
Letras

Proposiciones para un estudio sobre la novela argentina

RAÚL H. CASTAGNINO

EL MATERIAL NOVELÍSTICO

CURSO ESTUDIOS EN la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, de la que egresó en 1939. Se doctoró en 1948 con una tesis sobre El teatro en Buenos Aires durante la época de Rosas, laureada con el premio Carlos Octavio Bunge. Desde entonces acá lleva publicados 32 volúmenes, entre los que citamos: La poesía y el alma infantil, El análisis literario, ¿Qué es la literatura?, La enseñanza de la composición, Teoría del teatro (Premio nacional 1956), Biografía del libro, Esquema de la literatura dramática, El circo criollo, Panorama de la literatura dramática en Argentina, y, recientemente, El teatro romántico de Martín Coronado. Ejerce la docencia en las universidades de Buenos Aires y La Plata, siendo en esta última profesor de introducción a la literatura y jefe del Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades y C. de la Educación.

EL azar de diversos cursos universitarios —al intentar sistematizar la problemática ofrecida por la novela argentina y su análisis—, me ha colocado frente a la urgencia de decidir enfoques para tareas de seminarios, de seguir líneas de desarrollo, de separar constantes, de abarcar el inventario patrimonial. Esta necesidad ha advertido los múltiples aspectos que aún reclaman coherente integración en un estudio orgánico de la narrativa argentina. Me propongo aquí enumerar, a modo de proposiciones de trabajo, los diversos matices y caminos que abarcaría un plan de estudios sobre el particular. El primer aspecto concierne al material novelístico. Es muy probable que ni siquiera los más consumados especialistas estén en condiciones de dar testimonio inmediato de conocimiento ante una lista completa de novelas argentinas; pero, entiéndase bien, de novelas por ellos leídas y manejadas, no simplemente conocidas por referencias. Del siglo pasado hay en la Argentina un cierto número de narraciones a las que puede darse por perdidas y a las que únicamente por azar podrá

llegarse. Y al decir azar no reniego de una actitud científica, no resto significación a la búsqueda esforzada ni menoscabo el alto nivel intelectual requerido para un trabajo histórico-crítico como el que está reclamando la narrativa argentina. Simplemente dejo constancia de un factor y ofrezco pruebas al caso.

Por ejemplo, durante años se supo de la existencia de una novela de Tomás Giráldez, publicada en Buenos Aires en 1870, y titulada *Vengador y suicida*. En un estudio sobre ella, que hace algún tiempo publiqué en el *Boletín de la Academia de Letras*¹, referí cómo dicha novela llegó a mis manos por pura obra de la casualidad. Trabajaba yo en la Biblioteca Nacional sobre el teatro de Emilio de Onrubia. Había pedido el texto de *Lo que sobra y lo que falta*, pero el empleado se equivocó al ubicar el libro y en su lugar me alcanzó un manual de Geometría, publicado en Chile en 1860. El ejemplar me llamó la atención y antes de devolverlo quise curiosear cómo se enseñaba Geometría en Chile en el siglo pasado. Pero, bendita casualidad, junto con las páginas del texto de Geometría, encuadrada en el mismo volumen, se hallaba *Vengador y suicida*, tan escondida como novelísticamente impotable.

Esta intervención de la buena suerte, en cuanto a la posibilidad de dar con muchas novelas viejas, escritas en el país, juega un papel no desdeñable; aunque aquí también valga como gran verdad el "busca que encontrarás": al tenaz investigador siempre el azar le acumula mayores probabilidades.

* * *

El estudio crítico sobre el género narrativo en la Argentina, en particular sobre la novela, ofrece vasto campo, inmensas posibilidades. Estas provienen, por una parte, del carácter proteico que en sí misma ofrece la especie: gamas infinitas y siempre cambiantes de autor en autor, de escuela en escuela, de época en época.

Por otra parte, en la Argentina, la novela ha alcanzado un desarrollo y cultivo, que observados en conjunto permiten descubrir frutos insospechados, fuentes vírgenes, repositorios valiosos, que esperan al investigador.

