

La nueva ficción argentina

Teresita Frugoni de Fritzsche

Como una de las formas de la ficción la novela se ha ubicado tradicionalmente dentro del género narrativo y ha recibido a lo largo del tiempo calificaciones diferentes, desde aquéllas que le otorgan “una estructura rigurosa e inquebrantable” hasta otras que la conciben como “la más compleja y amorfa de todas las obras literarias”.

Sucesora de la epopeya, nació con Cervantes en el siglo XVII, se consolidó con Rousseau y Goethe en el siglo XVIII y constituyó en el siglo XIX la gran novela europea tradicional, ligada en principio al romanticismo y luego a variantes realistas y naturalistas. En la primera mitad del siglo XX conformó la llamada novela moderna con Proust, Joyce, Kafka y Thomas Mann.

Los cambios que sufrió desde sus orígenes permiten suponer que ya novela ya no es “la narración de un mundo privado en tono privado” sino que constituye un “intergénero”, es decir un texto híbrido abierto a perspectivas variadas.

Los avances producidos en teoría literaria desde mediados del siglo pasado y el extendido rechazo de la mimesis confirman esa tendencia. Mientras antes los críticos ponían el acento en la verosimilitud de la trama, el diseño de los personajes, la claridad del estilo y el estudio de las fuentes, hoy se desmerece el análisis de las influencias y se privilegia una intertextualidad que supone la transformación de todo texto en función de los precedentes.

En coincidencia con este cambio, en los años 70/80 nace el concepto de postmodernidad que promueve la pluralidad cultural, disuelve líneas divisorias entre disciplinas como filosofía, literatura, arte e historia y funde formas creativas y críticas. En el caso de la literatura argentina resulta evidente desde el *Facundo* de Sarmiento –considerado biografía, novela o ensayo sociológico– o la *Amalia* de Mármol, examinada como novela histórica o política, en pleno siglo XIX, que nunca sus obras representativas se adaptaron a los modelos foráneos.

A mediados del siglo XX la actitud antirrealista fue preconizada en principio por Macedonio Fernández con su *Museo de la novela de la Eterna*, que publica conjuntamente la última novela mala y la primera buena, hace saber al lector que está leyendo una novela y no presenciando vida, plantea diversas posibilidades de lectura e incluye una constante reflexión sobre el texto. Además, deconstruye la anécdota el formular un presente continuo en el que los personajes no actúan y se anula el tiempo.

Borges, su discípulo confeso, opta por excluir a la novela de sus preferencias escriturales pero colabora en la disolución de sus estrictas pautas. En el proyecto narrativo que plasma en la década del 40 funde ensayo y ficción, da cabida a variadas estrategias como resúmenes y trasvocalizaciones y concede primacía a la relación intertextual.

La novela argentina, que hasta 1960 aproximadamente se apoyaba en cánones realistas, da paulatinamente cabida a ciertas renovaciones. Preanunciaron algunos cambios en el plano existencial Roberto Arlt, Di Benedetto o Sábato; en el humorístico Arturo Cancela, Marechal y Denevi; en el fantástico Bioy Casares y Abelardo Castillo; en el lenguaje Cortázar, en la no-ficción, Rodolfo Walsh.

Se fue de este modo aceptando que todo discurso literario es ficcional, desde el momento en que su intención no consiste en reproducir una realidad preexistente sino en crear la ilusión de una realidad. Paralelamente la seriedad que impregnó el llamado “boom latinoamericano” fue superada mediante el uso de formas variadas del humor como la ironía, la sátira o el grotesco.

Manuel Puig es el precedente más invocado y aceptado por los autores actuales, como lo reconoce César Aira al llamarlo “el Sultán” porque no fue Scherezada negociando un día más de vida sino “un sultán impaciente y cruel que pagaba siempre con la muerte”. En Puig la voz sustituye a través de numerosos dobles la figura del narrador. Cruza la barrera que separa la alta cultura del marxismo y del psicoanálisis freudiano y lacaniano con la masiva de los medios y no se arredra ante lo cursi o *kitsch*. Instaura un nuevo producto nacido de la reformulación de los modelos. Como Borges de apropia de restos culturales varios, guiones cinematográficos, folletines, novelas sentimentales o de aventuras, tangos o boleros y los transforma por medio de diversas formas discursivas-cartas, sueños, diarios, diálogos, monólogos-.

