

Capítulo

la historia
de la literatura
argentina

86



Centro Editor
de América Latina

**Panorama
de la novela
argentina:
1930-1955**



Panorama de la novela argentina: 1930-1955

Jorge B. Rivera

Los nuevos signos de la cultura en Europa y América.

— Antes de ocuparnos de manera más específica de los cambios experimentados por la novela europea y americana a partir de los años 30 — como premio a una visión panorámica del desarrollo de nuestra propia narrativa entre esos años y mediados de la década del 50 —, nos parece apropiada una puntualización, siquiera somera, sobre los cambios, fracturas y crisis operados en diversos campos del conocimiento y de las artes en las décadas inmediatamente anteriores.

En el plano histórico conviene señalar, de paso, cuatro hechos fundamentales, por sus múltiples proyecciones sobre lo político, social, económico, cultural e ideológico: nos referimos a la Gran Guerra 1914-1918, a la Revolución Rusa de 1917, al crecimiento del fascismo a partir de 1922 y a la crisis económica que hará eclosión con el *crack* bursátil de 1929.

En el plano de las ciencias esta etapa preliminar dejará algunas contribuciones de idéntica trascendencia. Entre ellas: los trabajos atomísticos de Nils Bohr y Rutherford, los avances de De Broglie en el terreno de la mecánica ondulatoria, y en especial la formulación del revolucionario "principio de indeterminación" propuesto por Heisenberg en 1924.

En el campo de la filosofía y de las ciencias humanas las novedades no son menos importantes: Freud publica su *Introducción al estudio del psicoanálisis* (1916), y aparecen sucesivamente *La Decadencia de Occidente* (1918), de Oswald Spengler, el *Tractatus logico-philosophicus* (1921) de Wittgenstein, *La mentalidad primitiva* (1922) de Lévy-Bruhl, *Ser y tiempo* (1927) de Heidegger y *La rebelión de las masas* (1929) de Ortega y Gasset.

Las artes, por su lado, aportan las novedades del *dadaísmo* (1918), del *Bauhaus* de Weimar (1919), del *neoplasticismo* holandés (1921), de

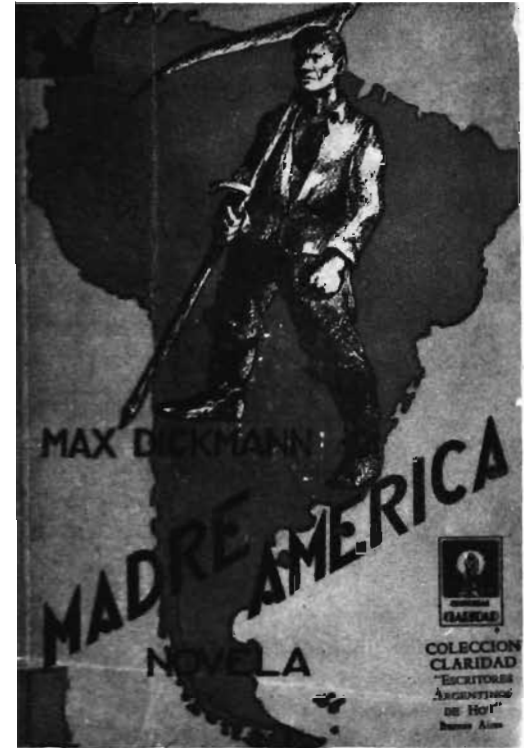
las primeras composiciones abstractas de Kandinsky y del surrealismo (1924), a las que debemos sumar el pleno desarrollo del cine como madura expresión artística, con filmes como *Intolerancia* (1916), de Griffith, *El gabinete del Dr. Caligari* (1919), de Wiene, *El acorazado Potemkin*, de Eisenstein, y *La quimera del oro*, de Charles Chaplin, ambos de 1925.

En un proceso que tiene mucho de interdisciplinario (más allá de la estricta especificidad) las transformaciones que hemos señalado se verificarán también en el terreno de la novelística, brindando frutos de gran originalidad, en algunos casos, y en otros, meras proyecciones o subproductos.

Los nuevos conceptos sobre la sexualidad y la liberación de la vida instintiva, por ejemplo, tendrán su correlato en la narrativa de autores como Colette y D. H. Lawrence, en tanto que las modernas ideas sobre las "masas" y sobre la complementación u oposición entre individuo y colectividad, o entre líder y conciencia individual, encontrarán formas de expresión y enunciación en el "unanimismo" de Jules Romains y en la explícita apología del heroísmo colectivo que ya se esboza en la novelística del primer Malraux.

En otro plano — en una zona que no fue ajena a ciertas concomitancias con el pensamiento de la derecha autoritaria — el culto de las furezas vitales, del suelo, de la sangre y de las raíces (que ya se había explicitado en Barrès y Maurras), sumado ahora a la exaltación del espíritu guerrero y deportivo, informará y modelará ideológicamente a buena parte de la narrativa de Jean Giono, Drieu la Rochelle, Henri de Montherlant, Joseph Kessel, Antoine de Saint-Exupéry y Paul Morand, entre otros no menos conspícuos.

El mundo del subconsciente y sus arrabales, las exploraciones de la memoria y en líneas generales la



Tapa de *Madre América*, novela de Max Dickmann

Macedonio Fernández: prodigioso inventor de novelas no leídas

Tal vez Macedonio Fernández (1874-1952) sea uno de los más secretos e influyentes "renovadores" de la novela argentina contemporánea, género al que dedicó múltiples reflexiones estéticas y algunos esbozos fuertemente heterodoxos, como Una novela que comienza (1941) y Museo de la novela de la Eterna (1967), con sus ideas de la obra como "lectura de ver hacer" y como "intemporalidad" en la que quedan abolidos los asedios y penurias de la muerte. Un "renovador" y un "anticipador", más por la completa originalidad de su espíritu y por su actitud teórica global que por los resultados tangibles de su desconcertante "novelar", que no encuentra paralelos o equivalencias, por cierto, entre los ensayos más genéricos y convencionales de sus contemporáneos. En Museo de la novela de la Eterna, publicado en forma póstuma, incluyó un sugestivo catálogo de sus "especialidades en novelismo":
La Novela que Comienza.
La Novela Impedida (por vicio redhibitorio).
La Novela Salida a la Calle, con todos sus personajes, en ejecución de sí misma.
La Prólogo-Novela, cuyo relato se hace a escondidas del lector en los prólogos.
La Novela escrita por sus Personajes.
La Novela Inexperta, que se atarea en ir matando por separado a "personajes", ignorando que seres escritos mueren todos juntos en un Final de lectura.
La Novela en Estados.
La Última Novela Mala - La Primera Novela Buena - La Novela Obligatoria.

impostación del plano psicológico (con todo lo que tal impostación adeuda en forma simultánea a Bergson, William James y Sigmund Freud) constituirán por cierto los "platos fuertes" de la novelística de Marcel Proust, James Joyce y Virginia Woolf; en tanto que los azares del "acto gratuito" serán la parte medulosa de muchas novelas de Jules Romains, Georges Duhamel y André Gide, azares a los que este último sumará, por su parte, una riesgosa y desvelada "sinceridad" testimonial.

Igualmente importantes, por su incidencia en la producción de algunas obras de singular valor, serán la exaltación "juvenilista" (cfr. André Gide, *Los monederos falsos*; Jean Cocteau, *Los niños terribles* y Alain Fournier, *El gran Meaulnes*) y la exploración del espacio cosmopolita, que interesó a Paul Morand, Valéry Larbaud y Pierre Benoit, para producir sus mejores frutos en el Blaise Cendrars de *El plan de la aguja* y *Las confesiones de Dan Yack*.

Pero las transformaciones de la novela "realista" clásica no se verificarán exclusivamente en los territorios de lo temático y lo ideológico, sino que tocarán también (y con frecuencia de manera más honda) el plano de los procedimientos, las retóricas y los sistemas combinatorios. Porque el proceso ha sido profundamente "tocado" por la crisis misma de los conceptos de *realidad*, *representación* y *verosimilitud*, al tiempo que por los novedosos aportes de la fenomenología, la lingüística y la reflexión estética, la novela *transforma* muchos de sus aspectos "formales" y de sus maneras operativas a través de nuevos recursos y procedimientos como el "fluir de conciencia" (Joyce, Woolf), las interpolaciones de discursos (Dos Passos, Malraux), las alusiones eruditas (Proust), el lenguaje metafísico, la superposición de planos espaciales y temporales (Faulkner), el simultaneísmo, la fragmentación, el balbu-

ceo, las asociaciones libres, las verbalizaciones abstractas, las parataxis, etc.

Dentro de este proceso podemos detectar con meridiana claridad la coexistencia de algunas líneas básicas: a) Por un lado, una línea definidamente "contenidista" y "socializante" que va de la prolongación del naturalismo zoliano (con Henri Barbusse) a la proyección del viejo realismo tradicional del siglo XIX (con figuras como el alemán Jacob Wassermann y el soviético Mijail Shólov, cuyas obras capitales —*El caso Maurizius* y *El Don apacible*— son de 1928).

b) Por otro lado, una línea tributaria del realismo decimonónico, aunque procesalmente actualizada y "moderna", cuyas figuras prominentes son Thomas Mann, Jules Romains, Roger Martin du Gard, etc.

c) En tercer lugar, la línea de los novelistas norteamericanos, que si es epigonal del realismo social y se caracteriza por compartir sus preocupaciones políticas, esboza, al propio tiempo, una vía generalmente autónoma desde el punto de vista procesal. En este terreno, con diversos grados de madurez artística, Upton Sinclair, Theodore Dreiser, Sinclair Lewis, John Dos Passos y Erskine Caldwell.

d) En cuarto término podríamos ubicar a los escritores que contribuyeron con más vigor a provocar fracturas y a trazar vías hasta entonces inéditas, convirtiéndose en auténticos "renovadores" de la novela contemporánea. Nos referimos a Henry James, Marcel Proust, James Joyce, Franz Kafka, William Faulkner, Virginia Woolf, Louis Ferdinand Céline y unos pocos más.

Influencias en el Río de la Plata. — Este es, en líneas muy generales, el panorama de la novela occidental sobre los umbrales de la década de 1930. Un panorama que tendrá indudable influencia sobre la elaboración de la ulterior novela ar-

gentina, como verificaremos al examinar la obra de escritores como Bernardo Verbitsky, Roger Plá, Max Dickmann, Alfredo Varela, Ernesto L. Castro, Bernardo Kordon, José Bianco, Norah Lange, Estela Canto, Silverio Boj, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo, etc.

Es cierto que el acceso a estas fuentes, tenidas en gran estima intelectual por los escritores argentinos, está sujeto a fluctuaciones y desfases cronológicos de variada magnitud.

Un "boedista" como Roberto Mariani, por ejemplo, traba temprano conocimiento con la obra de Marcel Proust (1927), en tanto que el trato con el *Ulises* de Joyce, acaso por su mayor complejidad idiomática, sufre un sensible retardo con respecto a su fecha de aparición original (1922); aunque se conoce, sin embargo, una tentativa de traducción pionera, intentada hacia 1925 por Jorge Luis Borges con destino a *Proa* y anterior, en casi veinte años, a la discutida y laboriosa de J. Salas Sibirat.

La revista *Sur*, como sabemos, trajo y publicó en sus páginas o en los volúmenes de la editorial anexa a muchos de estos autores europeos o norteamericanos. Así, por ejemplo, *Canguro*, de D. H. Lawrence, y *Contrapunto*, de Aldous Huxley, que son de 1922 y 1928, respectivamente, aparecen en 1933 con el clásico signo editorial de la flecha invertida.

La publicación de *La condición humana* (1933), de André Malraux, es casi simultánea con la edición original, pues la traducción de César Comet para *Sur* aparece tres años después, en tanto que *Al faro* (1927), de Virginia Woolf, a pesar de la indudable gravitación de la autora sobre el grupo de referencia que dirige la revista, debe aguardar más de diez años, pues aparece recién en 1938.

Entre 1933 y 1941 *Sur* prestará sostenida atención a los escritores ingleses, especialmente a Aldous Hux-

ley, Virginia Woolf y D. H. Lawrence; interés que en el período 1945-1955 se transferirá a Graham Greene, Henry James, E. M. Forster, William Faulkner, Christopher Isherwood, William Saroyan, etc., para pasar sugestivamente —al concluir la Segunda Guerra mundial— a los autores italianos (Piovene, Pratolini, Levi, Moravia, Pavese y Buzzati) y a los escritores del área lingüística germana (Hesse, Mann, Kafka, Schnitzler, etc.).

