidel López sintiera encenderse, al leer los cantos limeños de *Argentina*, la inspiración que dicta sus propios cuadros de la ciudad virreinal en *La novia del hereje*.

No sólo en la epopeya de Centenera hay sustancia novelesca. Cerca de los latidos inmediatos de lo real escribió su crónica Ruy Díaz de Guzmán, quien era ya un americano por la sangre y por el suelo. La prosa opaca y espontánea de la *Argentina manuscrita*, a la que su autor califica con felicidad como "fruta primera de tierra tan inculta y nueva", documenta rivalidades y pasiones humanas, recoge un hábito de vida salvaje y la desolación de esa tierra dura y miserable que pagaba con desdicha a quienes se aventuraban por ello. Pero a la animada connotación de lo real se añaden fantasías recogidas de los soldados viejos, esbozos novelescos como el de la Maldonada y el de Lucía Miranda. El sugeridor asunto de la española de quien se enamora un cacique timbú resultaría uno de los más fecundos de nuestra narrativa histórica. En un mismo año —1860— dos mujeres —Rosa Guerra y Eduarda Mansilla— adaptaron al gusto y la sensibilidad del romanticismo la anécdota recogida por Ruy Díaz, que, en la novela contemporánea, fue otra vez utilizada en relatos más extensos por Luis Cánepa y Hugo Wast.

Entre los escritos coloniales con sabor novelesco debemos agregar a los textos de Centenera y Ruy Díaz una autobiografía animada por insólita tensión novelesca: las *Aventuras de Miguel de Learte*, escritas en Córdoba el año 1878, reveladas por el padre Grenón y sobre cuyos valores llamó la atención el profesor Alfonso Solá González en un inteligente trabajo. No hay en el impresionante relato de Learte lugar para lo episódico ni aparece en él la naturaleza americana. Es su in-

felicidad, el peso de lo infausto y de lo ilógico, lo que golpea en estas confesiones de insólita desnudez, donde la náusea, el caos y la angustia adquieren una proyección sorprendente próxima a la de un Sartre, a la de un Kafka. Learte sufre toda suerte de experiencias dolorosas: dos años de enfermedad que son como una verdadera putrefacción en vida; cárcel donde lo persiguen las ratas, las telas de araña, la falta de luz y la hediondez; naufragios, despojos y aflicciones de todo tipo. Registra detalles con preciso naturalismo, cuenta con sentido del suspenso una escena de "caza del hombre" de la que es víctima y hasta da pruebas de un humor negro muy actual, pero, sobre todo, saca a la luz de la conciencia la vulnerabilidad humana, que se acentúa en el desamparo de Indias. Learte se aproxima a lo infernal de la existencia, confronta la insignificancia humana frente al azar, a la malicia, a la intrincada burocracia de la Colonia. Quiere desenmarañar su trama existencial, iluminar el caos, más sólo expresa su disconformismo y su fracaso. Existe una sorprendente unidad entre este libro y una novela contemporánea —*Zama*, de Antonio di Benedetto— donde lo colonial no es evocación pintoresca ni documentación fría, sino situaciones humanas con la dramaticidad de lo contemporáneo.

Al margen de sus propias aportaciones novelescas, la Colonia ha proporcionado climas y asuntos a nuestra novelística. Roberto J. Payró halla en la Conquista, sobre todo para *El mar dulce*, lejos de la sensiblería romántica de un falso indigenismo, los primeros pasos de los abuelos de Juan Moreira; Juan Agustín García, después de *La ciudad indiana*, se dejó tentar por la atracción por lo colonial y escribió *La chepa leona*. Muchos otros autores —Pastor Obligado, Arturo Capdevila, A. Cánepa y J. L. Mallol, por ejemplo— han dejado cronicones y estampas novelescas de esa época. La primera fundación de Buenos Aires, desde *los héroes del hierro*, de E. Richard Lavalle hasta el reciente *Primer cielo de Buenos Aires*, de Leonidas Barletta, revive con sacudimiento trágico a través de la novela. La conquista y la vida virreinal llaman a la inspiración del escritor contemporáneo y sugiere a Mujica Láinez la evocación impresionista de *Don Galaz de Buenos Aires*, novela que se afirma triunfalmente en las raíces hondas de la hazaña española en el Río de la Plata, así como algunas estampas de *Aquí vivieron* y de *Misteriosa Buenos Aires*...

Bastan estos ejemplos para subrayar que no hay hiatos culturales en la trayectoria de nuestra novela, pues ya en tiempos de la Colonia, a través de sus concretos aportes novelísticos y también en función de las intensas sugerencias que brinda al artista de todas las épocas, empieza a forjarse la historia de la ficción argentina.

EL LEGADO ROMANTICO

Las únicas novelas conocidas, posteriores a 1810, son dos obras del presbítero cordobés Juan Justo Rodríguez: *Historia de Alejandro Mensikow, sabio en la desgracia y ayo de sus hijos* (escrita en Córdoba para instrucción de los niños y como expresión de reconocimiento a Catalina de Rusia, que dio asilo a los jesuitas después de su expulsión; se conserva manuscrita en archivos de esa provincia y *Clementina o triunfo de una mujer sobre la incredulidad y filosofía del siglo*, impresa en Córdoba el año 1826 y donde lo novelesco, muy escaso, queda sofocado por la finalidad pedagógica del relato. Esos textos del padre Rodríguez son la única excepción en una larga época, anterior al romanticismo, donde las expresiones literarias argentinas se reducen a la poesía, al teatro, al ensayo histórico y al apunte crítico. La irrupción novelesca durante el despertar literario posterior a 1830 compensará tan prolongado vacío.

El romanticismo coincidió con el auge universal de la novela. Sin desalentarse por sus fracasos ni por la falta de una tradición y de un público, nuestros románticos mostraron cómo el marco de la novela puede servir para revelar no sólo el paisaje y la historia, sino corrientes espirituales y actitudes psicológicas profundas. Los jóvenes de 1857 buscaron abrir un cauce propio para lo que Mitre, en el prólogo a *Soledad* (1847), llama "género de literatura tan difícil como poco cultivado entre nosotros". En las primeras manifestaciones narrativas de nuestro país, más que una aspiración ceñidamente estética, prevalece la voluntad de fundar una tradición espiritual americana.

Nuestros románticos fueron fieles a las ideas de regionalismo literario sostenidas por Echeverría y concretadas en lo que atañe a la novela por Mitre, en el ya citado prólogo a *Soledad*, ensayo que según su autor no tenía otro objeto "sino estimular a las jóvenes capacidades a que exploten el rico venero de la novela americana". El mayor propósito de Mármol, de Gutiérrez, de López, fue naturalizar la novela y mostrar sus posibilidades como medio de estilización de la vida y el alma de nuestro continente.

La novela romántica logró, en verdad, y al margen de su notoria pobreza literaria, incorporar paisajes, costumbres, momentos históricos y problemas argentinos a la ficción. A veces, encubiertos por una fraseología desbordante y por una técnica precaria —cuyas limitaciones acentúa cruelmente el tiempo— se traducen vagos anhelos y sentimientos oscuros de una época. Hasta los títulos sugestivos de libros hoy olvidados con justicia, nos trasladan de golpe a la sensibilidad de en-

tonces: *Emilia o los efectos del coquetismo*, *Santa y mártir de 20 años*, *Un ángel y un demonio o el valor de un juramento*, *Espinas de un amor*, *Un drama de la vida*...