No hace mucho una universitaria americana, Myron Lichtblau, publicó en Nueva York una tesis titulada *The Argentine novel in the ni-*

¹ "Una olvidada novela porteña de 1860" (*Boletín de la Academia Argentina de letras*. Buenos Aires, tomo XXIII, nº 88, 1958).

LETRAS

*nineteenth century*². La profesora Lichtblau estuvo becada en Buenos Aires entre julio de 1952 y enero de 1953; durante esos seis meses trabajó en las bibliotecas del Congreso de la Nación, de la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires, de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, de la Universidad Nacional de La Plata, del Municipio de San Fernando, del Museo Mitre, del Jockey Club de Buenos Aires y en la Nacional. Lo interesante del caso consiste en que al cabo de las investigaciones, pudo exhumar y documentar en su libro —para el lapso comprendido entre 1850 y 1900— nada menos que doscientos cincuenta novelas y un centenar de autores que muchos argentinos desconocíamos. Porque, en el mejor de los casos corrientes —no en el de los especialistas, por supuesto— se podrá estar familiarizado con unos cincuenta o sesenta nombres de novelistas y otros tantos de títulos sobrevivientes relativos a dicho período. Pero, la cantidad recuperada por la becaria norteamericana (que, además, corresponde casi toda a la segunda mitad del siglo XIX) supera cuanto podía sospecharse anteriormente. Nadie dejará de reconocer que en nuestros estudios habituales de literatura argentina son muy poco familiares nombres como el ya citado de Giráldez; o los de Angel Julio Blanco, autor de las novelas *Una venganza funesta* (1856), *Emeterio de Leo* (1857), *Luis y Esteban* (1859); de Francisco López Torres, autor de *La huérfana de Pago Largo* (1856), *La virgen de Lima* (1858); de Coriolano Márquez, autor de *El pirata* (1863); de Ramón Machalí, que escribió *Emilia* (1862); de Ernesto Loiseau, quien compuso *Hojas de mirto* (1860); del santafecino Malquías Méndez, autor de *Lucía* (1879); de Jorge Albert, quien en 1879 publica *Lía*; de Julio Llanos, heredero de Eduardo Gutiérrez en la folletinería de *La patria argentina* y autor de: *Camila O'Gorman* (1883), *El pirata del hogar* (1883), *Un drama conyugal* (1884), *Agustina de Libarona* (1884), *La número treinta y cinco* (1884), *Arturo Sierra* (1884); de Enrique Ortega, autor de *Vida porteña* (1886)... Y podría seguirse *in extenso* la nómina que siempre depararía la sorpresa de revelar nombres y títulos prácticamente desconocidos para la generalidad.

Todo ese material, desde luego, es de calidad muy dispar y en la mayoría de los casos, desde un punto de vista estético, predicar la injusticia del olvido en que cayó, no sería, precisamente, hacer justicia. Pero sea cual fuere su mérito, los intentos novelísticos existen y marcan una continuidad en el ejercicio del género, que dice de su arraigo a partir del

² LICHTBLAU, MYRON I.: *The Argentine novel in the nineteenth century*. New York, Hispanic Institute in the United States, 1959.

ochenta y explica, tal vez, uno de los antecedentes de su cultivo fecundo en este siglo.

Porque si los datos antes mencionados se refieren sólo a lo que va de 1850 a 1900, en los primeros sesenta años del siglo xx, la producción novelesca es de intensidad notoria. En su transcurso, en nuestro medio, particularmente después del ocaso modernista, también se verifica ese fenómeno universal del auge del género. “El sitio que ocupa la novela en la literatura —señala Roger Caillois— no cesa de extenderse. . . Se permite todas las licencias, ensaya todas las audacias, acrecienta cada vez más sus dominios y ambiciones. . . Se diría casi que la literatura no le basta: se apodera de la ciencia, desdeña limitarse a la ficción, emprende la descripción de lo real. . . No retrocede ante las ampliaciones necesarias, los análisis indispensables, las disecciones apropiadas, las síntesis útiles, las hipótesis convenientes y, en suma, todos los procedimientos del anfiteatro y del laboratorio. Y así como ciertas novelas son poemas, otras son manuales”.³

Ello advierte que más allá de un elemental enfoque cronológico-acumulativo, del fichero descriptivo que pueda constituir el primer paso para una historia de la novela argentina, nuestras letras están reclamando, además, estudios esclarecedores del género, que pongan al descubierto la temática, fuentes inspiradoras, orientaciones estéticas, intenciones que se suceden en el uso y finalidad de la novela; a los autores, regiones y sociedades en ellas expresados; a los personajes-claves, problemas de expresión que entrañan, formas y medios técnicos empleados.