Si examinamos las revistas literarias y culturales aparecidas entre nosotros durante el período 1920-1935 nos encontraremos con algunas circunstancias que pueden sorprendernos, en particular si nos manejamos con ciertos preconceptos. No es precisamente *Martin Fierro* (la vanguardista, cosmopolita y actualizadora *Martin Fierro*) por cierto, la que brinda mayor atención a la nueva narrativa, sino *Nosotros*, considerada habitualmente como una expresión cultural más ecléctica y cautelosa.

Martin Fierro —acaso porque sus colaboradores habían pontificado sobre la "muerte de la novela", al uso de la época— anteponía la poesía a la narrativa, y si en sus páginas figuran Apollinaire, Cocteau, Eluard, Jacob, Perse, etc., son casi inexistentes las referencias a Gide, Proust, James, Kafka, Joyce y sus iguales.

En *Nosotros* la situación es paradójicamente diversa. Joyce y el *Ulises* ocupan la atención de la revista en 1922 y 1933 respectivamente. Sobre Marcel Proust hay numerosas colaboraciones entre 1922 y 1931, entre ellas dos que vale la pena acotar por la identidad de sus autores: "Por el camino de Proust", de Max Dickmann, e "Introducción a Marcel Proust", de Roberto Mariani, ambas aparecidas en abril de 1927. Las primeras referencias sobre Gide y Huxley son de 1921 y 1932, respectivamente, y habría que señalar, por lo menos a título de cu-



Max Dickmann (1902)



Eduardo Mallea (1903) A. G. N.

riosidad, que en la primera de las fechas nombradas se menciona a Virginia Woolf como traductora de los relatos de Anton Chejov. Ni Henry James ni Franz Kafka, en cambio, son nombrados por la revista.

Con respecto a Kafka cabe puntualizar que la primera referencia que hemos obtenido, compulsando revistas literarias, es la publicación de "La sentencia" en *Imán*, la revista que en 1931 dirigía Elvira de Alvear con la asistencia del cubano Alejo Carpentier. Por otra parte, en comparación con otros ámbitos lingüísticos, la traducción de Kafka al español es relativamente temprana: *El proceso* apareció en 1939 con el sello Losada; *América* fue publicada en 1943 por Emecé.

Con los datos precedentes, que pueden ser desarrollados e indudablemente perfeccionados (y en este sentido, por ejemplo, proponemos como tarea el relevamiento de la identidad literaria de los traductores de entonces), el lector contará con un panorama suscito sobre las vinculaciones entre la nueva narrativa y los lectores y escritores del Río de la Plata.

Pero en orden a las posibles influencias autorales, o de escuela u obra, en este momento de transición, el panorama no estará realmente completo si omitimos un fenómeno de singular incidencia, particularmente entre los novelistas adscriptos a la corriente del realismo de intención crítica y social. Nos referimos al *corpus* de la gran novela latinoamericana, cuyas obras más representativas, apuntando siempre a ser densa y válida literatura a la vez que un áspero y comprometido examen de la realidad continental, están listas antes de 1930: *Los de abajo* (1916), del mexicano Mariano Azuela, *Raza de bronce* (1919), del boliviano Alcides Arguedas, *La vorágine* (1924) del colombiano José Eustasio Rivera, *El águila y la serpiente* (1928), del mexicano Mar-

tin Luis Guzmán, y *Doña Bárbara* (1929), del venezolano Rómulo Gallegos; textos a los que cabría agregar, por su representatividad y por el escaso margen cronológico que la separa de los restantes títulos, a *Huasipungo* (1934), del ecuatoriano Jorge Icaza.

¿Una crisis de la novela? —

En textos anteriores hemos señalado las grandes líneas del proceso de desarrollo y consolidación de la industria editorial y de la configuración de la labor del escritor como actividad profesional, relacionada con la existencia de un público en constante crecimiento y con actitudes cada día más favorables hacia la narrativa de origen nacional (cfr. capítulos ms. 36, 56 y 57).

El cierre de la década del 20, en efecto, nos ofrece en materia novelística un conjunto de obras y de autores que justifican de manera indudable el interés de los lectores. Basta, en este sentido, con recordar la existencia de *El inglés de los güesos* (1924), de Benito Lynch, *Don Segundo Sombra* (1926), de Ricardo Güiraldes, *Zogoibi* (1926), de Enrique Larreta, *El juguete rabioso* (1926) y *Los siete locos* (1929), de Roberto Arlt, etc.

Obras que marcaron el remate de un largo proceso y que perduraron como hitos muy estimables de la narrativa argentina, puede afirmarse que muchas de ellas no fueron ciertamente insensibles al movimiento general de renovación (y crisis) de la novela, marcando distancias y aperturas indudablemente significativas en relación con las añejas recetas del naturalismo y del realismo clásicos.

Pero en el cuarto de siglo que va de 1930 a 1955 el cúmulo de complejas variables ideológicas, estéticas, culturales y sociales que se entrecruzan e interactúan determinará la gestación y el desarrollo de un conjunto de nuevas respuestas na-

rrativas, e inclusive el advenimiento de muy estimables novelistas, con una obra sistemática y de auténtico valor en sus líneas generales.

Si hablamos de "nuevas respuestas narrativas" estamos hablando, necesariamente, de un marco problemático y referencial que exige perentoriamente esas "nuevas respuestas".

En el capítulo n. 74 hemos señalado, en cierta medida, el diseño global de la problemática ideológica que deben asumir los ensayistas argentinos de la década del 30, problemática en la que se cruzan y coexisten la crisis de conjunto del racionalismo, el advenimiento de pujantes e incisivas propuestas irracionales e intuicionistas, el sentimiento de fracaso y decadencia de la civilización occidental, la revalorización del papel histórico de la cultura latinoamericana, las acuciantes preguntas sobre el sentido final de esa cultura y la vívida percepción del carácter epigonal y meramente "potencialista" de nuestra propia labor intelectual. No es por cierto aleatoria ni precisamente insignificante, como síntoma, la coherencia que se tiende entre el *Nocturno europeo* (1935) de Eduardo Mallea y su *Historia de una pasión argentina* (1937).

A este marco de crisis y reformulación debemos sumar, obviamente, en los planos de lo ideológico y lo político-cultural, el sensible peso específico de las cuestiones derivadas de la Revolución rusa, de las prolongadas discusiones teóricas que se suscitan en el campo marxista sobre cuestiones de arte y literatura, y del mismo crecimiento práctico de ese campo, cuya incidencia sobre los escritores de tendencia social es ampliamente notoria.

Pero no se trata tan solo de una crisis que afecte a las grandes instancias encuadradoras de lo político, lo estético, lo científico, lo social y lo ideológico, sino de una crisis que por diversas vías llega al meollo mismo de lo específico y se instala,

La nueva novela 1920-1935

Lo más representativo de la nueva novela europea y americana está a punto entre los años 1920 y 1935:

El caso Maurizius, de Jacob Wassermann, y El don apacible, de Shólojov, son de 1928; Los Thibault, de Roger Martin du Gard, y La montaña mágica, de Thomas Mann, son de 1922 y 1924, respectivamente; Ulises, de Joyce, es de 1922; El proceso y El castillo, de Franz Kafka, son de 1925 y 1926; Al faro, de Virginia Woolf, es de 1927; El sonido y la furia, de Faulkner, es de 1929, y Viaje hasta el fin de la noche, de Louis Ferdinand Céline, es de 1932. En cuanto a la publicación integral de En busca del tiempo perdido, de Marcel Proust, puede decirse que estaba completa al promediar la década del 20.

Algo similar ocurre con los novelistas americanos, si repasamos la siguiente secuencia cronológica:

Babbit (1922), de Sinclair Lewis; Manhattan Transfer (1925), de John Dos Passos; Una tragedia americana, (1925), de Theodore Dreiser; Paralelo 42 (1930), de John Dos Passos y El camino del tabaco (1932), de Erskine Caldwell.

Un quinto grupo de novelistas permitiría esbozar la siguiente cronología:

Los monederos falsos (1926), de André Gide; El lobo estepario (1927), de Herman Hesse; Contrapunto (1928), de Aldous Huxley; El amante de Lady Chatterley (1928), de D. H. Lawrence; Adiós a las armas (1929), de Ernest Hemingway; El fuego fatuo (1931), de Pierre Drieu la Rochelle; La condición humana (1933), de André Malraux, y Trópico de cáncer (1934), de Henry Miller.



Tapa de La rastrillada de Salinas Grandes, de Samuel Tarnopolsky

con efectos turbadores, en el exacto centro de la novela como *género*.

Si son muchos los profetas y teóricos de la "decadencia de la novela", hacia comienzos de la década de 1930 nos parece sumamente ilustrativo el ejemplo de Ortega y Gasset, de indudable y sostenida influencia entre los escritores argentinos a través de la *Revista de Occidente*, *Sur* y sus reiteradas visitas al Río de la Plata.

Los artículos que componen *Ideas sobre la novela* fueron escritos por Ortega y Gasset entre 1924 y 1925. Allí el filósofo español —muy emparentado con Simmel y Nietzsche desde el punto de vista estético— afirma con cierta prematura rotundidad la *decadencia* del género novela, aferrándose precisamente —a partir de la elección de un determinado "modelo" histórico de novela— a la categorización "genérica" y a la idea conexas que afirma que todo *género* es esencialmente un "repertorio limitado de posibilidades".

Instalado en el modelo de la novela realista burguesa, pesarán en la estimación de Ortega los problemas de la *originalidad* y del número finito y definido de "temas posibles". Para él, entonces, habrá un auténtico agotamiento "temático" y en particular un agotamiento de los temas "nuevos", de los temas que pueden quebrantar en el lector el "embotamiento de la facultad de impresionarse".

Pero para el autor de *La rebelión de las masas* y *El tema de nuestro tiempo* lo sustantivamente narrativo (la aventura) interesa menos en la novela que la presencia de los personajes y sus atmósferas e interioridades. Quiere, más que una novela de definiciones, de atribuciones, de "presentaciones", una novela "impresionista", que solo aporte los ingredientes necesarios para la captación personal del *suceso* o del *rasgo* caracterológico, muy tenuemente marcado.

Ortega y Gasset, como todos sabemos, no es precisamente un especialista en literatura, a pesar de haber escrito fluida y abundantemente sobre el tema. Quizá por esa razón *Ideas sobre la novela* nos deja una impresión un tanto difusa, de la que rescatamos ciertas prevenciones contra la trama y la mera narración de peripecias, contra lo extraordinario y maravilloso, a favor de "*la hora simple y sin leyenda*", y de cierta adhesión a los tiempos morosos, a la continua mutación de los caracteres, a un punto óptimo de "*interés dramático*" y a la permanente invención de "*almas interesantes*". Queda en claro, sí, y este residuo tuvo amplia y acrítica resonancia entre muchos escritores y lectores, la idea un poco vaga y no bien fundamentada de la "decadencia" del género. Idea por lo menos peregrina y superficial si pensamos que es contemporánea de Proust, Joyce, Kafka, Musil, Hesse, Mann, Svevo, Faulkner, Hemingway, Céline, Woolf, Gide, Shólojov, Baroja, etc., nombres que pueden remitirnos a una hipótesis de la novela como forma "en crisis" (en el sentido suspensivo de "mutación considerable") pero más problemáticamente a la ya señalada de forma "en decadencia".

Nuevas ideas, nuevos problemas. — Indudablemente influenciados por el cúmulo de variables que anotamos en el apartado anterior y por el novedoso sesgo de las ciencias humanas, algunos escritores (y los nuestros se inscribirán de manera por cierto activa en esa tendencia) introducirán en sus obras cierto tipo de óptica, de comportamiento y de pensamiento. El prelogismo, la psicología profunda, la visión del universo que se atribuye a los primitivos, los sueños, el mundo de los locos y los niños, entre otros aspectos, tendrán una incidencia directa e incuestionable en la

configuración de ciertos aspectos temáticos y formales.

En ciertas zonas de la narrativa se emprenderá una búsqueda de lo maravilloso en tanto que realidad, enfrentada con una búsqueda de la realidad en cuanto tal, desde una mira filosófica, sociológica o ética y con un propósito deliberadamente pragmático de acción sobre esa misma realidad.

La nueva ciencia, por su parte, parece abonar y aún estimular ciertas posturas estéticas, al superar los estrechos marcos del determinismo mecanicista del siglo XIX e intentar o promover exploraciones en zonas eminentemente paradójales e inclusive contradictorias. Desde Einstein, y en especial desde Heisenberg, ya no hay tiempo, espacio y movimiento absolutos, lo infinito puede ser finito, no somos más el centro del cosmos y por añadidura parecen existir dimensiones y realidades que ignoramos, con leyes que se asemejan y al mismo tiempo se oponen a las que conocemos en nuestro universo tridimensional.