La novela romántica argentina alcanza su clímax en el lustro 1855-60, pero su influencia no se borra hasta hoy. Al referirse a la tiranía del paisaje, Vintila Horia observa que la literatura hispanoamericana "sigue desenvolviéndose entre los marcos ideales del romanticismo, con cuyos cánones se encuentra de acuerdo". La gravitación intensa de lo descriptivo, ciertas formas pasatistas de criollismo, el gusto por lo individual y característico, obedecen en gran parte a la tenaz influencia del romanticismo. A través de numerosos ensayos que sólo interesan al investigador y al curioso, y de los pocos relatos románticos que aún perduran, va surgiendo, en un país que sólo había conocido novelas extranjeras, una tradición narrativa propia. Entonces aparece, por primera vez, una novela argentina de repercusión americana y de cierta difusión universal: *Amalia*. *Amalia* fue leída, imitada y hasta plagiada por el folletinista francés Gustave Aymard. Su avasalladora influencia la convierte en centro de un ciclo de novelas sobre la tiranía, violentamente distorsionadas por el "maniqueísmo", la simplificación de los caracteres y la falta de originalidad.

Durante el Romanticismo, la naturaleza y la historia comienzan a nutrir el relato. Juan Bautista Alberdi da la primera versión estética del Tucumán y del Paraná, inmortalizado por Marcos Sastre en *El Temple argentino*. Tierra y tradiciones norteañas cobran una dimensión estremecida en Juana Manuela Gorriti. *La familia Sconner*, de Miguel Cané (padre), ofrece una versión detallista, fuertemente incrustada en la realidad de la pampa, región que se decolora en las suaves acuarelas de Santiago Estrada. San Juan es el teatro de *La Rinconada* y de *La Chapanay* de Pedro Echagüe, y en *El médico de San Luis*, bajo la influencia de *El vicario de Wakefield*, Eduarda Mansilla reconstruye animadamente la existencia en la provincia puntana... Estos ejemplos prueban cómo, aun con su exagerada inclinación por lo pintoresco y su acentuado sabor localista —defectos que derivan en gran parte de los modelos elegidos—, los narradores de mediados del siglo XIX iban ofreciendo una imagen rica y suficientemente contrastada de la Argentina. Sus páginas poseen un tono propio que participa a la vez de lo inasible y de lo evidente y que nos rescata cálidamente la atmósfera de aquellos días.

El apunte vivo del natural tiene su punto de arranque entonces, e inaugura, a través de los ensayos de Alberdi, Sarmiento, Echeverría y Gutiérrez, muchos de ellos de definido trazo novelesco, una corriente que se actualiza y enriquece constantemente en nuestra narrativa, hasta

culminar en autores tan distintos como "Fray Mocho" o Roberto Arlt. La novela escapa también, libre y osadamente, hacia la fantasía geográfica, los sobrecogedores dominios del más allá y el relato policial, a través de los aportes precursores de la Gorriti, Luis V. Varela y Eduardo L. Holmberg. La enamorada versión de ambientes lejanos, que culminará en los relatos modernistas de Angel de Estrada, se inicia también entonces con las descripciones artísticas de Italia presentadas por Cané (padre) en *Esther*, bajo la directa inspiración de *Corinne*.

Corrientes fundamentales de nuestra narrativa parten del romanticismo. Vicente Fidel López americaniza la novela histórica, de corte acottiano, en *La novia del hereje*, muy leída en su época, y en *La loca de la Guardia*, libro que aunque su autor lo califica de "historieta" es una extensa (casi 500 páginas) e intensa novela. Alberdi, a su vez, trae una carga ideológica y polémica al relato, con *Luz del Día en América*, sátira mordiente, siempre actual, en que destellan a lo vivo las fallas y contradicciones de nuestra democracia.

Muchos otros caminos se abren durante ese período. Entre los más anchos y decididamente proyectados al futuro, mencionemos el de la novela gauchesca. La pintura humana del gaucho y su reivindicación social es, por cierto, anterior en el relato que en la poesía. Desde las descripciones que detallan la singularidad del tipo como *El hogar en la pampa*, de Santiago Estrada, el primer *Juan Cuello* —el del mendocino Manuel Olascoaga— o *Aventuras de un centauro de la América meridional*, de José Joaquín de Vedia, hasta textos manifiestamente polémicos y de vibrante proyección social como los de Manuel Romano (*El isleño*) y de Bernabé Demaría en su desafortado novelón *Revelaciones de un manuscrito*, el gaucho aparece ya como el perseguido por la justicia, el héroe épico y bravío inmortalizado por Hernández. Una mujer de familia y tradición rosista, Eduarda Mansilla de García, que a los 12 años servía de intérprete al tirano, publicó en París una novela reivindicatoria del gaucho, con atenuadas convicciones federales: *Pablo ou la vie dans les pampas*. Arranca, pues, del romanticismo la línea de una novelística popular, folletinesca, llena de color y sabor americanos, que culmina en los populares folletines de Eduardo Gutiérrez y, también, la que, dentro de una estética afinada, logra en *Don Segundo Sombra*, sorprender el secreto profundo de un personaje inmortal. Demoradas escenas de campo, chispas y penumbras del alma campesina, anteceden a los relatos rurales de Benito Lynch.

Aunque individualmente la mayoría de las novelas románticas no pasan de ser documentos, cuatro relatos de esa época —*El Matadero*, *Facundo*, *Amalia* y *Excursión a los indios ranqueles*— asumen un valor permanente e indiscutible. *El Matadero*, desasosegante cuadro de la

tiranía, une con estremecidos trazos de violencia la nota popular y la emoción revolucionaria, el primitivismo creacionista al drama social, la proyección de lo simbólico a la pujanza realista. En esa estampa goyesca de Echeverría emerge, sin idealizaciones, el contraste entre idealismo y crimen, entre orden y caos irracional, pero tales matices surgen de los hechos, del nervio vivo de la historia y no de inferencias, con un método que para Fernando Alegría —crítico intuitivo si los hay— constituye el único antecedente del realismo mágico que exulta en *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier. *El Matadero* es pues semilla original y victoriosa de un arte americano. Otro tanto sucede con *Facundo*, obra escrita “con garra de león”, según la feliz expresión de Rodó, y en la que se reconoce la esencia de lo novelesco. Foster (*Aspects of the novel*) afirma que la novela es “un territorio rodeado por dos cadenas de montañas: la historia y la poesía”. En ese territorio se ubica *Facundo*, obra inclasificable a la que el propio Sarmiento llamó “libro extraño, sin pies ni cabeza”. En el original marco estético donde la fantasía se mezcla a la historia, el dibujo de tipos a la sociología y la ardiente requisitoria contra el tirano al estremecimiento profético, el “élan” novelesco proyecta sobre el conjunto la vibración y la seducción de lo épico. Agreguemos *Amalia*, donde junto a las máximas concesiones del “blood and thunder” encontramos la primera versión novelesca de un Buenos Aires “cuyo aire tiene olor a sangre”, que se proyecta como fantasmagoría de nítidos contrastes entre Infierno y Paraíso, fealdad y belleza, maldad y bien, entre el negro del luto, de las sombras, de pardos y mulatos y el rojo de la degollatina y de los símbolos federales, todo ello estremecido por un *pathos* vibrante cuyos contrastes y desarmonías se identifican con el país de Rosas en la aspereza, la disensión y el odio estériles que signan hasta hoy la convivencia argentina.