ADVENIMIENTO DE LA ESPECIE

En el historial de los géneros literarios, la especie novela es siempre de tardía aparición. Esto también se cumple en la Argentina; pero es probable que los primeros intentos definitivamente novelescos no aparezcan en el Plata sino al promediar el siglo xix, porque al no existir tradición de prosa narrativa en la colonia hispana, sólo con el romanticismo se dieron algunas de las condiciones estimulantes para el género. A pesar de que las letras españolas ostentaran la gloria de un Quijote y el mérito de haber creado una modalidad narrativa como la picaresca, sin embargo, cuando las formas de cultura cobran impulso en el nuevo mundo, a partir de la segunda mitad del siglo xvii y en el xviii, la narrativa española se halla

³ CAILLOIS, ROGER: *Sociología de la novela*. Buenos Aires, Sur, 1942 (Cap. I, pág. 14).

LETRAS

muy disminuida y en progresiva decadencia, de la cual únicamente con el realismo se recuperará.

Por otra parte, cabe recordar que si bien burlada con frecuencia, hubo una política represiva para las obras de ficción de tipo novelesco, una verdadera Aduana de libros. Además, las condiciones sociales de la Colonia, difícilmente propiciarían un género de carácter tal. Y, como ningún otro, la novela es especie que requiere referencia social adecuada.

Tales condiciones desfavorables se dieron no sólo en el Río de la Plata, sino en la totalidad de los dominios hispanos en América. De allí que si bien pueden mencionarse anteriores ensayos narrativos en sentido estricto, debe considerarse al *Periquillo Sarniento*, de Fernández de Lizardi publicado en México en 1816, el primer definido ejercicio de novela que prospera en Hispanoamérica. Con acertada visión, pese a su juventud, Bartolomé Mitre escribía en el prólogo de *Soledad*, editado en Bolivia, en 1846: "La América del Sur es la parte del mundo más pobre en novelistas originales. Si tratásemos de investigar las causas de esta pobreza, diríamos que parece que la novela es la más alta expresión de la civilización de un pueblo, a semejanza de aquellos frutos que sólo brotan cuando el árbol está en toda la plenitud de su desarrollo. . . La forma narrativa viene sólo en la segunda edad (de los pueblos). . . cuando la sociedad se completa, la civilización se desarrolla, la esfera intelectual se ensancha y se hace indispensable una nueva forma que concrete los diversos elementos que forman la vida del pueblo llegado a ese estado de madurez".

Desde luego que a más de un siglo de ser formulados, hay en estos conceptos de ascendencia huguesca mucho de discutible. Por ejemplo, cabría inquirir, primero, si siempre la novela coincide en sus manifestaciones con el culminar de una civilización; segundo, si en nuestro medio, donde se ha dado un florecimiento del género, puede admitirse la realidad de un avanzado desarrollo cultural; tercero, si ese desarrollo es auténtico, original o reflejo, transplante y adaptación de formas foráneas; cuarto, si ese florecimiento al convertir a la novela en testimonio o espejo del desarrollo, permite que cuanto queda por debajo de los niveles de cultura y civilización encuentre o no acceso a la novela.

No se pierda de vista que el objeto de este trabajo es formular proposiciones para el estudio de la novela argentina. Y, como se habrá comprobado, apenas se enfrenta cualquiera de sus intentos, tanto aquéllas como los problemas aledaños surgen múltiples.

PERSONAJES Y PROTOTIPOS

Si una primera serie de cuestiones de estudio sobre la novelística argentina concierne al conjunto del material narrativo, pueden seguir otras referidas ya específicamente, con sentido analítico, a los diversos elementos constitutivos de ese material o referentes a él: tipos, costumbres, sociedad, lenguaje, modos expresivos, relación de la novela con otras artes (aún las nuevas, como cine y televisión), teorías acerca del hecho narrativo, etc.