Las nuevas ideas sobre la Realidad, el Hombre, el Universo y Dios son formuladas ahora por Freud, Bohr, William James, Lévy-Bruhl, Sorel, Heisenberg, Pareto, Bergson, Planck, Wittgenstein, Jung, Korzybski, Husserl, Heidegger, etc. Dentro de este cuadro de fractura, de crisis y entrecruzamientos ideológicos, científicos, estéticos, sociales y experienciales, ciertos autores se preguntan si esa "aparición" que parece ser la "realidad cotidiana" tiene ya una importancia primaria o es solo —como el ilusorio *maya* de los *Upanishad*— una turbadora red de engaños.

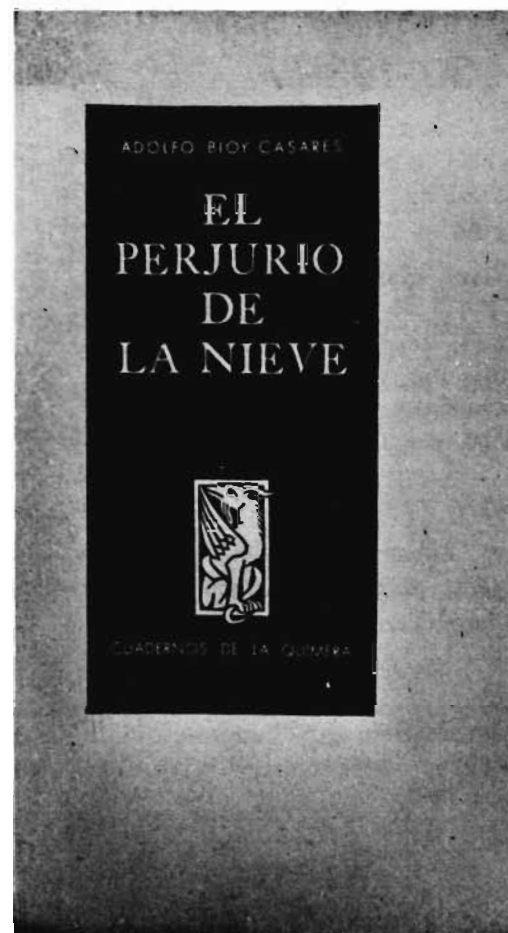
Pero reducidas al plano específico de las grandes cuestiones planteadas por la querrela antiintelectualista, el desarrollo de las ciencias humanas y la nueva visión del universo, las discusiones adquieren más bien el aspecto convencional, e inclusive tradicional, de las añejas pug-

nas académicas sobre temas de literatura.

En líneas generales la crisis de la novela plantea (o replantea), entre los años 30 y 50, cuestiones bastante vetustas, que aquí enunciamos apelando a una nomenclatura quizás anacrónica: el lenguaje o *nivel* de lenguaje elegido, la *posición* del narrador dentro del relato, el problema de la *verosimilitud*, el *punto de vista*, el manejo del tiempo, los mecanismos de *organización* del relato, la problematización de las *convenciones* genéricas (cosa que ya hicieron Cervantes y Sterne en su época), el tema de la *tipicidad*, las relaciones entre *realidad* y *ficción*, el percudido asunto del *uso* de la literatura, los conflictos entre moral y arte, etc.

De conformidad con la particular ubicación ideológica de los autores (pensemos, por ejemplo, en Bernardo Verbitsky y en Adolfo Bioy Casares como dos modelos posibles de escritor argentino) tendrá mayor o menor peso específico cada uno de los componentes de la siguiente serie binaria, que debe ser considerada como meramente tentativa: literatura testimonial / literatura de imaginación, literatura militante / literatura pura, lo real / lo fantástico, la información / la ficción, lo enunciativo / lo poético, lo lógico / lo analógico, etc.; si bien, como veremos, muchos autores tratarán de eludir la formación de encadenamientos de un solo signo y buscarán, con mayor agudeza, el establecimiento de "sinapsis" más inesperadas y complejas.

Grandes tendencias narrativas. — El examen de conjunto de la narrativa argentina entre 1930 y 1955 nos permite establecer algunos grandes agrupamientos, que en este caso se apartarán de las nociones clasificatorias ya establecidas en procura de una mayor homogeneidad en cuanto a la actitud, los procedimientos, las ideologías, la visión



Tapa de *El perjurio de la nieve*, de Adolfo Bioy Casares

La novela argentina 1930-1939

1930:

- Gálvez, Manuel, Miércoles Santo, Jornada de agonía
Rhode, Jorge M., Némesis
Rojas Paz, Pablo, Hombres grises, montañas azules
Wast, Hugo, El camino de las llamas

1931:

- Arlt, Roberto, Los lanzallamas
Gálvez, Manuel, El gaucho de los Cerrillos
Gilardi, Fernando, Silvano Corujo

1932:

- Acevedo Díaz (h.), Eduardo, Ramón Hazaña
Arlt, Roberto, El amor brujo
Fillooy, Juan, Estafen

1933:

- Cancela, Arturo, Film porteño
Lange, Norah, 45 días y 30 marineros
Lynch, Benito, El romance de un gaucho

1934:

- Anderson Imbert, Enrique, Vigilia
Fillooy, Juan, Op Oloop
Stanchina, Lorenzo, Tanka Charova

1935:

- Burgos, Fausto, El salario
Dickmann, Max, Madre América
Mallea, Eduardo, Nocturno europeo
Wast, Hugo, El Kahal, Oro

1936:

- Dickmann, Max, Gente
Newton, Jorge, Avanzada, En marcha

del mundo y los centros temáticos elegidos por los autores.

Si toda periodización o acotamiento cronológico supone riesgos de arbitrariedad, entendemos que el corte 1930-1955, en el caso argentino, es adecuado y responde a razones bastante evidentes, que de todas maneras puntualizaremos con la necesaria brevedad.

En primer término porque sus extremos coinciden con la apertura y cierre de un proceso de indudable interés histórico-social: caída de la segunda presidencia de Yrigoyen, crisis institucional y económica de los años 30, proceso de industrialización, migración interna, 17 de Octubre, ascenso y derrocamiento del peronismo.

En segundo lugar porque la etapa que va desde fines de la década del 30 hasta mediados de la del 50 coincide con el momento de mayor crecimiento relativo de la industria editorial argentina, con la instalación y expansión de grandes empresas del ramo, como Losada, Sudamericana, Emecé y Rueda, a la vez que se alcanzan tanto un efectivo y sostenido dominio de los mercados local e hispanoparlante como cifras de edición de magnitud verdaderamente significativa: las tiradas anuales pasan de los 3.500 ejemplares de 1936 a los 5.800 de 1944, para saltar en 1951 a 7.500 y alcanzar en 1953 la cifra récord de 11.000, en tanto que la cantidad de obras registradas crece en parecida proporción.

Si bien es cierto que en estas cifras, que luego descenderán como consecuencia de la crisis de la industria editorial, debemos considerar un apreciable porcentaje de obras traducidas, no es menos sensible la cantidad de novelas originales que se editan año tras año.

En forma complementaria podemos mencionar también el cúmulo de hechos literarios específicos y de factores culturales, politicoculturales e ideológicos que hemos reseñado

más extensamente en los apartados precedentes, en tanto significan modelos, influencias, cesuras, umbrales y reconfiguraciones que abren toda una época, como veremos más adelante en algunos casos particulares. Durante la etapa, por último, como afirmamos al comienzo de este apartado, creemos advertir la presencia de por lo menos cuatro grandes agrupamientos: una tendencia "realista" o "neorrealista", en algunos casos de intención social; una tendencia que hemos denominado como "narrativa de la ambigüedad"; una tendencia "arquetípica" y una tendencia a la que designamos tentativamente como "conceptualista".

Las querellas del realismo. —

Los umbrales de la etapa, como ya señalamos, son de fervorosa teorización "anti-novelistica" y es casi un signo de "modernidad" el hablar mal de ella, o diagnosticar un probable "agotamiento" del género a partir de la caducidad y la ramponería de sus expresiones "veristas". Más que de un conflicto estrictamente referido al género, parece tratarse de una fricción entre la novela realista y las formas de vanguardia (tanto narrativas como poéticas); o en otros términos: de un conflicto entre cierto uso "informativo" del lenguaje, la construcción de cierta "verosimilitud" o de cierta "ilusión referencial", tal como fueron instrumentados procesalmente por las grandes figuras de la novela burguesa a lo largo del siglo XIX, y una corriente que duda de la validez de tales procedimientos y exige un arte o una literatura *representativa* antes que *representativa*, *creacionista* antes que meramente *especular*, y por último (y por sobre todas las cosas) volcada exclusivamente hacia lo específicamente "artístico", sin ataduras o *condicionamientos* morales, sociales, teológicos, pedagógicos, etc.

En nuestro medio el conflicto entre *realismo* y *antirrealismo* (si se pue-



José Bianco (1908), junto a Carlos Fuentes y Octavio Paz en París (1968). Foto A. Gálvez

de hablar de un enfrentamiento de tal naturaleza) reviste características ciertamente particulares.

La influencia del Naturalismo (y no siempre de los aspectos más rescatables del Naturalismo) fue profunda y prolongada entre nosotros, hasta el punto de poder discernir expresiones ortodoxa o confusamente adscriptas a la escuela zoleana hasta bien avanzado el siglo, en conmixción, generalmente, con una vaga ideología socialista, reformista o anarquizante.

En la vereda opuesta, la que podemos derivar de la influencia Modernista, las expresiones novelísticas son ciertamente escasas, limitándose a textos como *La gloria de don Ramiro*, de Enrique Larreta, y algunas tentativas desigualmente felices de Angel de Estrada, Jorge M. Rohde, Juan P. Ramos, Alberto Candiotti y Arturo Capdevila.

Será necesaria, en cierta forma, la irrupción de *Martín Fierro*, con su pedantería vanguardista, su afán de "modernidad" y su tono iconoclasta y despiadado, para que (en forma algo indirecta) se plantearan las cuestiones de la vigencia de la novela y de la validez o absoluta invalidez de las viejas recetas del realismo decimonónico.

Ya hemos señalado la escasa atención brindada por la revista de Evar Méndez al género novelístico, de tal manera que la reflexión y la acción sobre lo novelístico se verifica más bien como un subproducto de las múltiples especulaciones de *Martín Fierro* en los terrenos de la poesía, las artes plásticas y la música. Más cierta, por el contrario, es la acción refleja de la polémica entre "Boedo" y "Florida", en la que cada bando asume la defensa de postulados y posiciones que sí tienen pertinencia con la novela.

Desde las páginas de *Martín Fierro*, por ejemplo, Santiago Ganduglia censura la narrativa de Castelnuevo, Barletta y Amorim calificándola

1937:

Filloy, Juan, *Caterva*

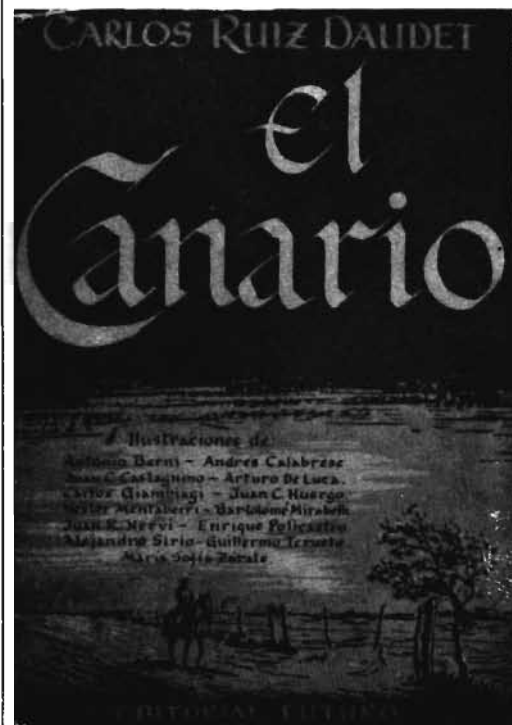
1938:

Gálvez, Manuel, *Hombres en soledad*
Mallea, Eduardo, *Fiesta en noviembre*
Mujica Láinez, Manuel, *Don Galaz*
de Buenos Aires

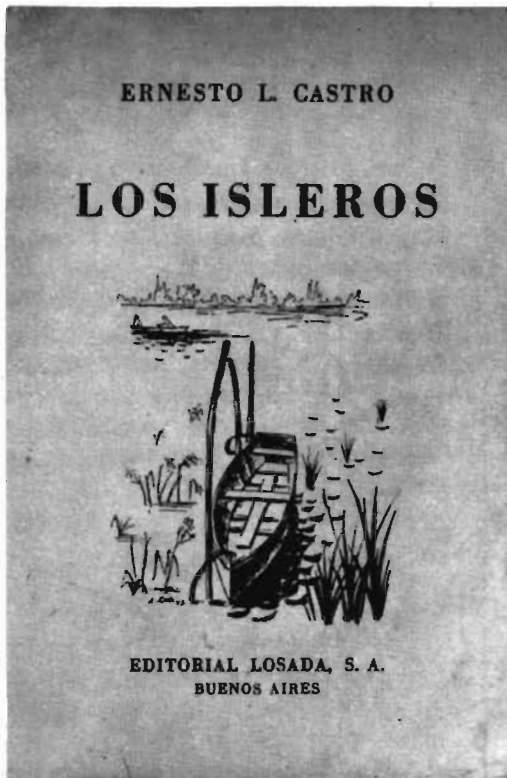
Quiroga, Carlos B., *Almas en la roca*
Weyland, W. G., *El pequeño monstruo*

1939:

Gabriel, José, *La fonda*



Tapa de *El canario*, de Carlos Ruiz Daudet



Tapa de Los isleros, de Ernesto Castro

de mera restauración del “*naturalismo en su aspecto más crudo y sórdido*” (cfr. “Párrafos sobre la literatura de Boedo”, *loc. cit.*, n. 26, 1925). “*Literariamente —afirma Ganduglia— el grupo de Boedo pertenece a la extrema derecha*”. Sus obras no tratan de suscitar en el lector la emoción simple, sino “*el espanto y la repugnancia*”, apelando para ello a “*la descripción espe-luznante, al detalle melodramático, a la truculencia brutal*”.