Una excursión a los indios ranqueles, de Mansilla, es también libro en la frontera de lo estrictamente novelesco, casi-novela como *Facundo*. En la obra de Mansilla la tierra montaraz surge en escorzos visísimos. El choque del hombre civilizado con la naturaleza salvaje y con los instintos primitivos de gauchos e indios no tiene el alucinante patetismo de *El Matadero* ni la vibración sociológica de *Facundo*. Aquí aparecen las minucias geográficas, los detalles pintorescos de la vida en la tropa y en los campamentos indígenas. El libro se llena con las fragosidades y alternativas del suelo, con el brutal colorido de las costumbres ranquelinas, con los tratos y enjuagues entre indios y blancos, todo con una franqueza a veces amena y a veces terrible.

Allí está el anverso del idilio romántico a lo Chateaubriand. La

naturaleza no se contamina del sentimiento en que abundó el romanticismo, es una anotación semidocumental, sin abstracciones, en que el hombre aparece nuevamente en trágica desproporción frente a su medio, prisionero de una tierra cruel y de oscuras fuerzas ancestrales, a las que sólo se vence con la maña baquiana de sobarle el lomo y no enfrentarla, como a los indios. El interés del relato se aprieta a las circunstancias, a un cuadro de tenacidad y de heroísmo épicos que rehúsa todo énfasis. Tanto en *El Matadero* como en *Facundo*, *Amalia* y *Excursión*... reconocemos con vigor, escondida en la pulpa del relato, una vibrante y victoriosa originalidad americana.

Son semillas nuevas de un mundo nuevo donde el humano, sitiado por la soledad y la barbarie, erige a la palabra en un clamor y levanta la realidad hasta el mito. Desordenados, imperfectos, Echeverría, Sarmiento, Mármol, Mansilla, escriben con sangre, nutridos de experiencia más que de lecturas. No inventan la crueldad: la constatan. En la locura geográfica, en la demasía de las pasiones y en el contrapunto de las utopías civiles frente al instinto desmedido, en lo que es respiración palpitante de América, registro de una realidad, donde bajo una débil superficie de occidentalismo vibra un angustioso frenesí un orbe mágico e intocado, encuentran la fuente vital de sus obras. En esa verídica imagen de América que aparecerá también en Hudson, en Quiroga, en algunos momentos de Lynch, dieron los narradores románticos su legado más hondo y trascendente, y en esa tradición nuestra se reconocen, desde Barrios hasta Carpentier, Latorre y Alegría, algunos de los narradores más pujantes de la América actual.

Salvo estas excepciones, la mayoría de las novelas románticas que, hasta 1870, suman alrededor de un centenar, están hoy literariamente muertas. Las miramos con benevolencia, con curiosidad comprensiva, pero no sentimos —como en *El Matadero*, como en *Facundo*— que su letra esté viva. Imposible leer muchos de esos viejos relatos sin una mezcla de tedio y de sonrisa. Como las costumbres, los conflictos y sentimientos que evocan, ellos mismos pertenecen irremediablemente al pasado. Resultan demasiado precarios para asentarse sobre la única base que da permanencia a las obras sin edad: su irrefutable dimensión estética, su trascendencia humana. Sin el destello triunfal de la belleza, sus grandes limitaciones se vuelven grotescamente visibles. Aún así, las excepciones ya señaladas y el esfuerzo conjunto valorizan el aporte de esa generación. El impulso argentinista de nuestros primeros narradores logró dar una tradición y un punto de arranque nacionales al género.

ORIGENES CONTEMPORANEOS

Los románticos debieron desafiar la patética aridez del ambiente intelectual argentino. Sin eco para sus libros, se hicieron historiadores, jurisconsultos, estadistas. En plena juventud, Vicente Fidel López llama a sus novelas "fruto de una ilusión renunciada". El joven Miguel Cané —hijo del autor de *Esther*— en uno de sus ensayos adolescentes censura acremente el mercantilismo que absorbe a Buenos Aires y alude, no sin cierta indignada comprensión, a la soledad de "los viejos": "Los que habéis leído *La novia del hereje*, los que habéis admirado el brillo incomparable de la imaginación que ha creado los tipos que allí se agitan, la ciencia de la historia americana que aquellas páginas revelan, ¿no comprendéis que López estaba llamado a dar cuerpo y vida a nuestras tradiciones legendarias y a imprimir en el espíritu del pueblo la epopeya argentina por medio del romance y la novela?" El romanticismo sólo había logrado esfuerzos intermitentes. Por eso se justifica que en 1879, en vísperas de un movimiento que daría inusitado empuje a la ficción, Mariano A. Pelliza anote: "Pobre es la América del Sur y pobre la República Argentina en libros propios destinados a reflejar sus costumbres, su naturaleza o su historia en forma de novela".

En torno a 1880 surge una novelística que anticipa vigorosamente a las direcciones más actuales del género. A veces, formas audaces en la concepción del relato conviven con un mundo sentimental singularmente anticuado, un mundo de sueños y fantasías del ayer... El naturalismo tiene, todavía un ardor romántico que se polariza en torno a otros temas, a otras situaciones. La novela empieza a conocer un acento de seca sinceridad, a acercarse detalladamente a realidades míseras, a concretar un vigoroso impulso de fraternidad humana. Los conflictos ya no derivan exclusivamente de situaciones personales. Se mira a la comunidad y se superan los moldes estereotipados. Los rápidos cambios de la Argentina finisecular, con su fuerte dinamismo, con mutaciones sorprendentes, explican el surgimiento de una novelística que se da en términos polémicos, en la que bulle la crítica social y política. Esto no quita que veamos —¡tantas veces!— asomar reminiscencias del más ingenuo romanticismo o que, con el propósito de desecharlo, algunos autores se precipiten en lo grotesco. Una retórica fatigada, llena de réplicas triviales cede paso, cada vez más nítidamente, a otra actitud que coincide con la de Echeverría en *El matadero*: reconoceremos ya, aunque se adopten las fórmulas del na-

turalismo, una realidad sin evasiones, un clima que no deriva de otros modelos, una identificación cerrada con el país.

Entre 1880 y 1900, mientras se suceden cambios profundos en la estructura social del país, entre revoluciones, polémicas y el empuje del progreso, va formándose nuestra novela contemporánea argentina. La ficción crece junto al país, y pegada a su flanco lo observa, lo examina, ausculta su latido. Con el surgir de esa nueva realidad, que no era estrictamente americana ni por cierto europea, surgía también una novela que estéticamente utilizaba procedimientos literarios europeos, pero que expresaba vidas y conflictos bien argentinos, y que, al par que los documenta, los enjuicia.

Los recursos más novedosos del impresionismo son asimilados, con rasgos peculiares, por Eugenio Cambaceres. La gazmoñería del mundo en que vive le suscita un disgusto agrio hasta la ferocidad, y lo critica entre sarcasmos y asomos de una petulancia muy porteña. Su primer libro, *Potpourri* expone con perspectiva casi teatral escenas de nuestra sociedad y de su propia vida. *Música sentimental* es menos arbitraria, pero ambas escapan a los cánones literarios e irrumpen con insólita actualidad. La gran novela de Cambaceres, no obstante, es *Sin rumbo* (1885). Allí el escritor se encuentra a sí mismo en un conflicto típico de la narrativa hispanoamericana: el de la tierra propia que llama desde la sangre, y los impulsos de evasión europea. En su protagonista este problema se añade a un vacío espiritual, a una carencia de fines espirituales, que también aparece en otros personajes de la época. Si *Potpourri* fue el escándalo y la sátira cruel, *Sin rumbo* entraña una vibración de angustia humana. Aquí los elementos novelescos están resueltos con una trabazón que supera el "tranche de vie" y la subjetividad de sus primeras obras. La pampa es en *Sin rumbo* la certeza de la tierra y no la inmensidad vacía con que se representa en el ánimo insatisfecho del protagonista: Cambaceres logra, por fin, evadirse de su criatura.