Si se trata de tipos humanos, en toda novelística nacional es posible atisbar cuatro o cinco personajes señeros que, por causas diversas, constituyen dentro de ella, prototipos, llámense Quijote, el buscón Pablos, Lazarillo, Tom Jones, Lovelace, hermanos Karamazov, Gargantúa, Pantagruel o Ulises. ¿Existen en la novelística argentina personajes de esta índole prototípica capaz de acudir desde su mundo flotante a la simple invocación? Esta es otra proposición de estudio que cabe formular: el cómo y el porqué de arquetipos y prototipos en nuestra novela. Precisamente, en una carta a un joven novelista publicada en *La Nación*⁴, Eduardo Mallea incluía esta reflexión: “Entra usted en las filas de ciertos hombres señalados con un extraño privilegio: la ventaja —si la ha merecido— de poder dar vida, produciéndola desde su persona, a personas hartamente mayores que ellos. En rigor, de poder dar de sí criaturas de formato portentoso, inmortales eventualmente, e intemporales”.

En el acervo novelístico argentino no faltan estos personajes cuya talla fantasmal e intemporal ha crecido por sobre el autor; personajes, que como dice Juan Carlos Ghiano en *Testimonio de la novela argentina*, “nos acompañan con una plenitud más compleja que muchos de los seres reales que conocemos en nuestra existencia cotidiana”⁵. Entre tales individuaciones intransferibles, ¿no acuden de inmediato a la memoria Daniel Bello, en *Amalia*; Mauricio Gómez Herrera, en *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira*; Laucha, en *El casamiento de Laucha*; Mr. James, en *El inglés de los güesos*; Don Segundo Sombra, en la narración homónima; Erdosain, el de *Los siete locos*? Sin embargo —aun descontando que criaturas novelescas de primera magnitud no se dan pródigamente en ninguna literatura— en la nuestra se registra un fenómeno de relación inversa entre

⁴ MALLEA, EDUARDO: “Carta a un joven novelista”. (Buenos Aires, *La Nación*, 13 de mayo de 1962).

⁵ GHIANO, JUAN CARLOS: *Testimonio de la novela argentina*. Buenos Aires, Ediciones Leviatan, 1956 (Cap. II, pág. 41).

LETRAS

el mayor cultivo del género narrativo y el menor número de personajes arquetípicos, como si también en este universo de ficción se cumpliera la ley social de uniformadora masificación que contemporáneamente acusa el mundo de los seres vivientes.

Indudablemente se abre aquí un camino de sociología literaria que el investigador debe transitar, porque es también revelador de cómo en la relación hombre-contorno social los valores van sufriendo un pronunciado desequilibrio que la novelística actual refleja y documenta. Más que ninguna otra especie literaria, la novela se proyecta como testimonio del hombre, su conducta y contorno. Con razón pudo afirmar Roger Caillois en *Sociología de la novela*: “no hay más que un único tema de novela: la existencia del hombre en la sociedad y su conciencia de las servidumbres impuestas por el carácter social de esa existencia”⁶.

EL FACTOR SOCIAL

Tales consideraciones llevan a enunciar otra proposición de estudio concerniente a la novela argentina: su trasfondo social. En condiciones variables según las épocas y los módulos estéticos predominantes, lo social siempre está presente en nuestra novelística.

En el romanticismo se configura como un mar cambiante e indefinido, especie de marco esfumado del cual emergen con silueta perfilada los personajes centrales y sus problemas. Tómese el caso típico de *Amalia*: el conjunto social se mueve oscuro, denso, tumultuoso, impreciso, pero en segundo plano; las figuras claves —Amalia, Daniel Bello, Eduardo Belgrano, Rosas— se recortan netas y, cuando corresponde, contrastadas.