“*Nuestros escritores de tendencia social, prosigue Ganduglia, han creído que no hay sino que reproducir*”, y quizá por esta razón partan de la creencia generalizada de que el arte “*es una simple situación y no una relación fundamental del artista con el mundo*”.

Algo más tarde, Roberto Mariani, que fue quien desencadenó la polémica (cfr. “Martín Fierro y yo”, en *Martín Fierro*, n. 7, 1924), retomaría la palabra para señalar algunas distancias entre “Boedo” y “Florida”. Su texto en la *Exposición de la actual poesía argentina* organizada por Vignale y César Tiempo (Editorial Minerva, Bs. As., 1927) es muy útil, en efecto, para mensurar el desarrollo de una conciencia más crítica e introspectiva entre los exponentes de la tendencia “realista”.

Frente a los incisivos ataques de *Martín Fierro* —orientados indirectamente hacia novelistas como Manuel Gálvez o Hugo Wast— el autor de *Cuentos de la oficina* y *Regreso a Dios* trata de reivindicar los fueros del auténtico “realismo”, señalando los límites que lo separan del naturalismo más esquemático: “*El realismo en literatura ha superado a Zola y se ha desprendido de incómodas compañías (de la sociología principalmente y de la tesis y de los objetivos moralizadores) al mismo tiempo que se desarrollaba vigorosamente con aportes nuevos o rejuvenecedores como el subconsciente*”.

A continuación Mariani cuestiona la teoría del *arte puro* y sostiene por su parte que “*el arte es puro en cuanto no es tendencia*”, acotando que “*es mal realismo el de Dicenta cuando compone un patrono asqueroso y un obrero con sentimientos de marqués*”. “*Nuestro realismo —agrega— no es tendencioso... Lo que hay es que nuestro arte no lo independizamos del hombre*”.

“*El ultraísmo —o lo que sea—, prosigue Mariani, amenaza desterrar de su ‘arte puro’ elementos tan maravillosos como el retrato, el paisaje, los caracteres, las costumbres, los sentimientos, las ideas, etc. Es una desventaja y una limitación*”.

Nos hemos detenido con alguna extensión en este punto porque consideramos que documenta, a la vez que un característico ataque desde las filas de la vanguardia, una temprana reflexión sobre los problemas candentes del realismo y la novela, tal como se los volverá a plantear y replantear en lo sucesivo desde las filas de esta tendencia.

La actualización teórica y procesal. — Los escritores “realistas” argentinos, según vemos, comienzan a separarse paulatinamente de sus viejos modelos para tomar otras vías más tonificantes y modernas. De manera todavía larvada un libro como *Realismo* (1930), de Julio Fingerit, señala algunas confusas líneas de influencia, quizá más intencionalmente anheladas que efectivamente cumplidas: Sherwood Anderson, Dreiser, Waldo Frank, Thomas Mann, Werfel, etc.

Son cada día más conocidos los novelistas norteamericanos, que sin apartarse de las grandes líneas del compromiso social profundizan en una materia “realista” pero al mismo tiempo renovada y con una mayor pugnacidad crítica, como parece demostrarlo John Dos Passos, con el fragmentarismo, el uso de las técnicas de montaje periodístico, las bio-

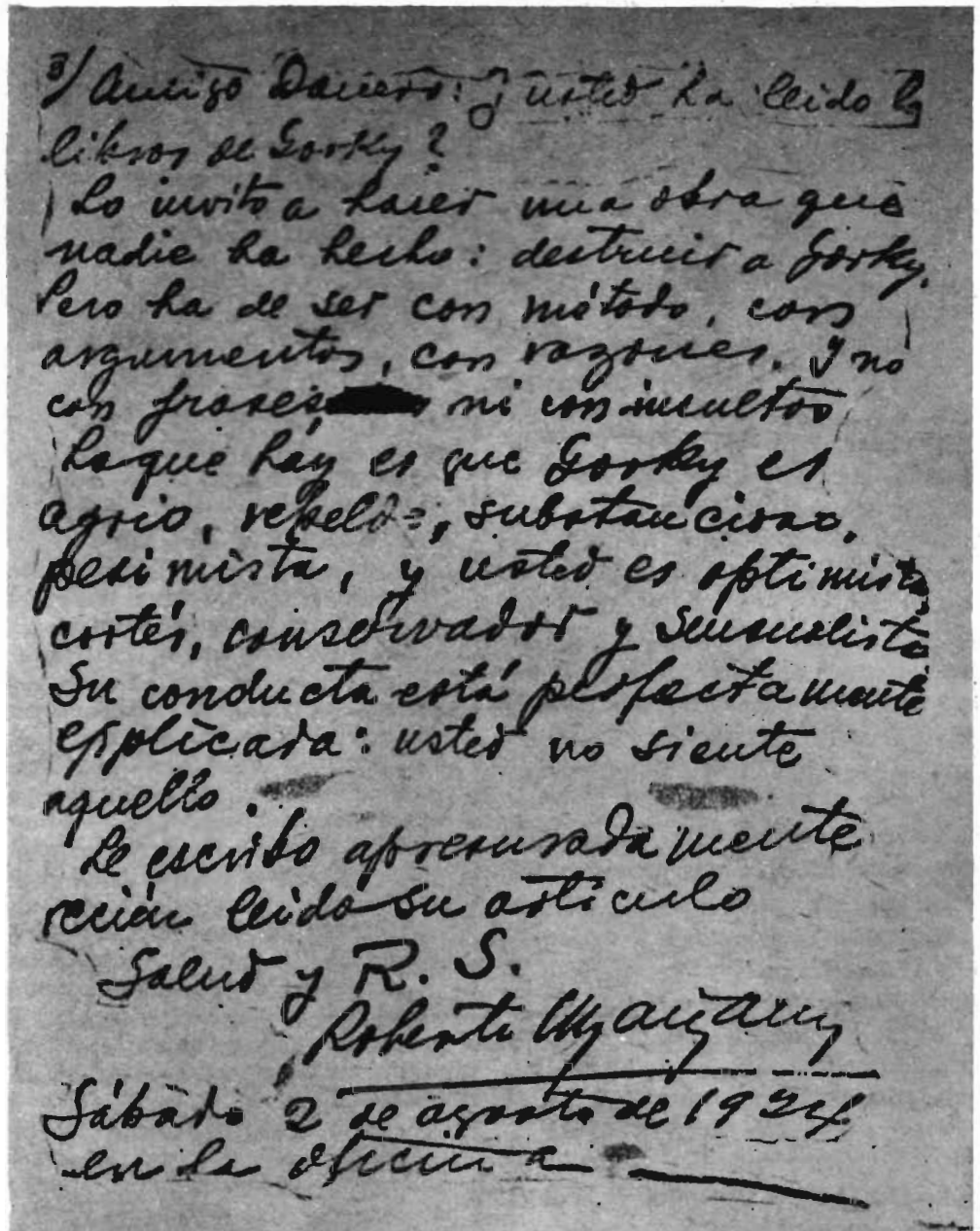
grafías enmarcadas y los paralelismos de *Manhattan Transfer* (1925) y *Paralelo 42* (1930), o Erskine Caldwell, con el documentalismo y las técnicas de reportaje social de *El camino del tabaco* (1932) y *La chacrita de Dios* (1933).

Si refuerzan en forma activa las vertientes "contenidistas", "comprometidas" y claramente "militantes" de la novela, tal como la conciben los escritores enrolados en las izquierdas política y literaria, las obras de estos autores señalan al mismo tiempo la necesidad de una renovación del instrumental y de los procedimientos narrativos.

Al mismo tiempo se intensifica el interés de los escritores por las grandes cuestiones teóricas, estéticas e ideológicas que se relacionan con la novela, interés que adquiere notable relieve entre los autores afiliados a las corrientes progresistas y liberales, en especial a la luz de las complejas disputas que se plantean en Europa entre *vanguardistas* y defensores de un *arte de tendencia* (cfr., en especial, las polémicas suscitadas sobre estos temas en el seno del surrealismo) y en la Unión Soviética entre partidarios del formalismo (o de un arte no tendencioso) y partidarios del llamado "realismo socialista".

Aquí y allá son puestos a contribución los textos de los grandes teóricos marxistas, desde los propios Marx y Engels hasta epígonos y heterodoxos como Mehring, Plejanov, Lunacharsky, etc., en busca de soluciones compatibilizadoras o de argumentos coyunturalmente suficientes, a lo largo de una polémica que tomará carriles más rígidos cuando el stalinismo termine por definir autoritariamente al "realismo socialista" como módulo y patrón de toda tentativa de creación literaria o artística.

Hasta este punto la reflexión estética de los escritores "realistas" o de intención social se había nutrido fundamentalmente con dos autores,



3/ Amigo Danero: ¿usted ha leído los libros de Gorky?
Lo invito a hacer una obra que nadie ha hecho: destruir a Gorky. Pero ha de ser con método, con argumentos, con razones, y no con frases ~~ni~~ ni con insultos. Lo que hay es que Gorky es agrio, rebelde, subterfucio, pesimista, y usted es optimista, cortés, conservador y surrealista. Su conducta está perfectamente explicada: usted no siente aquello.
Le escribo apresuradamente recién leído su artículo.
Salud y R. S.
Roberto Mariani
Sábado 2 de agosto de 1934
en la oficina

Fragmento de una carta manuscrita de Roberto Mariani a Danero

La novela argentina 1940-1949

1940:

Bioy Casares, Adolfo, La invención de Morel
Kordon, Bernardo, Un horizonte de cemento, La isla
Mallea, Eduardo, La bahía de silencio

1941:

Bullrich, Silvina, Su vida y yo
Dickmann, Max, Los frutos amargos
Verbitsky, Bernardo, Es difícil empezar a vivir
Weyland, W. G., Aspero intermedio

1942:

Albamonte, Luis María, Puerto América
Arias, Abelardo, Alamos talados
Ovejero, Daniel, El terruño

1943:

Aldao, Martín, La vida falsa
Barletta, Leónidas, La ciudad de un hombre
Bianco, José, Las ratas
Castro, Ernesto L., Los isleros
Mallea, Eduardo, Las águilas
Mariani, Roberto, Regreso a Dios
Petit de Murat, Ulises, El balcón hacia la muerte
Varela, Alfredo, El río oscuro

1944:

Bioy Casares, Adolfo, El perjurio de la nieve
Cerretani, Arturo, El bruto
Lange, Norah, Antes que mueran
Sagües, Isidoro, Mal de ciudad
Velázquez, Luis N., Pobres habrá siempre

1945:

Bioy Casares, Adolfo, Plan de evasión
Canto, Estela, El muro de mármol
Dickmann, Max, Esta generación perdida

que son los que todavía cita Ganduglia al comentar los *Cuentos de la oficina*, de Roberto Mariani, en las páginas de *Martín Fierro*: Guyau y Tolstoy.

Del primero se leía la vieja edición Fe-Jubera de *El arte desde el punto de vista sociológico* (1890), en la que se aprendía su estética vitalista y sociológica que tendía a sustentar la idea de la "emoción estética" como creadora de "solidaridad social". Del segundo, naturalmente, se leía *Qué es el arte* (1898), con su puritanismo, su ascetismo y su idea del carácter "reprobable" de todo arte que no llegase al pueblo para cumplir una función meliorativa.