Con estos libros Cambaceres abre el camino a Lucio V. López —*La gran aldea*—, a Manuel T. Podestá —*Irresponsable*— y a Francisco A. Sicardi —*Libro extraño*—. La novela será, desde entonces, testimonio del país. La transición se refleja claramente en *La gran aldea*, con sus dos ritmos: el primero de ingenuidad, nostalgia y travesura, y el segundo, de incisiva amargura, con fraudes conyugales y financieros que desembocan en el final naturalista y truculento. *Irresponsable* también oscila entre cierta inclinación evocativa y un bullir de recursos impresionistas entre los cuales, incluso, aparece un expresionismo precursor.

Francisco A. Sicardi compone los cinco gruesos volúmenes de *Libro extraño* en medio de las mutaciones sociales que lo asombran y las influencias literarias que lo invaden. Humanidad, simpatía por los humildes y un vocabulario desconcertante —mezcla de tecnicismos módicos, profecías y confusión—, forjan una obra de aliento mesiánico, tremendismo y un providencialismo que anuncia a Almafuerte y que influyó poderosamente, según propia confesión, en la novelística de Gálvez.

Carlos María Ocantos, estimulado por el ejemplo de Galdós, se propuso abarcar narrativamente todos los problemas del país en su vasta serie de *Novelas argentinas*. Su intento falla por la base: a pesar de la temática nacional y de los ambientes que describe, las novelas tienen un incurable sabor español. El inmigrante, con la extensa gama de conflictos que suscita en la sociedad y en las reacciones que van desde la admiración al rechazo, es protagonista de un amplio sector de novelas: *Inocentes o culpables*, de Antonio Argerich, afiliado entusiasta de la escuela de Médan; *Bianchetto*, de Adolfo Saldías; las de Francisco Grandmontagne, varias de Ocantos y una más de Cambaceres —*En la sangre*—, donde lo vemos rendirse a la técnica experimental. Otro gran ciclo novelesco surge a raíz de la crisis de 1891, con el ejemplo señero de *La Bolsa*, de "Julián Martel" (José María Miró). Esta reiterada estilización de la dramática realidad contemporánea prueba la madurez que el género había logrado.

Entretanto, el romanticismo —cada vez más lacrimógeno y folletinesco— se galvaniza con polémicas en las que vuelven a ponerse sobre el tapete a Víctor Hugo, a Musset, para que reciban de nuevo la refutación anacrónica de los clasicistas y las negativas furiosas de los partidarios de Zola... Pero la vieja escuela se derrumba entre el estrépito con que también es controvertido el naturalismo, cuyo debate suele traspasar los cánones literarios para incursionar en los de la religión y la moral. El panorama es amplio y atractivo: la frenología se pone de moda e invade el relato policial iniciado bajo la égida de Poe; con el espiritismo los fantasmas y aparecidos cambian de aspecto. Luis V. Varela, Benigno B. Lugones, Bartolito Mitre, Carlos Monsalve, Enrique Rivarola y Carlos Olivera, con sus extraños relatos, abren desde antes del 80 los caminos de lo fantástico, la ficción científica y lo policial, que alcanzarán vigor dentro de las corrientes más inquietas de nuestra literatura. El autor de obra más variada, incluso con anuncios modernistas, es Carlos Monsalve; la más amplia es la de Eduardo L. Holmberg, cuya sangre teutona lo hace afecto a las fantasías científicas tipo Verne y Flammarion,

a los cuentos inspirados en Hoffmann y en Poe, a los ámbitos de angustia donde el razonamiento y la sorna se confunden, hasta producir sus dos granadas novelas policiales: *La bolsa de huesos* y *La casa endiablada* (ambas de 1896), de sabor bien nuestro.

Las modificaciones en el plano histórico y social traen un cambio profundo en la actitud de los escritores. Ese crecer de la Argentina, esa complejidad que van adquiriendo las relaciones humanas, explican el gran florecimiento de la narrativa. Los conflictos armados del 80 y del 90, los que suscitan la crisis económica, la inmigración, el progreso edilicio, las nuevas costumbres, todo lo que la novela refleja está profundamente arraigado en su trama, no como simple decoración. Aun en sus manifestaciones menos perfectas tiene originales inflexiones que, como hasta hoy, se convierten en un análisis del país y de sus hombres. Hay vida y calidez en la captación de esta tierra en ebullición transformadora, cada vez menos desierta y despoblada, cada vez menos fácil de entender. Antes de 1900, pues, la novela argentina ha plasmado sus rasgos definitivos. Los novelistas del 80 y del 90 no son escritores de museo: son autores vivos, dramática y esencialmente contemporáneos.

LOS COSTUMBRISTAS

El naturalismo impera hasta muy avanzado el siglo XIX. Y paralelamente cobra impulso una novelística de apego a la tierra, de sabor costumbrista, que rescata ambientes, tipos y conflictos del interior, no sin manifiestas concesiones a ese romanticismo condenado por los jóvenes discípulos de Zola. Joaquín V. González —que no escribió novelas sino cuentos y estampas lugareñas— es un precursor; le siguen Martiniano Leguizamón evocando en *Montaraz* al Entre Ríos fulgurante de Pancho Ramírez y Urquiza, "Fray Mocho", también entrerriano, con su *Viaje al país de los matreros* y *En el mar austral*. En esa misma dirección, pero con un sentido más moderno del relato, se sitúa Roberto J. Payró, que empezó a escribir antes del 1900; su novela *Antígona*, justamente olvidada, es de 1885. Payró comparte el anhelo de profundización crítica de la Argentina, patente en aquellos narradores imperfectos y originales del 80. Como Sicardi, como Ocantos, y según los modelos todavía vigentes de Balzac y de Galdós, a los que se sumaba el irresistible influjo de Zola, Payró intenta reflejar en un amplio friso novelesco la cambiante Argentina moderna, remontándose hasta los antecedentes de la conquista. Su ambicioso propósito empezó a diseñarse en torno a un título —*Nosotros*— que nunca llegó a concretarse en novela pero que sugiere la índole

argentinita de su arte. Su prosa no tiene los destellos de sus contemporáneos modernistas, pero sí un espontáneo sabor criollo, enriquecido por un rebrotar de lo picaresco y por un sentido directo del relato, limpio de ampulósidades. Una intención docente, un afán de calar muy hondo en nuestro ser nacional. Su obra se manifiesta, a veces paliada por la ironía, en todas sus páginas. Su obra más intensa —*Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira*— aprisiona en su penetrante textura la realidad social y la verdad espiritual de nuestro país en 1900.

Esta novela es amarga pero no pesimista: revela unas crudas miserias humanas, pero las entrega suavizadas por un idealismo trascendente; su realismo no es monótono; crece lentamente, alcanza cada vez más vigor y va mostrando los embriones de la Argentina moderna. Quizás las raíces del *Nieto de Juan Moreira* se enriedan en la tierra de *Facundo*, pero es otro el aire que hace al libro, recortado sobre una época distinta, ante la decepción del sueño romántico de la "Argentina grande". Payró responde a la lección de *El Matadero*: el ambiente como presencia viva, transfiguración robusta, proyección moral y lengua de acento vernáculo.