Los realistas y naturalistas —Cambaceres, Lucio López, Podestá, Martel, Gálvez, etc.— abandonan prosografías o etopeyas estáticas, el enfrentamiento de individualidades, y apuntan al “panorama dinámico”, a la anticipada técnica del *film*, al encuadre del medio, donde se detienen, hurgan y sondean. Si los resultados no siempre tiñen de rosa la novela, la culpa no es de los hurgadores, sino de la realidad.

Pero lo social también aspira al redentorismo y la novela procura en tal caso parcializar enfoques, advertir lacras, situaciones deplorables, miserias que claman reparación, justicia y equidad en las relaciones humanas.

⁶ CAILLOIS, ROGER: *Op. cit.* (Cap. II, pág. 34).

Una nueva faz aparecè en esta inevitable instalación social de la novela argentina cuando la actitud redentora resigna denuncias o acusaciones por sentirse nueva voz que clama en el desierto y asume gestos rebeldes, planteos iconoclastas. Cambia entonces la admonición por la inyectiva, la acusación por la agitación y asciende a mesianismos idealistas con igual proclividad que a parcialismos y arbitrariedades.

Creo que un estudio sobre el tratamiento de los aspectos sociales en la novelística argentina —con todo cuanto implica esta denominación: familia, barrio, ciudad, conglomerados humanos, medios campesinos, ideologías; factores económicos, legales, jurídicos, etc.— proporcionaría un fundamental cuadro de nuestra realidad nacional, como no podrían brindar ni los documentos oficiales ni las estadísticas.

LA NOVELA Y OTRAS ARTES NARRATIVAS

Quizás en lo que tiene de vivo y permanente, ese contenido social determina en los días actuales que la novela sea buen repositorio de argumentos para el cine, nuevo arte comunitario, nueva instrumentación del género narrativo. Y la mención de este medio expresivo añade otra proposición de estudio en torno de la novela argentina: la referente a sus relaciones con las diversas artes y ciencias.

Desarrollar los pormenores que tales vinculaciones implican reclamaría un espacio del cual no dispongo, por lo que me limitaré a enunciar el aspecto más reciente de estas correspondencias: la relación novela-cine, la promoción cinematográfica de textos novelescos.

De hecho, asunto y trama novelescos o cinematográficos en poco se diferencian. La diversidad proviene del desarrollo de los mismos, de las respectivas dinámicas, técnicas, formas y medios expresivos. Indudablemente hay más proximidad entre la novela y el cine que entre el teatro y el cine, aunque esto pudiera parecer discutible *prima facie*. Cuando se lleva a la pantalla una pieza teatral o es necesario transformarla radicalmente o siempre quedará manifiesta su procedencia. El hecho teatral cambia su esencia cuando se transforma en hecho cinematográfico. La novela admite la adaptación sin modificar su esencia narrativa, sin variar la índole evocativa. Bastantes son los relatos argentinos, que nacidos tales fueron transformados en guiones: *El capitán de Patricios*, *Amalia*, *La maestra normal*. *El inglés de los güesos*, *Los caranchos de la Florida*, *El romance de un*

LETRAS

gaucho, *El último perro*, *Los isleros*, *Rosaura a las diez*, *La casa del ángel*, etc., son algunos de los títulos que ahora acuden a la memoria.

Pero también entre nosotros ha dado en aflorar un tipo especial de novela, prefabricada para cine; en ella lo novelesco, el libro, es antesala evidente de la filmación. La crítica, en general, suele ser reticente para esta clase de trabajos; adivina en ellos intenciones comerciales antes que artísticas. Es obvio advertir —como frente a todo hecho estético— que la generalización es riesgosa y más aún los preconceptos. Por otra parte, para que un texto novelesco atrape a un productor cinematográfico es menester que posea algo más que una prefiguración de guión.

Creo, con todo, que este tipo de novelas abre nuevas problemáticas —de índole estético-literaria, en primer término, y de índole sociológica, en segundo lugar— que trazan diferentes proposiciones de estudio para nuestra novelística.