Frente a este panorama Aníbal Ponce es uno de los actualizadores teóricos en el campo intelectual del progresismo liberal, como lo muestran sus conferencias de 1935 en el Colegio Libre de Estudios Superiores (convertidas luego en *De Erasmo a Romain Rolland*) y múltiples artículos de su revista *Dialéctica*, aunque Ponce es un pensador algo esquemático y "partidista" si lo comparamos con ese otro gran actualizador que fue el peruano José Carlos Mariátegui, más proclive a admitir los aportes de Freud, el surrealismo, Proust, Joyce, etc., a los que percibe, con mayor amplitud conceptual y práctica, como herramientas que pueden servir al descubrimiento y a la re-creación de la realidad.

Dentro de esta corriente de actualización y reflexión sobre los nexos entre arte y sociedad, más allá de lo predicado por Guyau y Tolstoy, es necesario señalar, asimismo, un texto como *El arte y las masas* (1935), de Elías Castelnuovo, uno de los grandes impugnados por *Martín Fierro* en la polémica sobre "Boedo" y "Florida".

Pero quizá la tentativa de actualización más elaborada e influyente, desde el punto de vista del "realismo" de intención social, sea la es-

bozada por Héctor P. Agosti en los ensayos que integran su *Defensa del realismo* (1945), recopilación de conferencias pronunciadas en 1940 ("Los problemas de la novela"), 1943 ("Las maneras de la crítica"), 1944 ("Defensa del realismo") y 1945 ("La encrucijada del surrealismo").

En estos textos, en los que se advierten influencias del concepto de *tipicidad*, de Gramsci y de la línea hegeliana que encontrará su síntesis en el pensamiento estetológico de Henri Lefebvre, Agosti asume la postulación de un nuevo *realismo*, al que denomina "dinámico y suprasubjetivo".

El "realismo" al que adhiere Agosti surge indudablemente de una fundamentación filosófica muy diversa de la que sustentó en su tiempo al naturalismo zoleano. Así como éste apelaba al positivismo y a una conceptualización biológica y estática de las realidades natural y social, aquél se fundará en el conocimiento *dialéctico* de la realidad exterior, en el ir y venir entre la realidad y la reacción de la conciencia. Se enfrentará en forma simultánea con el verismo, con la vanguardia meramente formal, aunque reconocerá el papel fracturador y estimulante de muchas de las indagaciones y propuestas de esas mismas vanguardias.

Advenimiento del nuevo realismo. — Pero más allá de polémicas, actualizaciones, defensas e impugnaciones (que solo hemos anotado para consignar un cierto marco de referencia), en el tramo que media entre 1935 y comienzos de la década del 50 los nuevos escritores "realistas" se ocuparán fundamentalmente del examen de los dos ámbitos regionales clásicos: la ciudad y el campo, reducción un tanto esquemática que sin embargo involucra matices, áreas temáticas e inclusive actitudes ideológicas y na-

rrativas bastante diferenciadas entre sí.

Dentro de la línea volcada de manera preferencial hacia la indagación de los tipos y problemáticas del interior podemos mencionar como textos representativos (no excluyentes, por cierto) a *Madre América* (1935), de Max Dickmann, *Provincia* (1942), de Carlos Ruiz Daudet, *Los isleros* (1943), de Ernesto L. Castro, *El río oscuro* (1943), de Alfredo Varela, *La tierra virgen* (1945), de Jorge Newton, *Lago Argentino* (1946), de Juan Goyanarte, *Desde el fondo de la tierra* (1947), de Ernesto L. Castro, etc.; en tanto que la corriente urbana nos permite anotar a *Un horizonte de cemento* (1940), de Bernardo Kordon, *Es difícil empezar a vivir* (1941), de Bernardo Verbitsky, *Reina del Plata* (1946), de Bernardo Kordon, *Los robinsones* (1946), de Roger Plá, *La puerta grande* (1947), de Miguel Angel Speroni, *En esos años* (1947), de Bernardo Verbitsky, etc.

La nueva novelística sobre el interior difiere de la vieja narrativa *regionalista* en algunos puntos sustanciales. Se aparta, por ejemplo, del tono marcadamente celebratorio, bucólico y arquetípico de ésta, o del tono fatalista de algunos de sus exponentes (*La raza sufrida*, de Carlos B. Quiroga, por ej.), para profundizar de manera más crítica y dialéctica en la interacción entre hombre y naturaleza, trabajo y naturaleza, hombre y sociedad, en busca de una totalización más comprensiva y dinámica de la objetividad histórico-social.

Se procurará que los personajes no sean arquetipos o "arcanos" del "intimo y recatado espíritu de la tierra" (según la fórmula metafísica y espiritualista de cierto regionalismo conservador), sino —hasta donde el trabajo artístico del autor logra concretar esta posibilidad— figuras típicas vinculadas con las pulsiones de la historia y con el desa-

rollo de la propia circunstancia individual.

Se brindará menor atención (o una atención de signo ideológico diverso) a lo cósmico, a lo telúrico, a lo sobrenatural y a los factores denotadores de una mentalidad puramente arcaica, reivindicando el saber empírico que se vincula con el mundo del trabajo y con la experiencia de vida, punto en el cual la nueva narrativa se aparta tanto del *regionalismo* de signo tradicionalista y conservador (el que se vincula históricamente con Joaquín V. González y Martiniano Leguizamón, por ej.) como de ciertos prejuicios del *regionalismo* reformista y pedagógico cultivado por Roberto J. Payró.

Este tipo de reivindicación permitirá al mismo tiempo una más lúcida y comprensiva recuperación de personajes, actitudes y comportamientos vinculados con la marginalidad (cfr., en este sentido, *Shunko*, 1949, de Jorge W. Abalos), aunque este aspecto puede apreciarse quizá con mayor claridad en cuentistas como Quiroga, Mateo Booz, Alcides Greca y Clementina R. Quenel, o en experiencias de recuperación de la cultura marginal como la emprendida por Bernardo Canal Feijoo en sus *Casos del zorro* (1940).

Desaparecerán —en beneficio de una más prolija atención a los problemas vinculados con las desigualdades regionales, la migración interna, la marginalidad y las nuevas formas de explotación económica—, las grandes áreas temáticas del *regionalismo* clásico: evocaciones del pasado patriarcal, reintegración nostálgica al mundo de la infancia, descripción de costumbres pastoriles, evocación de las glorias bélicas, etc., áreas que luego del 40 encontrarán cauces en la novelística de escritores volcados hacia lo histórico, como Samuel Tarnopolsky (*Alarma de indios en la frontera sur*), Carlos Molina Massey (*La montonera de*

Magrassi, Alejandro, La Caá-yari
Mallea, Eduardo, Todo verdor perecerá
Newton, Jorge, La tierra virgen
Rojas Paz, Pablo, Rafces al cielo

1946:

Goyanarte, Juan, Lago Argentino
Kordon, Bernardo, Reina del Plata
Plá, Roger, Los robinsones

1947:

Arias, Abelardo, La vara de fuego
Castro, Ernesto L., Desde el fondo de la tierra
House, Guillermo, El último perro
Larra, Raúl, Gran Chaco
Speroni, Miguel A., La puerta grande
Verbitsky, Bernardo, En estos años

1948:

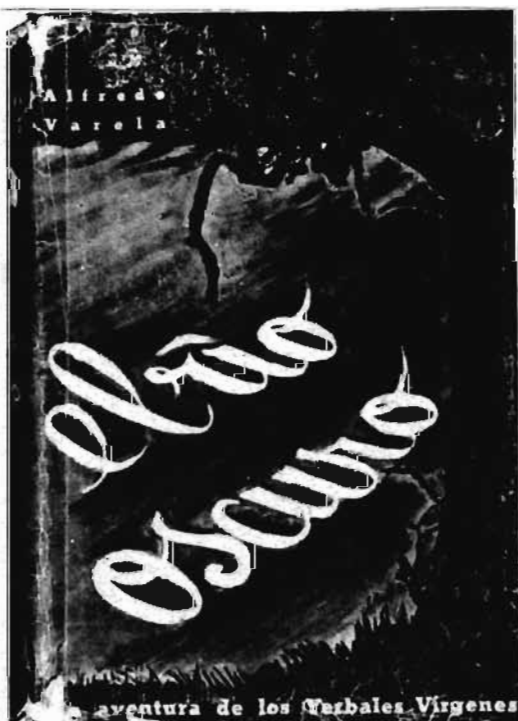
Marechal, Leopoldo, Adán Buenosayres
Peyrou, Manuel, El estruendo de las rosas
Sábato, Ernesto, El túnel
Wernicke, Enrique, La tierra del bien-te-veo

1949:

Dickmann, Max, El motín de los ilusos
Gálvez, Manuel, La muerte en las calles
Larra, Raúl, Encuentro en la noche
Vagni, Roberto A., Tierra extraña
Velázquez, Luis H., Los años conmovidos



Alfredo Varela (1914)



Tapa de *El río oscuro*, de Alfredo Varela

Ahuancruz) y Guillermo House (*El último perro*).

Desde el punto de vista procesal, por último, advertimos un abandono de la perspectiva privilegiada e idealizadora del viejo narrador *regionalista* (el González de *Mis montañas*, por ej.) un desplazamiento hacia valorizaciones más objetivas y una superación gradual (aunque más problemáticamente elaborada) del *tematismo*, junto con la inclusión de recursos que recuerdan algunas de las técnicas del "realismo" norteamericano (los montajes de discursos paralelos de *El río oscuro*, por ej.).

Un texto pionero de esta línea, el ya citado *Madre América* (1935), de Max Dickmann, señala en gran medida la confluencia de fuerzas configuradoras de indudable gravitación en su ulterior desarrollo: en primer término, el juego de tensiones entre lo telúrico, presente pero no "devorador" en las imágenes de "El Río", y la presencia contrapuntística que ofrecen en "El Pueblo" las nuevas imágenes de la inmigración y el proceso industrial; en segundo lugar, las tensiones entre la voluntad de implicar lo "típico" en la trama de un conflicto histórico concreto y la paralela intención de no descuidar las facetas más oscuras y ambiguas de sus personajes, en procura de una auténtica "totalización" artística.

El río oscuro (1943), de Alfredo Varela, es quizá la primera tentativa de construir entre nosotros un modelo narrativo en el que se verifiquen, por igual, los postulados del "realismo" de intención social y los requerimientos de una exposición no contaminada por fáciles "partidismos" verbales. Con bastante de Bruno Traven y del Steinbeck de *Viñas de ira*, como ha señalado José A. Portuondo, la novela de Varela ha encontrado uno de los caminos artísticos más eficaces dentro de la tendencia, con su estructuración fundada en el entrecruzamiento de cinco tipos de discurso (los correspondientes a "Galope en el río", a los epígrafes que

encabezan ciertos capítulos, al relato de las peripecias de los hermanos Moreyra y a las dos series de textos designados como "En la trampa" y "La Conquista") que aportan información, suspenso narrativo, traslaciones del punto de vista, ampliaciones del significado, contrapuntos, etc., dinamizando y renovando el tratamiento de un asunto —la explotación de los *mensúes* en los yerbales del Alto Paraná— que ya había sido magistralmente abordado por Horacio Quiroga en el terreno del cuento y que algo más tarde, 1945, sería retomado con menor fortuna por Alejandro Magrassi en *La Caá-yarí*.

En cambio, en sus novelas *Los isleños* (1943) y *Desde el fondo de la tierra* (1947), no logra esta trascendencia un autor como Ernesto L. Castro, quien trata de abordar los grandes modelos americanistas de la "novela de la tierra" pero solo consigue acceder a un decoroso nivel de facticidad verosimilista, que explora la vida cotidiana en sus facetas minúsculas y trata de mantenerse cautelosamente apartado de cuanto pueda significar pintoresquismo o fácil concesión a las tentaciones folklóricas.

Correcto argumentista, apegado a cierta visión fatalista del mundo natural y no excesivamente sutil en la composición psicológica de sus personajes, que no incurre en el esquematismo de narradores como Ruiz Daudet, Raúl Larra o Jorge Newton, más resueltamente adictos a convencionalismos y fáciles estereotipos contentidistas, a pesar de que el último de los nombrados —en el prólogo a *La tierra virgen* (1945)— afirme haber "superado" la ingenuidad procesal de sus novelas de los años 30 (*Avanzada* y *En marcha*).

La nueva visión urbana. — Si bien es cierto que Bernardo Kordon ha alcanzado algunos de sus mejores momentos fundamentalmente como cuentista, no es menos noto-

rio que sus novelas y novelas cortas ocupan un lugar incuestionablemente destacado en la configuración, a lo largo de los años 40, del "neorealismo" de ámbito urbano.