LOS MODERNISTAS

Entretanto, los modernistas buscaban incorporar al relato la nota exótica, la abstracción simbolista, el juego verbal, embellecedor. A la exaltación local de los "provincianos" y al interés por las gentes y los problemas colectivos de los naturalistas criollos, los modernistas oponen la libertad de lo fantástico, el vagar hacia lo extraño, la incursión en el misterio. Su influencia fue poderosa y se prolonga hasta hoy en la "saga" argentina de Manuel Mujica Láinez, en su gusto por el detalle artístico, por el matiz exquisito al evocar criaturas y atmósferas circunscriptas, al rescatar poéticamente un "tiempo perdido" que posee la tenue minuciosidad proustiana y la diabólica propensión a lo perverso tan característico de los decadentes finiseculares.

El escritor más representativo de nuestra novela modernista ha sido Enrique Larreta. Se inició en 1896 con *Artemis*, un cuento parnasiano de tema griego; desde entonces hasta hoy ha remozado su literatura, ha intentado nuevas posibilidades novelescas, en el afán de conseguir, de un don ya generoso, todas las vetas posibles. Enamorado de la expresión labrada, del acierto singularísimo, Larreta es el autor de la novela histórica acaso más leída de todas las escritas en Hispanoamérica: *La gloria de Don Ramiro*. Colmado de sen-

saciones sutilmente captadas, de imágenes coloridas, el libro desborda fantasía, pasión, interés novelesco. Resulta una iluminación poetizada del entronque hispano, con un final que tiende un sugestivo lazo alegórico entre España y América; pero el novelista entreteje asimismo hilos de amor, misticismo y heroísmo, de ancha vibración humana.

La prosa de Atilio Chiappori se sitúa muy dentro de esa sensibilidad exquisita del modernismo, con su gusto por lo extraño, por esa zona de sombras —*Borderland*, como lo expresa en uno de sus títulos— en las fronteras de lo impalpable con lo real. Locura, muerte, neurastenia, obsesiones, alucinaciones, melancolía, misterio, todo en la prosa de un gustador de las artes plásticas que destaca formas, relieves y tonos del “espectáculo quimérico de las vidas interiores”. Con la obra de Chiappori se relaciona el Lugones de *Las fuerzas extrañas* y *El ángel de la sombra*. Ambos llevan a la perfección de formas una corriente que se interna en los misterios del cerebro y del más allá, que arranca de nuestros jóvenes narradores del 75 y del 80, y que se mantiene constante hasta las letras de hoy. La prosa del modernismo se alivia de escorias y ampulósidades, pero, quizás por el excesivo afán de insistir en el detalle embellecedor, pierde algo del ímpetu, de la fuerza comunicativa de otros escritores menos artistas o con resabios románticos, como Payró o Lynch.

Al mismo tiempo eran contemporáneos de Darío, de Lugones y de Larreta otros narradores de temas lugareños que, durante el aluvión inmigratorio, se preocuparon por fijar las estampas de una Argentina para ellos mismos convertida en pasado. Su estilo, decorado con los recursos de las escuelas nuevas y a la vez con los “decadentes”, juega con tonos sutiles y por fin logra su perduración cuando se acerca a los humildes temas nativos.

DESPUÉS DEL 900

Bulle en los comienzos del siglo actual un hervidero de ideas e imágenes, de circunstancias nuevas. Pero algo más auspicioso para las letras ha de ser visible en este momento: aparece *el escritor* absoluto, es decir, el hombre que ya es escritor *antes* que ministro, diplomático o profesional. Paralelamente, la actitud del público frente a él va cambiando, en la misma medida en que el propósito del escritor deja de ser asombrarlo, para dedicarse a interpretarlo. El hombre común entra, así, en los dominios de la novela. Además se produce un caso infrecuente: bajo el seudónimo masculino de “César Duayen”, doña Emma de la Barra logra para la novela uno de los éxitos —de librería, de publicidad y de crítica— más fragorosos que se recuerdan

en Buenos Aires. Su libro, *Stella* (1905), une vaguedades románticas con una picante sátira social y cierto matiz "socialista" muy al gusto de su época. Junto a este caso particular y marginal, los nombres que dominan, por su fecundidad y por su repercusión, son los de "Hugo Wast", Manuel Gálvez y Benito Lynch.

El primero —Gustavo Martínez Zuviría— construye hábilmente una vasta serie de novelas con la cual capta el interés de un público hasta entonces indiferente, por los temas y los autores nacionales. Discreta-mente realista, sin rehuir los contrastes, las pasiones y las notas patéticas, logra atenuarlo todo con una proporción de aventuras y convencionalismo. Manuel Gálvez sitúa sus novelas, desde un principio, en la otra banda del Olimpo modernista y en la misma que caracterizó a los narradores del 900.

Crítico social, con influencias realistas y zolianas, es un escritor encariñado con su temática ciudadana, sin preocupaciones sociales y psicológicas, controvertibles pero sinceras. No desdeña sentimentalismos de gusto dudoso ni los juegos melodramáticos, que no llegan a invalidar sus cualidades más positivas. Sus primeras obras —*La maestra normal* y *El mal metafísico*, testimonio de la atmósfera literaria y bohemia del 900—, mantienen su éxito popular hasta hoy. Gálvez toma después un sendero menos anecdótico, se aproxima a conflictos espirituales complejos; incursiona por la historia nacional; remoja mucho de su estilo y logra en su trilogía sobre la guerra del Paraguay páginas crueles, desgarrantes, acaso lo más dramático de toda su producción novelesca. Si el testimonio de Gálvez sobre épocas argentinas es parcial, por eso no es menos sugeridor, cercano a la vida: a su vida. Porque la novela de Gálvez es, tremendamente subjetivista, Gálvez mismo. Sostienen una tesis y denuncian o defienden, pero sin lograr una coherencia ideológica que les permita superar las barreras del papel. De ahí ciertas contradicciones y paradojas entre las ideas expresadas por el autor en los prólogos y en el desarrollo de sus criaturas literarias: por ejemplo, su definición católica en el prefacio de *Nacha Regules*, su concepción naturalista del ambiente, el sesgo romántico de la protagonista —casi una Margarita Gauthier— y las posiciones anticapitalistas del enamorado Monsalvat. Este personaje, apóstol, enloquecido y ciego, resulta finalmente casi un héroe de folletín. En *La maestra normal* consigue, por el contrario, una síntesis de paisaje y caracteres en la rutina de un pueblo chico porque, como lo expresa, allí "se veía más exactamente al hombre que en las grandes ciudades". Y su propósito, develado en la misma página, era escribir "un libro donde hubiese almas y no literatura".