TEORÍAS SOBRE LA NOVELA Y EL QUEHACER NARRATIVO

Otro aspecto que reclama urgente consideración crítica y hasta sistematización antológica es el concerniente a los “artes de novelar”. Cuando se estudia el género lírico o el dramático, se tropieza frecuentemente con “artes poéticas” o “teorías dramáticas”. No ocurre lo mismo con las reflexiones acerca de la novela que, por lo general, son más escasas. Entiéndase bien: no digo que no existan, sino que son menos abundantes y en muchos casos las consideraciones teóricas acerca de la especie o sobre su técnica deben buscarse en prólogos o desbrozarse del texto propiamente dicho de las novelas o de documentos personales y privados de los autores.

He aquí, pues, otra proposición de estudio: organizar una historia de las ideas y concepciones acerca de la novela en los novelistas locales. Y es probable que quien intentara esta empresa llevase más de una sorpresa. Por ejemplo, en lo que me concierne personalmente, he tenido oportunidad de recordar en un estudio publicado en la revista *La Biblioteca*⁷ las formulaciones del “verisimilismo” y del “realismo idealista” sentadas, respectivamente, por Manuel de Bahamonde y Enrique Rivarola en 1892 y 1903. La primera, aparecida como prólogo de la novela *Mareos*; la segunda, titulada *Nuestras letras y la novela*, anticipada a modo de conferencia en la Biblioteca Pública de La Plata para estimular a una escritora mendocina,

⁷ “Dos olvidadas teorías rioplatenses sobre la novela” (Rev. *La Biblioteca*. Buenos Aires, n.º 4, segunda época, marzo 1960).

Rosario Puebla de Godoy, que se resistía a publicar su relato *La ciudad heroica*.

Bahamonde crea el término "verisimilismo" para definir una modalidad narrativa, que si bien en principio es tributaria de Zola, difiere del naturalismo en los pormenores. El autor de *Mareos* quiere sustraer la novela rioplatense del marco frío de la ciencia, que por derivación del gravitante Claude Bernard hace del estricto naturalismo literario observación, descripción, diagnóstico, hipótesis, experiencia de laboratorio, antes que transposición estética. Quiere sustraerla del papel excesivamente predominante que en sus aplicaciones el naturalismo adjudica al factor herencia patológica. Y quiere dar mayores posibilidades a la imaginación del autor, con lo cual escamotea realidad por verosimilitud.

El "verisimilismo" no es más que una versión atemperada del naturalismo, pero el documento de Bahamonde encierra, además, una preceptiva de la novela cuyo contenido cobra especial interés si se tiene presente que procede de 1892 y del Río de la Plata.

Mientras en Bahamonde la mitigación del naturalismo que propone es mezcla de instinto estético, formalismo escolar e intuición crítica frente a la orientación zolesca, la definición de un "realismo idealista" en Enrique Rivarola, aparte de provenir del orden escolar, es también producto de las nuevas experiencias acumuladas en la órbita literaria rioplatense al cabo de una década de ejercicios novelescos de carácter realista-naturalista.

En los diez años que median entre la formulación del "verisimilismo" por Bahamonde (1892) y la del "realismo idealista" de Rivarola (1903), la novela argentina registra una evolución estética. Atrás quedan el verismo de *Fruto vedado*, de Groussac (1884) y el campanilleo de *Juvenilia* (1884). Se les adelanta el ciclo de Carlos María Ocantos con las avanzadas de *León Zaldívar* (1888), *La Ginesa* (1894), *Tobí* (1896), y *Promisión* (1896). Todas ellas en la corriente del realismo galdosiano. Francisco Sicardi completa las cinco series de *Libro extraño*. Ángel de Estrada, en *Cuentos*, cultiva el esteticismo a lo Gautier. En 1891, Buenos Aires todavía lagrimea las desdichas romántico-naturalistas de la cautiva Teofania y del indio Pocalec, transformado por la civilización en el doctor Guerra, a través del relato póstumo de C. M. Blanco: *Salvaje*. En 1897, Pedro G. Morante fustiga las ambiciones desmedidas de ciertos grupos sociales de medio pelo en *Grandezas*. En el último año del siglo XIX ven la luz: *Quimera*, de José Luis Cantilo; *La caída de Lucía*, de Gerónimo Podestá; y las dos entregas de *Pepa Larrica*, de Rafael Barreda. Con la nueva centuria, Martiniano Leguizamón transita sendas agrestes en *Mon-*

LETRAS

taraz; Rodolfo Díaz Olazábal y Enrique García Velloso juegan en el damero ciudadano *Buenos Aires cosmopolita* y *Neurosis sentimental*, respectivamente. En 1901, Osvaldo Saavedra radiografía la *haute* en *Grandezas chicas*.