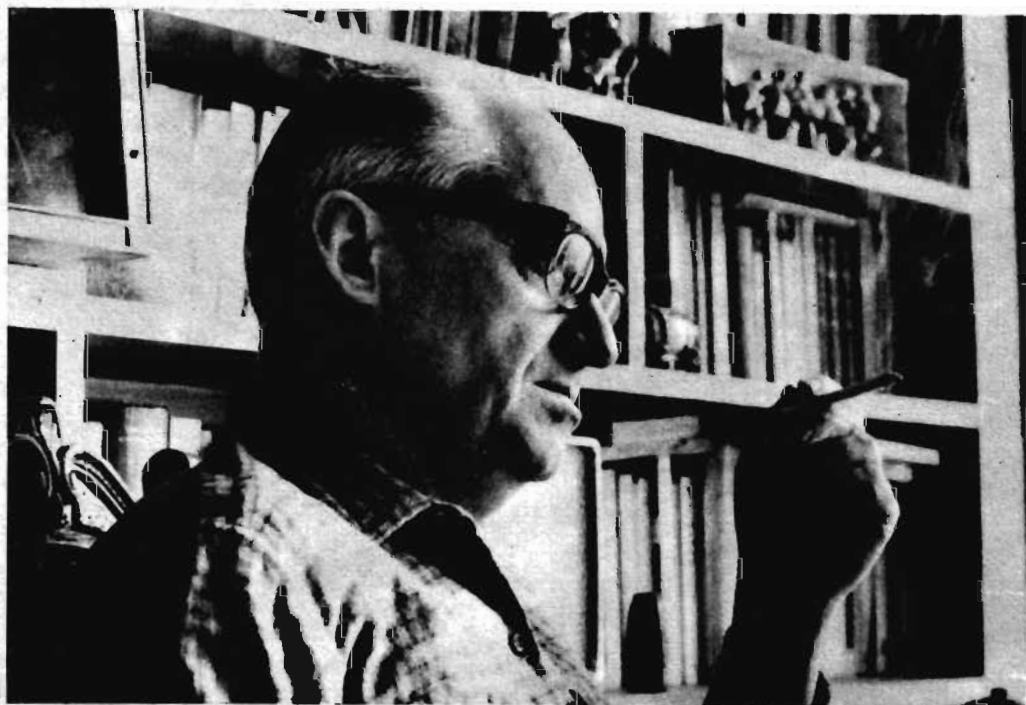
Es precisamente su novela corta *Un horizonte de cemento*, fechada en 1940, la que reabre —desde perspectivas remozadas— una exploración de lo urbano y de sus personajes marginales en la que ya se habían embarcado Fray Mocho, Gálvez, Blomberg, Olivari, Enrique González Tuñón y Roberto Arlt.

Pero ahora, para abordar la liviana y transparente peripecia marginalista del personaje de *Un horizonte de cemento*, Kordon desdeñará la clásica tercera persona y elegirá la perspectiva menos usual de la primera persona narrativa. Abandonará el tradicional punto de vista de la literatura "realista", neutral, objetivo y omnisciente, para internarse en las zonas más riesgosas, parciales y reconfiguradoras del "yo" narrativo, asumiendo internamente la sustancia y el significado profundo de ese linchera para quien "lo más humano" de la vida de un hombre es "contar sus cosas a los otros y escuchar de ellos las suyas".

Su siguiente novela, *Reina del Plata* (1946), aportará a su vez el texto abierto, fragmentario, que organiza las imágenes y metáforas de un mundo cruzado por lo cotidiano y por la historia, sin caer ni en el pintoresquismo mitagógico ni en la ampulosidad contenidista, acaso porque Kordon trata de asomarse a lo "real" sin abandonar lo que alguna vez llamó "la condición de aventura intensa y mágica de la existencia del hombre". Como pocos "realistas" de ese momento, Kordon se aferra a lo real sin incurrir en moralejas, sin descuidar el espesor de lo imaginario, sin desdeñar la visión irónica y tierna de los absurdos existenciales. También abordó la descripción de la vida urbana y de los ambientes cotidianos de la clase media porteña un autor como Bernardo Verbitsky,



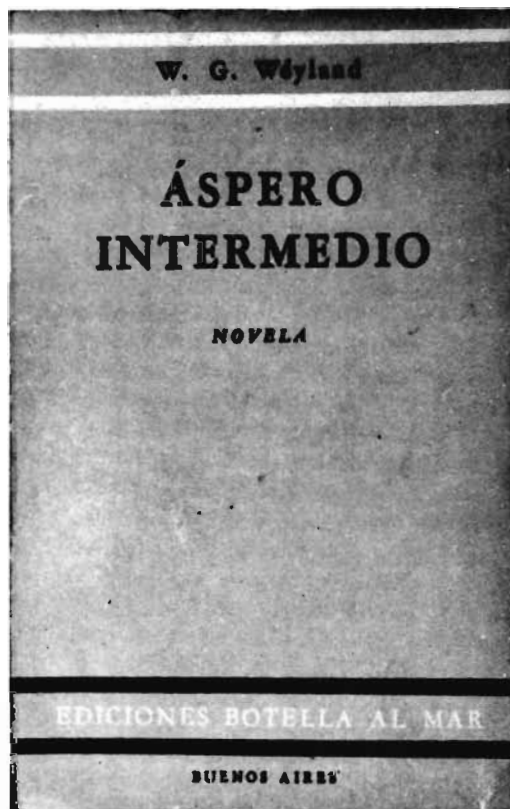
Tapa de La montonera de Ahuancruz, novela de Carlos Molina Massey



Bernardo Kordon (1915)



W. G. Weyland (1914)



Tapa de la segunda edición de *Aspero intermedio*, novela de W. G. Weyland. Reproducción por Horacio Clemente



Comida ofrecida por AIAPE al poeta chileno Julio Barrenechea (sentado, en el centro). De pie, entre otros, Ezequiel Martínez Estrada, Rafael Alberti, Max Dickmann, Córdova Iturburu, Gerardo Pisarello, Pablo Rojas Paz

cuya inicial *Es difícil empezar a vivir* (1941) dará comienzo a una extensa galería integrada por *En esos años* (1947), *Café de los Angelitos* (1950), *Una pequeña familia* (1951), *La esquina* (1953), *Calles de tango* (1953), *Un noviazgo* (1956), *Villa Miseria también es América* (1957), etc.

El suyo es el campo de lo circundante e inmediato, de la objetividad que puede llegar a velar matices y entresijos más complejos, de la diáfanidad comunicacional que no tolera polisemias ni ambigüedades de sentido. Esquemáticos, minuciosamente descriptivos, de línea simple y empeñosamente verosimilista, los textos de Berbitsky pueden padecer holgadamente todas las reservas de los cultores o defensores de la anti-novela, de la que son el absoluto reverso. Quedan en pie, sin embargo, la gran coherencia y unidad de esta obra, su humanismo sin claudicaciones y no pocos momentos felices en la captación de ambientes y tipos característicos.

Con *Los robinsones* (1946), por el contrario, Roger Plá introduce una mayor preocupación por lo experimental y por la configuración de un espacio narrativo abierto, que reconoce y exige cierta forma de participación activa del lector. Como en la mayoría de las novelas que integran este bloque, por otra parte, en *Los robinsones* existe una manifiesta voluntad de captación y desciframiento de lo real y de la objetividad histórico-social, materializada en este caso por la búsqueda del "sentido" de una realidad nacional a la que se avizora como conflictiva y carente de propuestas.

Pero Plá no se limita a un esquemático planteo analítico e "informativo" sobre las búsquedas, desorientaciones y penurias de ese grupo de jóvenes y aislados "robinsones" que son sus protagonistas. Operando desde una perspectiva formal y temática más ambiciosa, pondrá también a contribución (como fac-

tes iluminantes) las fracturas temporales, el monólogo interior, los abundamientos psicológicos y aún psicoanalíticos, el enriquecimiento de la producción semántica, etc., generando un espacio narrativo "abierto" que multiplica y dinamiza las posibilidades analíticas del lector.

Tanto *Es difícil empezar a vivir*, como *Reina del Plata* y *Los robinsones* son novelas "fechadas". Pensadas o esbozadas entre 1936 y 1942 por hombres con edades afines (el mayor nació en 1907 y el menor en 1915), las tres nos remiten temáticamente a la realidad argentina de mediados de la década del 30, en plena etapa de crisis y reconfiguración de valores económicos, culturales, políticos e ideológicos.

Examinadas en su conjunto, las obras que hemos mencionado poseen otro rasgo común: se trata, indudablemente, de "novelas de desarrollo", de narraciones en las que se explicita el proceso de maduración de un joven personaje central; esto es, como señala Kayser, de textos que favorecen "la revelación del mundo partiendo del sustrato de la sustancia", en la medida en que solo en contacto con el mundo puede verificarse la evolución del protagonista.

Este tipo de novelas de "desarrollo" o de "crecimiento", por otra parte, son características de la etapa, y al *corpus* que ellas integran podemos sumar otro texto igualmente significativo (que bordea los territorios de lo "realista" y lo "psicológico"): nos referimos a *Aspero intermedio*, la novela que W. G. Weyland firmó en 1941 con el seudónimo de "Silverio Boj".

La novela de la ambigüedad.

— La aparición en 1941 de la novela corta *Sombras suele vestir*, de José Bianco, abre las puertas a una nueva tendencia narrativa que basa sus resultados y procedimientos corrientes en cierto uso particular del lenguaje y del *punto de vista*.

Notoriamente vinculada con la novelística del angloamericano Henry James (*Otra vuelta de tuerca*, *La lección del maestro*, *El sitio de Londres*), esta línea trabajará con la idea de la falacia y ambigüedad esencial del lenguaje (del lenguaje "ingenuamente" considerado, por cierto), pero fundamentalmente, como dijimos, con un uso muy sutil y elaborado de la *perspectiva* desde la cual se emite el relato o de la *organización* misma de los materiales narrativos.

Frente a la ortodoxia ordenadora del narrador omnisciente y a la dictadura de la tercera persona, que en la novela "realista" clásica operan en todo momento como férreos manipuladores del relato, excluyendo en cierta forma la participación imaginativa del lector, se alzan ahora *equivocos* y *subterfugios* que le deparan no pocas sorpresas pero que lo obligan, al mismo tiempo, a un atento trabajo de reinterpretación de lo dado.

No se trata ya, como en *Es difícil empezar a vivir*, de un argumento y una trama rigurosamente lineal y causalista que trata de constituir prolijas analogías de lo "real", dentro de una línea rigurosamente verosimilista e informativa. Tanto en *Sombras suele vestir* como en la siguiente novela de José Bianco, *Las ratas* (1943), nos encontramos más bien con *análogos* y *verosímiles* reconfigurados con la intención de mostrar que las vías de acceso a lo "real" (a lo "real" textual, obviamente) son, por lo menos, más ambiguas y complejas que las sostenidas corrientemente por el "realismo" tradicional.

Se trata, en ambos casos, de historias ordenadas según un diseño fuertemente "equivoco", que se apoya en el crédito que el lector suele conceder espontáneamente al narrador y en las omisiones deliberadas que este mismo narrador puede deslizar en su relato, postergando el

La novela argentina 1950-1955

1950:

Lange, Norah, *Personas en la sala*
Mallea, Eduardo, *La torre*,
Los enemigos del alma

1951:

Barbieri, Vicente, *Desenlace de Endimión*
Barletta, Leónidas, *Historia de perros*
Gálvez, Manuel, *Tiempo de odio*
y *de angustia*
Plá, Roger, *El duelo*
Verbitsky, Bernardo, *Una pequeña familia*

1952:

Ardiles Gray, Julio, *La grieta*, *Elegía*
Bullrich, Silvina, *Bodas de cristal*
Kordon, Bernardo, *De ahora en adelante*
Mallea, Eduardo, *Chaves*
Manauta, Juan J., *Los aventados*
Rodríguez (h.), Alberto, *Matar la tierra*

1953:

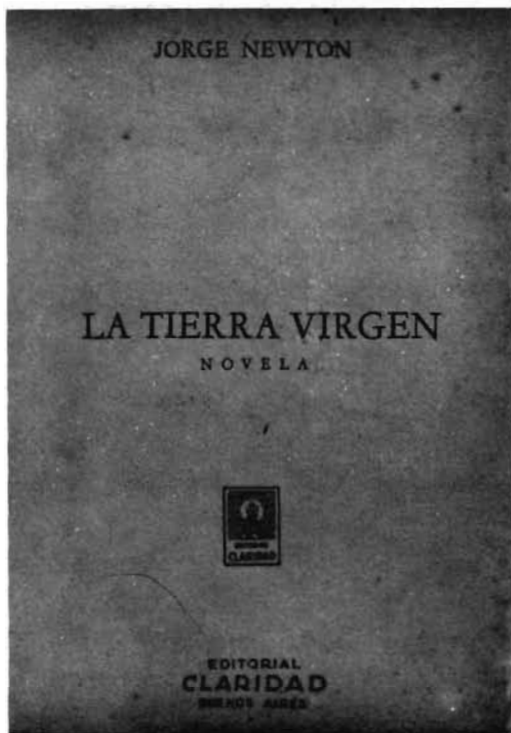
Bullrich, Silvina, *La tercera versión*
Mujica Láinez, Manuel, *Los ídolos*
Verbitsky, Bernardo, *Calles de tango*,
La esquina

1954:

Guido, Beatriz, *La casa del ángel*
Mujica Láinez, Manuel, *La casa*

1955:

Denevi, Marco, *Rosaura a las diez*
Di Benedetto, Antonio, *El Pentágono*
Mujica Láinez, Manuel, *Los viajeros*
Murena, Héctor A., *La fatalidad*
de los cuerpos
Oxley, Diego, *Tierra arisca*
Pérez Zelaschi, Adolfo, *El terraplén*
Rodríguez (h.), Alberto, *Donde haya Dios*
Viñas, David, *Cayó sobre su rostro*



Tapa de *La tierra virgen*, de Jorge Newton

conocimiento de determinados núcleos informativos.