Benito Lynch mira de cerca, minuciosamente, el ámbito pampeano. En su tiempo ya no cabe la dimensión épica, pero afina el estudio psicológico. Queda para Ricardo Güiraldes el rescate poético del espíritu gaucho que se diluye en el horizonte; Lynch penetra escrupulosa, atentamente, en los detalles de la realidad. Hay en su actitud una mezcla encariñada de objetividad y comprensión directa, que se traduce en personajes henchidos de apasionada vivacidad —como la Balbina de *El inglés de los güesos* o el protagonista de *El romance de un gaucho*— que avanzan ingenuamente hacia la tragedia. En los lindes filosos del melodrama, a veces parece que Lynch esboza una sonrisa de ironía, pero quizás su rictus es de compasiva amargura. Prefiere los seres sencillos y humildes; cuando enfrenta seres de abrupta violencia —como en *Los caranchos de la Florida*— sentimos que nuestra novela consigue lo que había estado cerca de lograr Cambaceres en *Sin rumbo*: lo terrible impersonal, tejido por las circunstancias, a las cuales el autor permanece absolutamente ajeno. La crítica estudia hoy empeñosamente a este novelista que dibuja con pluma minuciosa toda la pampa de comienzos de siglo, como si fuera necesaria una reivindicación. Sin embargo, la popularidad de su obra maestra —*El inglés de los güesos*— es indiscutible, así como las lecturas escolares han difundido —afortunadamente con gusto de la adolescencia— sus novelas cortas y cuentos. *El romance de un gaucho* queda como un intento de fidelidad extrema a la psicología campesina, al sostener el extenso relato en una lengua rural que, si bien levanta con vida inusitada a los instantes y descripciones, suele frustrar los efectos para el lector común. Benito Lynch es el tramo que une a los escritores gauchescos finiseculares con la moderna novelística rural, en la que cuentan no pocos títulos de Malloa. Las novelas de Gálvez y de Lynch plantean la antinomia inexorable de la Argentina, vista ya por Sarmiento. Con excepciones que precisamente por lo aisladas confirman la tesis, sus libros reflejan esas dos fuerzas: campo-ciudad, que no pueden llegar a nutrirse ni armonizarse mutuamente. Ambos novelistas documentan y sorprenden, entre la civilización y la barbarie, los conflictos y armonías de la Argentina contemporánea.

BOEDO Y FLORIDA

En torno a 1920 cuajan en nuestra literatura corrientes que venían elaborándose lentamente aún antes de terminar el siglo XIX. Después de 1918, concluida la Primera Guerra Mundial, los escritores sienten que la novela anterior está aquejada de irremediable vetustez. Una nueva complejidad de la vida argentina pasa sin evasiones al relato.

Algunos —Enrique Loncán, Arturo Cancela, Enrique Méndez Calzada y Alberto Gerchunoff (autor de esa formidable caricatura novelizada del caudillo sudamericano que es *El hombre importante*), entre otros— utilizan la caricatura o el apunte cáustico según las mejores tradiciones del 80, para enjuiciar mordazmente a la ciudad contemporánea. Pero ésta no es la actitud más frecuente. La obra de los jóvenes se caracteriza más por su ansiedad, su dramatismo. Entre la tradición y la experiencia, eligen la última, siempre buscando penetrar, en apasionado contrapunto, la realidad argentina.

En dos libros casi simultáneos —*La bahía de silencio* (1940) de Eduardo Mallea y *Adán Buenosayres* (1941) de Leopoldo Marechal— descubrimos cuáles eran las ideas y las ilusiones de estos escritores, con qué intrincados hilos tejían lo audaz con lo clásico, lo ágil y malicioso con la lenta melancolía de los barrios, el entusiasmo creador con el estremecimiento escondido de frustración humana, la ilusión y el desencanto, la nota altanera y el silencio reticente, la indignación civil por el país traficado y engañado, la impotencia para iluminar la verdad, la desazón frente al mundo indiferente y positivo, el ansia de soñar un Paraíso, el sigiloso recelo para confesar un amor ardiente por la patria...

Y todo esto apenas insinúa la opulencia estética y vital de aquel momento literario. *La ciudad de un hombre* de Leonidas Barletta y *Regreso a Dios* de Roberto Mariani muestran, el mismo año 1940 y desde perspectivas distintas, cómo el hombre de Buenos Aires, a pesar de su áspera corteza, tiene siempre una puerta invisible abierta hacia el misterio... y hacia Dios.

A pesar de sus notorias limitaciones, la oposición Boedo-Florida es útil para caracterizar la novelística de ese momento. Boedo, en el corazón de Almagro, alimenta una pléyade iconoclasta de izquierdistas y soñadores. Florida, elegante y cosmopolita, adopta ideales literarios modernos, refinados. Boedo mira a las gentes sencillas, a los destinos castigados, y no rehuye el lunfardo. Florida intenta crear una expresión argentina depurada, original, en la que asoma un peculiar barroquismo. Boedo practica un neo-naturalismo desgarrante, bajo el influjo de Dostoiewsky, de Tolstoy, de Gorki. Los escritores de Florida, más cultivados, más artistas, ahondan igualmente en la problemática nacional, pero con menos preocupación militante. De Boedo proceden recios novelistas como Leonidas Barletta y Elías Castelnuovo, dentro del grupo más ortodoxo. Barletta se acerca a la vida humilde de Buenos Aires, a los pequeños dramas de seres sin gloria, y alcanza su hondura mayor en *La ciudad de un hombre*, cuyo panorama se extiende desde el principio del siglo hasta la madurez del

protagonista y de su ciudad. La obra de Castelnuovo, rebelde, con acentos más desgarrados, tiene más filosas aristas. La influencia de ambos ha sido intensa.

Autores como "Alvaro Yunque", Enrique González Tuñón, Julián Alvaro Sol, Alberto Pinetta y José Gabriel (con su novela *La fonda*) están dentro del mismo clima. Y en la misma corriente navegan —renovados por influencias diversas— escritores más jóvenes: Bernardo Verbitsky (desde *Es difícil empezar a vivir* hasta el rumoroso fresco de *Villa Miseria también es América*) se acerca con objetividad suavizada por íntima ternura —preciso y poético, constataador y trascendente— a la vida opaca de los pobres; Joaquín Gómez Bas (*Barrio gris, Oro bajo*) reconstruye la vida de un barrio envuelto en el humo de las fábricas o en la niebla húmeda de Buenos Aires, o revive la atmósfera del conventillo de principios de siglo en una versión candente, viva, sin las deformaciones del sainete y con más efectismo técnico. En distinta medida, se someten al influjo de Boedo, Isidoro Sagüés (*Mal de ciudad*), Luis H. Velázquez (*Pobres habrá siempre*) y Max Dickmann, novelista que dentro de un sesgo propio ha asimilado los elementos del neo-naturalismo norteamericano en una serie de novelas de inflexión sociológica, abarcadoras, densas, entre las que descuellan *Esta generación perdida* y *Puerto América*. Fuera del ámbito ciudadano, creemos ver la gravitación de Boedo en Juan Manuel Prieto, cuando lleva al relato los conflictos sociales del medio rural (*El campo arde*) y en Pablo Rojas Paz, autor de novelas de tónica distinta, cuando reconstruye con firmeza el duro padecer del cañero tucumano en *Hasta aquí nomás*. Sólo hemos recordado algunos libros, para destacar la pujanza de esta tendencia de nuestra novela, en la que se reconocen algunos novelistas de hoy.

En Florida se destacan las novelas de Ricardo Güiraldes y Eduardo Mallea. Güiraldes plasmó en *Don Segundo Sombra* una de las novelas argentinas más bellas y más conocidas universalmente. Su triunfo nace de la pujanza de lo americano esencial fundido con los repliegues más íntimos de una expresión genuina. Lector entusiasta, fino conocedor de la literatura más nueva, Güiraldes quiso encontrar una lengua novelesca que recogiese los secretos del decir criollo y reclamó para sí el rango de "discípulo literario del gaucho". Así logra una síntesis victoriosa de líneas que no habían llegado a fundirse antes: por un lado, sin caer en el telurismo romántico, se apoya en un personaje —símbolo y humanidad —de acusada fuerza racial, y por otro maneja una prosa brava, reveladora de los matices menos superficiales del habla gauchesca.