Posibilidades costumbristas, pues, se insinuaban para la novela argentina, por una parte; por otra, la gravitación modernista alcanza también a la narrativa y no es de extrañar la presencia de una posición estética como la reflejada en el documento doctrinario sobre la novela, redactado por Enrique Rivarola. Sin embargo, éste no puede menos que comenzar con un análisis social, señalando factores incidentes que retardan el desenvolvimiento del arte nacional: política, negocios, escasez de lectores, dificultad para conquistarlos por las precarias condiciones culturales del medio. Reclama luego la necesidad de plasmar una novelística nacional, de apriar en ella una imagen del país, que rápidamente cambia y evoluciona y marca tres vertientes claves: la novela histórica, la costumbrista y la de tesis.

Es obvio subrayar la importancia revestida por este tipo de documento en el estudio de la novela argentina; pero, agréguese, también, que al modo de algunos europeos —Thomas Mann, André Gide, Graham Greene, Paul Valéry— ciertos novelistas argentinos contemporáneos han realizado, paralelamente a sus creaciones, un autoanálisis del proceso creador. Así nacieron *El novelista en el taller*, de Hugo Wast; las *Notas de un novelista*, de Eduardo Mallea; las reflexiones de Max Dickman; *El novelista y las novelas*, de Manuel Gálvez.

* * *

El problema del lenguaje en la narrativa vernácula es otro motivo de investigación y estudio, pues en nuestro medio se presenta con cierto carácter apremiante al punto tal de que un excelente novelista como Carlos María Ocantos aparezca permanentemente censurado por “purista”, aun en España; reprochado de que su lenguaje no sea “argentino”, de que carezca de color local. Tanto es así, que en la novela *El peligro* ha debido salir al paso a los críticos de su casticismo, advirtiendo sobre los riesgos de una Babel idiomática en América, en estos términos: “Pues, si de un mismo tronco proceden, hoy que en el concierto universal procuran todos entenderse, ¿por qué levantar una barrera tal como el idioma? ¿No es mejor cuidar de que no se adultere; de no mancharlo siendo hermoso y expresivo más que ninguno? Y no es que yo me oponga a la admisión de voces nuevas,

necesarias, porque señalan cosas que en nuestra España no existen ni se conocen, o porque resuciten palabras muertas del tiempo de la Colonia. No. En este sentido, mi manga es muy ancha. Yo no predico el estacionamiento, la cristalización. Lo que yo predico es la higiene del lenguaje. Contra lo que yo peleo es contra los atentados a la gramática, contra la invasión de bárbaros en nuestro diccionario”.

Criterio bien opuesto, como se ve, al de un Roberto Arlt, por ejemplo, que enriquece *El juguete rabioso* con juegos expresivos provenientes de todos los estratos sociales, aun de los más bajos y deplorables.

Pero, si la salida ecléctica de que el novelista se muestre castizo cuando se exprese por sí y de que sea fiel vertedor de sus modos de hablar “argentinos”, cuando en estilo directo exprese al personaje, puede ser solución practicada en ciertos casos —recuérdese, por ejemplo, *El sueño de los héroes*, de Adolfo Bioy Casares—, las alternativas que ha de enfrentar el crítico o el investigador se complican si aparecen variantes como el de *Don Segundo Sombra*, donde los planos lingüísticos se diversifican más aún y coexisten el del esteticismo del autor, el coloquial de los personajes urbanos, el coloquial de los personajes rurales; o como el de *El inglés de los güesos*, donde Benito Lynch, a su lenguaje de novelista que se expresa con estructuras características del habla rioplatense, incorpora, con la técnica del estilo indirecto libre, formas y fonemas del habla campesina.