La novela de la ambigüedad se propone "mostrar", antes que explicar o informar al lector, y por consiguiente exige de éste una actitud menos pasiva, de mayor compromiso y reflexión frente a los materiales sometidos.

Plenamente enrolada en las vertientes de la especificidad, le interesa menos una literatura "edificante", "pedagógica" o "social" que una literatura coherente con su finalidad autónoma, aunque por sobre todas las cosas apueste a una literatura estructurada y "escrita" con el mayor rigor posible, aunque esta puntualización resulte paradójica.

No se trata, por lo menos a nivel intencional, de una ambigüedad desprovista de significado y anclada en el mero solipsismo estético o lúdico. A lo largo de la década del 30, como sabemos, muchos filósofos y matemáticos trabajaron activamente en el problema de la vaguedad y la ambigüedad de los lenguajes, e investigadores como Black, Copi y Benjamin llegaron a la conclusión de que todo lenguaje posee cierto grado de vaguedad, lo que no quiere decir que carezca precisamente de significación. Por otra parte, desde Wittgenstein y las nuevas corrientes de la lingüística y del psicoanálisis, ya se comenzaba a admitir, asimismo, la posibilidad de un lenguaje polisémico, de un lenguaje con mayores rangos de lectura que los corrientemente sospechables o aceptados. Algo semejante, salvando las distancias específicas, instaura la narrativa que nos ocupa en este apartado.

Aunque corresponde señalar, al mismo tiempo, que los novelistas de esta tendencia se interesan más que en los problemas del lenguaje y de la polisemia en los del *punto de vista* y la estructura, como productores de *ambigüedad*, siguiendo en este plano las grandes líneas teóricas que diseñara Henry James en

muchos de sus prefacios (cfr., por ej., el correspondiente a *El retrato de una dama*, en el que James anota su célebre observación sobre la multiplicidad de "ventanas" desde las que puede ser asediada la "casa de la ficción literaria").

Junto a *Sombras suele vestir* y *Las ratas* podemos ubicar dentro de la tendencia a *Personas en la sala* (1950), de Norah Lange, novela que comparte con las de Bianco muchos de los puntos señalados, aunque aporta a su vez algunas articulaciones particulares (que tienden precisamente a la final dilución de los componentes ambiguos).

También podemos incluir dentro del marco general de la novela de la ambigüedad a un texto como *El muro de mármol* (1945), de Estela Canto, si bien en este caso nos aproximamos a su vez a un manejo muy peculiar del concepto de ambigüedad, que apunta más a la atmósfera psicológica del relato que a lo puramente estructural.

Si bien es cierto que Estela Canto maneja en su primera novela un conjunto de claves "ambiguas" que poseen un fuerte y definido sentido estructural y estructurador, en una dirección simétrica a la que podemos observar en *Las ratas* o en *Personas en la sala*, parece a todas luces evidente que cierta atmósfera de vaguedad y de equívoco que se respira en *El muro de mármol* se desliza más bien por los carriles de una mostración de motivaciones reprimidas, mórbidas y subyacentes, que aluden o remiten a una "realidad" enturbiada por secretas pulsiones psicológicas.

Si las novelas de Bianco nos remiten a la idea de la sustantiva complejidad de lo "real", con todos sus equívocos y falacias, *El muro de mármol* parece más empeñado en mostrarnos, a través del mundo de la infancia y la adolescencia, con sus ambivalentes motivaciones y sus derrames perversos, la complejidad y diversidad de la intimidad hu-

mana, aunque en esa tentativa se infiltren también las inquietantes presencias de una realidad "alterizada", de una zona oscura a mitad de camino entre lo fantástico y los laberintos del inconsciente.

El muro de mármol, con su psicologismo y su aparente contaminación psicoanalítica, nos remite precisamente a otro de los campos contextualizadores de la novela de la ambigüedad (y en general de la nueva narrativa): nos referimos a cierta lectura más literaria que científica de los textos de Freud, verificada entre nosotros desde mediados de la década del 30.

En este apartado nos hemos limitado a señalar las expresiones a nuestro juicio más relevantes de la tendencia reseñada. Resulta obvio que la misma puede verificarse en otras obras de los autores citados y que al mismo tiempo sus resultados más visibles han trascendido también a otros escritores contemporáneos o posteriores (adscriptos inclusive a la tendencia del neorealismo). En líneas generales podemos señalar tentativamente algunas de las contribuciones técnicas de la novela de la ambigüedad: en primer término el uso del *punto de vista* como elemento articulador, y con él la posibilidad de obtener una mayor coherencia y unidad narrativas, la flexibilización de ciertas rígidas convenciones verosimilistas, una mayor reflexión sobre la organización estructural de los materiales, un ahondamiento en el manejo de la primera persona narrativa, una mayor profundización en el tratamiento de las facetas y motivaciones más complejas de los personajes, el desarrollo de las técnicas de montaje sintáctico, un trabajo sistemático con los problemas de la identidad, el reconocimiento del carácter polisémico del lenguaje y situaciones, etc.

La tendencia arquetípica. — Por razones comunes —la subestimación de su carácter extensivo y

realista—, aunque apuntando a objetivos diametralmente opuestos, Jorge Luis Borges y el surrealista André Breton han desdeñado vigorosa y sistemáticamente a la novela. Breton, sin embargo, ha incurrido en contradicción aparente al redactar el texto de *Nadja*, considerado por muchos como una personal y fascinante "novela". Borges, por el contrario, ha sido severamente coherente con sus antipatías novelísticas, limitándose a traducir muchas y a prologar algunas.

¿Pero cuáles son, para Borges, los puntos en litigio? Entre los más corrientes, el que ya anotáramos al comienzo: el carácter *extensivo* y *realista* de la novela. Luego, su adhesión teórica (Borges es partidario de la *short story* rigurosamente estructurada) a las formas breves, ya que es "un desvario laborioso y empobrecedor el componer vastos libros", o "explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos" (cfr. su prólogo a *Ficciones*).

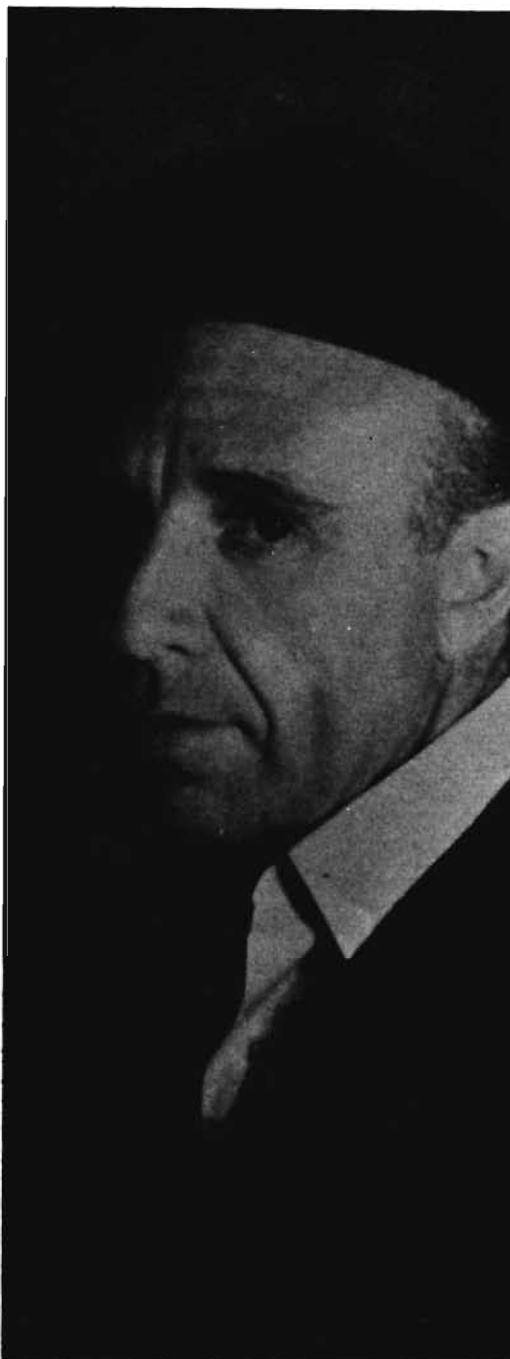
En otro plano, su reticencia frente a la mera fidelidad "realista", a la que opone la *invención* y el *simulacro* como las más altas felicidades que puede brindar la literatura.

Pero más que a la novela como género en abstracto, las prevenciones de Borges parecen destinadas a un tipo particular de novelas: a las de tesis, previsiblemente, pero con mayor énfasis a las denominadas "psicológicas", cuyo excesivo "prestigio" y cuya "informidad" le parecen cuestionables frente al excesivo "desprestigio" de la novela de aventuras (cfr. su prólogo a *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares).

Borges prefiere el "*intrínseco rigor*" de la novela de peripecias y recomienda todas aquellas formas que remiten directamente al carácter de "*artificio verbal*" que a su juicio debe investir a la literatura. Si algo debe ser privilegiado, entonces, es la *trama*. Si algo debe ser desdeña-



Estela Canto (1919). Foto A. Saderman



Adolfo Bioy Casares (1914) en París.
Foto tomada por Silvina Ocampo

do, es "toda vana precisión" que pretenda "un nuevo toque verosímil", y de allí derivará, en consecuencia, su recurrente adhesión al relato fantástico, policial, etc.

Anti-novelistas y a la vez teórico de la novela, Borges es un punto de referencia obligado para encuadrar a lo que denominamos como tendencia "arquetípica" de la novelística argentina (la que integran Bioy Casares, Peyrou, Anderson Imbert, etc., por lo menos con cierta parte de su obra).

Hemos mencionado a Borges como punto de referencia, y corresponde citar al mismo tiempo a la revista *Sur* y al grupo de intelectuales nucleado por ella, como centros de convergencia y emisión de ciertas propuestas ideológicas, culturales y estéticas estrechamente relacionadas con los fundamentos mismos de la tendencia "arquetípica": nos referimos a ciertas formas de nominalismo, de apelación a lo analógico, de juegos con las nociones de tiempo y espacio, de gusto por las aporías y las paradojas, de reivindicación de la idea del eterno retorno, de juegos "literarios" con las geometrías no euclidianas y con los efectos de la relatividad, de encantamiento con las teorías pre-logistas de Frazer y Lévy-Bruhl, de reivindicación de géneros y autores "menores", de militante *parti pris* frente a la cuestión del realismo y de la literatura social, etc.

Si no crecida en número, en cambio puede afirmarse que la tendencia posee, descontando las muy obvias y perceptibles diferencias de calidad, una singular coherencia en cuanto a su actitud narrativa, su visión del mundo, sus recursos procesales, sus modelos, sus áreas temáticas y sus vías de acceso a un público a la vez coherente y definitivamente recortado, como podrá apreciarse mencionando los títulos que mejor la caracterizan: *La invención de Morel* (1940), *El perjurio de la nieve* (1944) y *Plan de evasión*

(1945), de Adolfo Bioy Casares, *Los que aman, odian* (1946), de Silvina Ocampo y Bioy Casares, *El estruendo de las rosas* (1948), de Manuel Peyrou, etc. (lista que si nos extendiésemos a la consideración del género cuento se vería enriquecida por la inclusión de numerosos títulos representativos y de por lo menos tres nombres: Enrique Anderson Imbert, Adolfo Pérez Zelaschi y Julio Cortázar).

Frente a la vanguardia, el sueño, el irracionalismo, la novela social, lo nuevo, las antinomias entre literatura y vida, lo psicológico, muchos de estos autores (Cortázar, por ejemplo, plantearía matices y divergencias muy particulares) se sienten tentados por el intelectualismo, el valor *intrínseco* de las obras, los argumentos rigurosos, el ingenio, la importancia de la trama, la erudición como técnica literaria, la novela como puro artificio, etc.