En su genio narrativo, el gaucho se levanta sin envolverse en un

marchito color local, se erige en símbolo hermoso sin perder vigorosa realidad. En lo esencial, *Don Segundo Sombra* —como *Facundo*, *La vorágine*, *Doña Bárbara*, *Los pasos perdidos* y otros grandes relatos hispanoamericanos— se centra en la revelación del gaucho, criatura en íntimo contacto con la tierra, que, al no poder encajar con una civilización avasalladora, adquiere proyección mitológica. Con Güiraldes el gaucho sale del costumbrismo provinciano, del empecinamiento folklórico, y se convierte en personaje de una profunda experiencia estética. Güiraldes, temperamento de poeta, dio al gaucho la vitalidad genuina de lo novelesco.

Buscando ansiosamente autenticidad y profundidad, en un ejercicio constante de creación, se desenvuelve la obra de Eduardo Mallea. Gracias a su despierto y privilegiado conocimiento de la literatura contemporánea, sus novelas no son nunca "pastiche"; muestran el ahondamiento de un estilo apasionadamente construido desde planos muy profundos. Mallea persigue las esencias de lo argentino en una comprensión de lo humano universal. Hay en su obra un torrente de vida que se trueca en literatura: "stream of consciousness". Escritas en un lenguaje elaborado, de movimiento, de calidad lírica, de vibrante lucidez, sus novelas se desplazan a zonas cada vez más subterráneas y descarnadas.

Desde *La bahía de silencio* —memoria y documento de una juventud contemporánea— a *Las águilas* y *Todo verdor perecerá*, la obra de Mallea es un constante rompimiento con sus inclinaciones espontáneas al soliloquio espiritual, una entrega a los personajes, a la creación más libre. En su evolución más reciente —*Los enemigos del alma*, *Chaves*, *Simbad*—, Mallea hurga metafísicamente en las comarcas invariables y profundas del hombre. Logra así la liberación más ambiciosa de nuestra novela, aferrada siempre al espacio, a los tipos. Indiferente a lo que sus criaturas tienen de "local", Mallea se abisma en una dimensión existencial que revela el singularísimo matiz asumido entre nosotros por el horror y la culpa, la pasión y el pecado. Por eso puede apartar la intriga y hasta prescindir del movimiento, ya que el país espiritual va tomando consciencia de sí mismo, un mundo hermético va recuperando su voz, con lo que Mallea consigue, tras ardiente vigilia, su declarado máximo ideal: "Dar voz a un mundo que no la tiene y que sufre de esa carencia".

OTRAS TENDENCIAS

Los extremos Boedo-Florida no alcanzan a abarcar la complejidad de la novela posterior a 1920. Roberto Arlt, que se inició en "Proa"

bajo la influencia de Güiraldes, muy rápidamente, tras una exploración exasperada de sus posibilidades creadoras, se sitúa al margen de las capillas. Hay siempre un fondo de ironía, de descreimiento y amarga protesta en las obras de Arlt. *El juguete rabioso*, su primera novela, sorprendió por la recia sustancia humana y el espíritu de renovación literaria que trasuntaba. Astier, el protagonista, es personaje autobiográfico, forjado sobre la imagen de su propia adolescencia aquejada de miseria. Buenos Aires está vista en el relato no a través de fáciles descripciones, sino en una dimensión escondida. Estos jóvenes que andan a tientas, sofocando o contradiciendo su libertad, evidencian —acaso por su misma raíz “dostoiewskiana”— un existencialismo *avant-la-lèttre* que vincula a Arlt con las corrientes novelísticas actuales.

En *Los siete locos* y *Los lanzallamas* el clima es acaso más opresivo. Arlt escarba en los procesos subconscientes de seres que deambulan sin meta prefijada. Esas vidas turbias y tristes, estos seres fracasados y disconformes, dan una versión áspera y osada de la Argentina. Arlt leyó ávidamente a Quevedo, y procede como él: acumula rasgos burlescos, inferiores y sucios; presenta sus figuras en escorzo, recortadas sobre un fondo negro y acre. Su técnica es la del grotesco, y su imagen del mundo es parcial. La obra de Arlt, muy próxima a la angustia del hombre contemporáneo, ha ejercido enorme influencia sobre los jóvenes y se yergue viva, contrastada, imperfecta y potente como pocas.

Roberto Mariani, aunque adscripto nominalmente a Boedo, se aparta de aquéllos al alejarse del realismo, por su anhelo de trascendencia. Así en sus cuentos como en sus novelas —*En la penumbra*, *Regreso a Dios*—, Mariani se inclina con piadosa comprensión, con cierta paliada amargura, a los hombres sencillos, generalmente a los empleados que consumen monótonamente sus horas, sin evasión posible. Buenos Aires es el tablado y el móvil interior que empuja a sus seres. En *Regreso a Dios*, sobre todo, Buenos Aires aparece en un plano íntimo y como un personaje con vida. Es la ciudad entera la que procura liberarse del cosmopolitismo, de la burocracia sumisa, la que añora sus tradiciones, la que clama por un alma propia y cree hallar su claridad en el retorno a Dios. Si la obra de Mariani carece de fuego, de dinamismo, de poderosa invención, en cambio es sutil y sagaz, con ese don muy porteño de una suave y caladora ironía que penetra medularmente en sus desamparadas criaturas.

Ningún esquema simplista lograría abarcar la complicada riqueza de este despertar de nuestra narrativa. Con robusto sabor argentino, entrañablemente unida a las tradiciones y al paisaje, la novela regio-

nalista ofrece versiones de tipos y realidades lugareñas vistas con modernidad. "Mateo Booz" (Miguel A. Correa), Fausto Burgos, Emilio Berisso, Carlos B. Quiroga, Ernesto L. Castro, Alberto Córdoba, Alejandro Santamaría Conill, Arturo Lorusso, Hernán Figueroa Araoz y otros novelistas se acercan, sin evasiones, a nuestras provincias, y toman de ellas imágenes que no derivan de otros libros, experiencias identificadas con una experiencia original. En sus obras abunda la nota descriptiva, el apunte costumbrista, y aún en las menos perfectas se documenta una realidad profunda, acaso incomunicable por otro camino que no sea la novela, convertida así en minucioso registro de lo visible y lo sentido en la Argentina interior.

Ahora la diferenciación usual entre novela de la ciudad y novela de la tierra nos resulta limitadora o insuficiente. Eduardo Acevedo Díaz ahonda en un ciclo novelesco la Argentina rural, ve en el criollo una criatura viva y no un ente poético, y sigue su trayectoria desde la conquista del desierto (*Ramón Hazaña*) hasta la vida en las chacras (*Argentina te llamas*) y durante las transformaciones de la inmigración (*Cancha Larga*), pero no coarta su temática y se acerca también a los motivos trascendentes (*Eternidad*). Carlos B. Quiroga, narrador que ha dado en *La raza sufrida* su obra de más grávido interés novelesco, potente versión de la cordillera catamarqueña, refleja también —en su amplia producción narrativa— otros ámbitos, otros conflictos, otros paisajes. A su vez Carlos Alberto Leumann, cuyas narraciones giran en torno a problemas y experiencias de la ciudad, se deja atraer por la sugestión del *Trasmundo* e intenta la *novela campesina* en *Los gauchos a pie*. Lo gauchesco y lo trascendente se enlazan, igualmente, en la obra de B. Molüna Massey, cuya *Montonera de Ahuancruz* se perfila sobre el horizonte bravío de la pampa con la minuciosa prolijidad con que ilustra sus páginas Eleodoro Marengo...