Por otra parte, para desconcierto de quien se detenga a estudiar este aspecto expresivo, frente a la actitud declaradamente “purista” de Ocantos, otros novelistas de órbita culta se han manifestado en el sentido de que ni les preocupa ni a nadie debe preocupar el problema del cuidado formal expresivo en la novela. Hasta alguno de ellos recuerda que Pirandello ha escrito: “La preocupación de la forma... Los antiguos no la tenían y han errado menos. Nosotros tenemos la continua preocupación del error y ¡adiós espontaneidad, adiós viveza!”

En *Notas de un novelista*, Mallea ha reflexionado abundantemente sobre esta cuestión y estima que todas las maneras de expresarse son buenas, salvo una: la que no expresa. Y en determinado pasaje se lamenta: “¡Cuánto mal le ha hecho al Flaubert novelista, el Flaubert estilista. El buen estilo es para la novela el que se despoja de prerrogativas, sin miedo de perder su condición, igual que un gran señor, cuando lo es del alma y no del traje, no teme abandonar fastos y heráldica, y se lanza a la vida sin más prueba de sí que su ser mismo!”⁸

⁸ MALLEA, EDUARDO: *Notas de un novelista*. Buenos Aires, Emecé, 1954. (Sec. IV³, Cap. XII, pág. 96).

LETRAS

Sin embargo, el narrador, aunque no tenga inquietudes casticistas, no puede dejar de tenerlas con respecto al estilo, en cuanto éste es fuerza de expresión, fuerza personal de expresión personal. Es más: hoy el novelista para lograr el impacto expresivo acude a los medios más diversos, hasta a los de reclamar ayuda a la tipografía.

En un ensayo que publiqué recientemente en la revista *Humanidades*⁹ de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, analicé este nuevo camino de la estilística basado en las formas de relieves tipográfico según el empleo de algunos novelistas modernos. Y mostré cómo al lenguaje corriente, estético o coloquial, le suman un lenguaje de signos y caracteres tipográficos auxiliares, cuyo resultado puede ser feliz o desgraciado, en cuanto el narrador llegue o no con ellos a una normalización personal, a un estilo. Y así intenté analizar el uso que de los caracteres versales hacen Adolfo Jasca en *Los tallos amargos*; del entrecomillado, Bernardo Verbitzky en varias de sus novelas; de bastardillas y comillas, Adolfo Bioy Casares; de los puntos suspensivos, Manuel Mujica Láinez; de comillas y bastardilla, David Viñas.

DIFUSIÓN, CONCURSOS, BIBLIOGRAFÍA

Finalmente, dos proposiciones de estudio ajenas al hecho novelístico en sí, no pueden estar ausentes en ningún programa de trabajo sobre la narrativa argentina. En primer lugar el análisis de la brusca curva ascendente registrada en el ritmo de su producción, procurando verificar cuál ha sido la incidencia en ella de los concursos literarios, a partir del organizado en 1902, por Juan Cánter, del cual surgieron *Golpe en vago*, de José Antonio Pillado; *¿Quién fue?*, de Juan A. Facio; y *La bandera*, de Martín Coronado.

En segundo lugar, la proposición que en realidad deberá constituirse en punto de partida del estudioso. Así como hoy se ha cobrado conciencia de lo fundamental e indispensable que son para el estudio y la investigación las bibliografías referenciales, las bibliografías de bibliografías, es urgente reunir la de escritos sobre la novela argentina. El material se halla disperso; apenas una parte ínfima se ha sistematizado en textos. Casi la totalidad duerme olvidado en revistas y diarios. Institutos como el

⁹ "Otros caminos de la estilística: las fortunas de relieve por vía tipográfica". (Rev. *Humanidades*. La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Tomo XXXVI, 1961).

Raúl H. Castagnino

de Literatura Argentina "Ricardo Rojas" de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, el de Bibliografía de la Provincia de Buenos Aires, el Fondo Nacional de las Artes, están realizando ya aporte valioso, pero centrado en personas o entes, no géneros literarios. Cuando la paciente labor de los bibliólogos haya cubierto también esta zona, quizás se multipliquen los asombros acerca del caudal de nuestras creaciones literarias, a las que no siempre se hace estricta justicia.