Las suyas, en líneas generales, son historias de corte fantástico, policial o fanta-científico, basadas en situaciones aparentemente "sobrenaturales" que a la postre soportan una explicación "racionalista" (*La invención de Morel*, por ej.), o, por el contrario, de historias en apariencia "realistas", en las que irrumpe cierto monto de "sobrenaturalidad" (el ritual arquetípico de la detención del tiempo y del eterno retorno en *El perjurio de la nieve*). Los modelos de esta literatura difieren sustancialmente de los que hemos señalado o examinado hasta ahora. No se trata, por cierto, de grandes "realistas" como Thomas Mann o de grandes "vanguardistas" como Joyce, sino de figuras a las que podemos definir como menores o de segunda línea dentro de sus respectivas literaturas: cfr., v. gr., el caso muy típico de H. G. Wells.

Todas estas obras poseen en común cierto conjunto de rasgos: por ejemplo, un gran cuidado en la escritura, en la búsqueda de matices y rasgos de ingenio, en contraposición

con el "desaliño" de algunos escritores "realistas"; o bien, una notable recurrencia al uso de la erudición y de las catálisis eruditas como recurso literario; o el cuidado en la rigurosa estructuración de las tramas; o el despliegue de toda una topología combinatoria puesta al servicio del "efecto" final; o, en suma, la apelación a todo recurso, procedimiento o técnica que permita convertir al texto en un prestigioso y sorprendente mecanismo ficticio, destinado a complacer *intelectualmente* al lector.

Pero los autores de esta tendencia no se limitaron a revalidar uno de los posibles significados o usos de la literatura y a recuperar para ella un campo generalmente subestimado (el de los géneros "marginales" o "menores"). Son ellos, evidentemente, quienes plantean una reflexión bastante novedosa e inusual sobre el hecho literario, si pensamos que desde mediados de los años 30 los restantes grupos o autores están debatiendo fundamentalmente el problema de los "contenidos", de la literatura como "reflejo", del rol político-social de los intelectuales, etc. En ellos, por el contrario, y este hecho interesa de particular manera desde la perspectiva de la totalización del campo literario, el acento recae sobre la *especificidad*, preocupación de la que derivan algunas observaciones agudas y convincentes sobre cuestiones técnicas y teóricas que las otras tendencias suelen descuidar o menospreciar por su carácter "formalista". En este terreno podemos hablar de auténtica "anticipación" (no hablamos de auténtica "originalidad") si pensamos en la distancia que media entre los años 40 y el auge actual de ciertos estructuralismos y formalismos.

¿Una narrativa conceptualista? — Dentro del marco que va de 1935 a 1955 se inscribe asimismo lo más significativo de la novelística

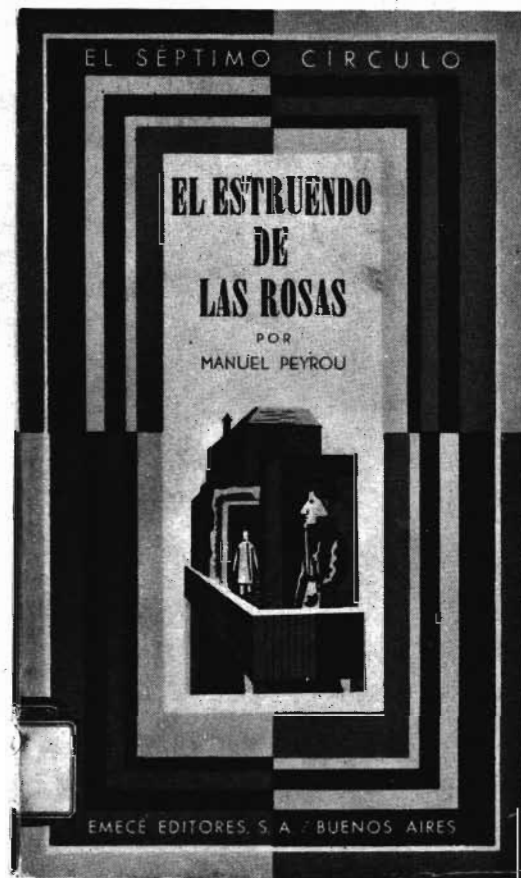
de Eduardo Mallea, en el gran arco unitario que va de *Nocturno europeo* (1935) a *Chaves* (1954), a través de *Fiesta en noviembre* (1938), *La bahía de silencio* (1940), *Las águilas* (1943), *Todo verdor perecerá* (1945), *La torre* (1950) y *Los enemigos del alma* (1950).

La crítica ha tendido a remarcar cierta autonomía de propósitos y actitudes narrativas en Mallea, encaminados fundamentalmente hacia la ejemplificación o el desarrollo "novelísticos" de determinadas tesis filosóficas o ideológicas, más que hacia la construcción de un universo dotado de su propia especificidad narrativa.

Desde ese punto de vista, en efecto, las novelas de Mallea pueden ser analizadas como distintas etapas "narrativas" de la tesis central intuida en *Nocturno europeo*, propuesta explícitamente en un ensayo como *Historia de una pasión argentina*, desarrollada ejemplarmente en *La bahía de silencio* y sintetizada en la "Carta al Hermano Menor" de *El sayal y la púrpura* (1941): nos referimos concretamente a la antinomia ética *vivir-representar*, expresada también bajo la fórmula "*Argentina visible - Argentina invisible*", con todas las implicaciones morales, políticas, culturales, vitales y metafísicas que ella conjuga.

Estructural y procesalmente las novelas de Mallea responderán a este requisito. Tratándose, como ocurre, de *interpretar* (y subsidiariamente *narrar*) los signos de una crisis y la evolución de una interioridad, Mallea convocará la presión de los modelos reflexivos, analíticos e intelectuales, el abordamiento de las cosas a través de mediaciones eruditas, la sostenida atención a lo sintáctico y ortográfico, el abundamiento discursivo, la reiteración expositiva, etc.

Novelística profunda y deliberadamente "intelectual", examinadora de psicologías e intimidades complejas, "saturada" en el plano verbal, indagadora "morosa" de la realidad, no



Tapa de *El estruendo de las rosas*, de Manuel Peyrou



Leopoldo Marechal (1900-1970). Retrato realizado por Aquiles Badi

deja de tener contactos y analogías con las tendencias que hemos reseñado, aunque las relaciones deban establecerse a partir de una prioritaria diversificación de signos.

También se inscribe en esta etapa la primera novela de Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres* (1948), a la que, ya fuera del período, seguirán *El banquete de Severo Arcángelo* (1965) y *Megafón, o la guerra* (1970).

Obra de larga elaboración (Marechal comenzó a pensarla en 1929), *Adán Buenosayres* se ubica entre las obras que partiendo de una conceptualización ideológica y de un significado preconcebido (fuente en su caso de innumerables equívocos críticos) terminan por encontrar vías significantes mucho más ricas y complejas desde el punto de vista artístico.

Conocemos, por cierto, la filiación clásica de la formación estética y filosófica de Marechal, abrevada en Platón, Aristóteles, los pitagóricos, el neo-platonismo, San Agustín y Tomás de Aquino, con sus ideales de la Belleza como "ordenamiento" y su "contenidismo" derivado de la pugna entre *letra* y *espíritu*. Conocemos, también, la naturaleza teológica y metafísica de su ideal de acceso a Dios y a la Belleza, e inclusive de muchas de las determinaciones de su vida práctica y política.

Pero tanto lo estético como lo teológico y lo metafísico (más allá de la propia intencionalidad del autor), contribuirán a la composición de *Adán Buenosayres* sin constreñir los significados y significantes del texto a los límites de su propia singlatura. Puede decirse, en este sentido, que a diferencia de lo que ocurría con muchos "contenidistas" sociales o metafísicos, el texto de Marechal trasciende —a través del humor, el escorzo expresionista, la parodia, los artificios verbales, las dislocaciones y la sátira— hacia un plano de autonomía que no solo en-

riquece los objetivos del "viaje simbólico" y del cumplimiento del destino trascendente del Héroe, sino que, paralelamente, se abre hacia una multiplicidad de significados y funciones, hacia una más rica comprensión y delectación del mundo y de su propia sustancia literaria.

Pertenece asimismo a esta fecha *El túnel* (1948), la primera novela de Ernesto Sábato, a la que podemos ubicar en la línea de las novelas estructuradas en torno a una conceptualización filosófica o metafísica predeterminada.

Si en Mallea el eje articulador es el buceo de la dualidad verdad-aparición, en Sábato la torturada peripetia del protagonista remitirá más bien a la confluencia de materiales del psicoanálisis y el existencialismo (con mayor énfasis en la lección literaria de Camus que en la de Sartre), tratados desde la perspectiva de una tensa lucidez confesional.

Viejos y nuevos novelistas. —

Durante la etapa, por cierto, ha continuado la producción de autores a los que ya se ha estudiado separadamente o en relación con otros períodos o fenómenos literarios, como Manuel Gálvez, Hugo Wast, Arturo Capdevila, Roberto Arlt, Pablo Rojas Paz, Elías Castelnuovo, Benito Lynch, Fausto Burgos, Leónidas Barletta, Roberto Mariani, Enrique Larreta, etc., con textos auténticamente significativos, como *Hombres en soledad*, de Gálvez, *Los lanzallamas*, de Arlt, *Raíces al cielo*, de Rojas Paz, *El salario*, de Burgos, *Regreso a Dios*, de Mariani, o *La ciudad de un hombre*, de Barletta.

Comienzan a producir, al mismo tiempo, autores a los que podemos adscribir con mayor o menor precisión a las diversas tendencias comentadas, con la reiterada salvedad de tomar estas adscripciones en un sentido tentativo, ya que un escritor o una obra suelen poseer mayor riqueza y complejidad que las catalogaciones meramente orientativas.

Así, por ejemplo: Abelardo Arias (*Alamos talados*, 1942; *La vara de fuego*, 1947), Silvina Bullrich (*Su vida y yo*, 1941; *Bodas de cristal*, 1952; *La tercera versión*, 1953), Arturo Cerretani (*El bruto*, 1944), Marco Denevi (*Rosaura a la diez*, 1955), Manuel Mujica Láinez (*Don Galaz de Buenos Aires*, 1938; *Los ídolos*, 1953), nombres a los que corresponde agregar los de Ernesto Ezquer Zelaya, Luis María Albamonte, Alberto Córdoba, Daniel Ovejero, Juan Filloy, Alberto Vianasco, Luisa Sofovich, Joaquín Gómez Bas, Fernando Gilardi, Gerardo Pisarello, Juan M. Prieto, Luis M. Lozzia, Roberto Vagni, Luis H. Velázquez, Vicente Barbieri, Carmen Gándara, Justo P. Sáenz, Leoncio Gianello, Diego Oxley, etc., con novelas de dispar valor publicadas entre 1940 y 1955.

En un plano cronológico más cercano, el advenimiento de una nueva promoción de novelistas que recogen, desarrollan y en algunos casos impugnan lo elaborado durante la etapa: Beatriz Guido (*La casa del ángel*, 1954), David Viñas (*Cayó sobre su rostro*, 1955), H. A. Murena (*La fatalidad de los cuerpos*, 1955), Julio Ardiles Gray (*La grieta y Elegía*, 1952), Alberto Rodríguez (*Matar la tierra*, 1952; *Donde haya Dios*, 1955), Juan José Manauta (*Los aventados*, 1952), Antonio Di Benedetto (*El Pentágono*, 1955), aunque la narrativa de estos autores exigiría a su vez un nuevo enmarcamiento.



Ernesto Sábato (1911) A. G. N.

Bibliografía básica

Antonio Aita, *La literatura argentina contemporánea, 1900-1930*, Buenos Aires, Rosso, 1931

Hugo D. Barbagelata, *La novela y el cuento en Hispanoamérica*, Montevideo, 1947

Carmelo M. Bonet, "La Novela" en *Historia de la Literatura Argentina* (dir. R. A. Arrieta), Buenos Aires, Peuser, 1958

Arturo Cambours Ocampo, *El problema de las generaciones*, Buenos Aires, A. Peña Lillo, 1963

Germán García, *La novela argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 1952

Juan Carlos Ghiano, *Testimonio de la novela argentina*, Buenos Aires, Leviatán, 1956

Jorge Lafforgue (comp.), *Nueva novela latinoamericana 2*, Buenos Aires, Paidós, 1972

Blas Matamoro, *Oligarquía y literatura*, Buenos Aires, Del Sol, 1975

Enrique Pezzoni, "Literatura" en *Argentina, 1930-1960*, Buenos Aires, Sur, 1961

Juan Carlos Portantiero, *Realismo y realidad en la narrativa argentina*, Buenos Aires, Procyón, 1961

David Viñas, *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1971

Alvaro Yunque, *La literatura social en la Argentina*, Buenos Aires, Claridad, 1941



Digitalización para ReHime Laura Vazquez / Diagramación y armado Jorge Pablo Cruz / <http://www.rehime.com.ar>

2011