No es fácil tampoco encasillar la obra de Arturo Cerretani, escritor que, como los anteriores, se inicia literariamente antes de 1930. Después de cultivar el cuento se define como un recio novelista en *El bruto* —goyescas estampas riojanas de greda y lascivia— y *La muerte del hijo*. Cerretani profundiza psicológicamente a sus criaturas, pero sin ligarles a una determinada interpretación previa. En su obra el trazo narrativo nunca es difuso: sus dramas tienen consistencia, veracidad, y surgen de circunstancias humanas definitivamente argentinas. Sabe vincular experiencias personales y ambientes: las vicisitudes de un niño hasta la eclosión de la adolescencia unidas al crecimiento de un barrio, Floresta (*Confesión apócrifa*) y las calles turbias y opacas de otro barrio cerca del Bajo enmarcan la anécdota de *Con la*

brasa en la boca, como las penumbras de otro rincón en la orilla norte —residencial y equívoca— de la ciudad se aprietan alrededor del desdichado martirio de una sirvientita en *La violencia*. Libros ásperos, dolorosos, evidencian el ascenso de Cerretani, artista desvelado en acuciante búsqueda de posibilidades para una concepción narrativa que, sin perder veracidad humana, se aproxima a una honda revelación ontológica.

Aunque ecléctica y sujeta a signos muy diversos, la novela da expresión plena a la vida argentina. Sin embargo, no falta la pura fantasía, la originalísima expresión creadora, como en las narraciones de Juan Filloy. De *Periplo a Balumba*, de *Op Oloop* a *Finesse*, Filloy ha prodigado su don inventivo y con sorprendente riqueza ha dado una nota muy personal a la experiencia surrealista, para un público de iniciados. Fábulas de registro poético, incursiones a lo sobrenatural y lo ilógico, empiezan después de 1925 a interesar a un público cada vez más amplio y más exigente. La pura fantasía novelesca se expresa genialmente a través de Macedonio Fernández.

Macedonio concibió lo novelesco como una posibilidad metafísica de re-creación y eternidad. Su obra actúa por virtualidad y demostración, no por relato ni descripción. Concibe a la novela como producción lírica y no épica. Se vuelve para él expresión del eterno recomenzar, del espiritualismo absoluto. Escritor de rara intensidad, criollísimo en su universal inquietud, acabó por ser el maestro de la generación de 1920. El autor de *Una novela que comienza* saca a la ficción de la certeza lógica, y con humor en el que descubre la malicia del gaucho, acerca a la experiencia literaria la experiencia religiosa: el crear se torna un creer. Con Macedonio Fernández la novela argentina recibe un impulso nuevo; logra ascender de la connotación precisa del país a un plano de creación libre y trascendente.

La novela argentina crece y se afianza en direcciones complejas y distintas. Estamos mirando ya obras que se vinculan a nuestros días, a un ayer tan inmediato y tan vivo que es el presente.

Los narradores que surgen después de 1930 enriquecen y ahondan corrientes que se han ido perfilando desde los primeros esbozos narrativos de nuestro romanticismo. No se sienten ya sin raíces en el ayer. Una tradición novelesca continuada y tendencias contrapuestas los preceden en su afán. Ese ayer discutible y contrastado sirve para situar al novelista que nace en una línea que viene del pasado, con lo cual se cumple la voluntad de nuestros románticos, los primeros en enfrentarse con la aventura de trasladar al relato la viviente imagen del país.

ELECCION

Si un lector, con la perspectiva limitada a los escritores que iniciaron su producción antes de 1930, quisiera abarcar el panorama de la novela argentina en la breve nómina de veinte libros, arriesgaríamos la siguiente propuesta: *El Matadero, Facundo, Amalia, La loca de la Guardia, Luz del Día en América, Excursión a los indios ranqueles, Juan Moreira, La gran aldea, Sin rumbo, Irresponsable, La Bolsa, Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira, La gloria de Don Ramiro, El mal metafísico, Los caranchos de la Florida, Don Segundo Sombra, El juguete rabioso, La bahía de silencio, Regreso a Dios, Adán Buenosayres*. Lo discutible de mi elección, sobre todo a medida que nos acercamos al presente y crece el número de novelas, sugiere la riqueza del género. Este rápido recuento muestra a la novela como uno de los géneros más importantes y complejos de nuestra literatura. Las generaciones nuevas pueden encontrar en la tradición de un siglo y medio un material rico y una experiencia aprovechable. A través de la evolución esbozada, la novela aparece identificada con el país hasta el punto de que muy pocos autores (Martín García Mérou, Angel de Estrada, por ejemplo) se apartan de la temática argentina.

Desde *Amalia* —que Pelliza llamó “libro y espada a un tiempo”— hasta una fuerte corriente actual, nuestra novela se define por su afán reformista, por su vibración social, como expresión de un medio con tajantes contradicciones y sorprendente individualidad. Muchos de nuestros novelistas escribieron sus relatos para combatir una desviación, para sostener una causa; hicieron de la novela un instrumento de liberación y de docencia. En diferente grado, la naturaleza —más que telón, héroe y fuerza patética enfrentada al hombre—, prepondera en nuestra narrativa hasta el punto de justificar la observación de Camilo José Cela: está siempre a punto de ser devorada por el paisaje. Si a esto se agrega la preponderancia de lo costumbrista y de la temática local, comprobaremos que, en gran medida y hasta época muy reciente, la novela argentina parecía no poder liberarse de los cánones ideales del romanticismo, del cual hasta cierto punto fue el naturalismo sólo una continuación.

Súmanse a los rasgos anteriores la mezcla de primitivismo y delicadeza, de lo popular y lo poético, que se vislumbra desde la colonia en la superposición de formas europeas con aspectos irracionales y telúricos de América, y alcanza su culminación en *Adán Buenosayres* con la irónica mezcla de la nota arrabalera —desde los extremos más líricos a los más procaces—, y la tradición que parte del barroco. Mun-

do folklórico y mundo onírico, una realidad antigua, cargada de misterio y un arte actual y vibrante, suelen darse unidos en nuestra novela, donde casi siempre la animación humana supera a lo libresco.

La novela argentina es apasionada, contradictoria, como reflejo de la heterogeneidad y confusión de nuestra vida. En conexión estrecha con el país, suele ser indiferente a los valores humanos abstractos. Tiranizada por la realidad, no se resuelve a tentar lo alegórico, a recorrer otros campos más ambiciosos. Y aunque esa limitación se supera es evidente que lo americano esencial sostiene a los textos más vivaces.

En miles y miles de páginas, la novela revive épocas, seres, aventuras extrañas o amenas, íntimos conflictos, zonas del alma argentina hipócritamente veladas en general. Avasalla prejuicios, se apropia de lo fabuloso y de lo inmediato, de la pausada vida comarcana y del trepidante bullir de la ciudad, de tonos, actitudes y concepciones del mundo... Hay en ella un vasto archivo de costumbres, oposiciones, sensaciones e imágenes que sorprenden la gestación profunda de la vida espiritual argentina. Ese legado complejo y rico sugiere las perspectivas futuras de nuestra novela, cuando la connotación ceda al impulso irreconocible de lo argentino, cuando éste sea una modulación, un enfoque para sorprender el misterio del mundo, y cuando la ficción, negada a todo provincianismo, rompa las barreras que el propio fervor argentino, el que nutrirá su grandeza, ha levantado. De esta materia prima nuestra, sometida a las pruebas y las experiencias de tantos creadores, brotará, transfigurado, el arte novelesco del futuro. Pero sus raíces están en el esfuerzo creador que, sucintamente, acabamos de reseñar.