En las últimas décadas la novela argentina ha sufrido nuevos cambios significativos que al profundizar la estética de Borges, Puig o Saer han intensificado su condición de intergénero. Pierde constantemente vigencia el referente real y se preconiza la metaficción, la problemática del lenguaje o el conocimiento, la deconstrucción sería o paródica de formas canónicas como las novelas policial, histórica, sentimental; la contaminación con los discursos psicoanalítico y periodístico, el borramiento de los límites entre biografía, autobiografía y ficción e incluso el *remake* o reescritura de obras precedentes.

Interesa considerar algunos ejemplos de deconstrucción de formas canónicas. En el caso de la novela histórica argentina se regresó al pasado en busca de una identidad oscurecida por fuertes cruces culturales y étnicos. Al advertirse que la historia, que pretendía un valor científico y verdadero, era igualmente un relato, se buscó construir una lectura diferente de los hechos a partir de una versión paródica o mostrando zonas que tradicionalmente se callaban.

El arquetipo de la novela histórica es *Ivanhoe* de Walter Scott. Como otras obras de Stendhal –*Rojo y negro*- o *Los miserables* de Víctor Hugo, nace de las experiencias de la Revolución Francesa, el despertar de la conciencia nacional y la idea de progreso difundida por Hegel. Todavía subordinaba la literatura a la historia. En la Argentina, Vicente Fidel López siguió esas huellas en *La novia del hereje*, mientras Enrique Larreta apoyó en Flaubert sus pretensiones arqueológicas para redactar *La gloria de Don Ramiro*. A su vez, Manuel Gálvez compuso novelas y biografías bajo la inspiración de los *Episodios Nacionales* de Pérez Galdós.

Fue Borges quien con su *Historia universal de la infamia* en 1935, al tomar como héroes a embaucadores y falsarios, quitó a la historia su pretensión de verdad absoluta y la distorsionó mediante omisiones y anacronismos. Tras él, en los últimos treinta años se escribieron numerosas novelas históricas, centradas en ocasiones en protagonistas relevantes. Algunas novelas de César Aira fueron precursoras. Es el caso de *Ema la cautiva* (1981) y *La liebre* (1991) que trascurren en la zona de nuestra frontera interior, quiebran violentamente el verosímil y deconstruyen figuras históricas como Rosas y otros tipos característicos como la cautiva, el indio, el gaucho y el naturalista europeo. Otra tendencia fructífera es la autobiografía ficcional que ejemplifica *La revolución es un sueño eterno* (1993) de Andrés Rivera, (1986). Con *La novela de Perón* (1984) y *Santa Evita* (1995), Tomás Eloy Martínez ofrece una nueva manera de percibir los hechos a través de una escritura plural que cuestiona la noción de autor mediante el montaje de entrevistas, discursos políticos y cartas, testimonios orales y escritos que permiten al lector confrontar argumentos, versiones que se contraponen y buscar una verdad definitiva.

Otra forma novelística que los narradores argentinos deconstruyen modernamente es la novela policial. Su iniciador, el estadounidense Edgar Allan Poe en 1842, necesitó vida urbana y una población masificada para crear el ámbito propicio para relatos que se fundaban en un caso aparentemente inexplicable, varios posibles culpables y una solución imprevista pero justa. El enigma era un desafío para el detective, un razonador como sus continuadores, el policía francés Lecoq y el inglés aficionado Sherlock Holmes. En la Argentina nuevamente Borges es el referente insoslayable a partir de sus ensayos sobre Chesterton, su deconstrucción del relato arquetípico en *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942), la fundación de la colección *El*

Séptimo Círculo y cuentos como “La muerte y la brújula” donde otorga sabor nacional a los conflictos y los extraños nombres que lo pueblan.

Hacia fines del siglo XX la trama se acerca más al policial negro estadounidense y se vincula con fenómenos histórico-políticos. Los personajes son por lo común héroes degradados, muchas veces escritores que han perdido su lugar en el mundo y cuestionan su pertenencia. Juan Martini sitúa *El fantasma imperfecto* (1986) en un no-lugar, un aeropuerto europeo al que arriba el protagonista procedente de Roma y en espera de un avión que lo devuelva a Buenos Aires. Deambula por ese recinto convertido en un ámbito de poder y violencia, observa situaciones que no entiende y se transforma en ocasional detective de un posible crimen.

En *La pesquisa* (1994) de Juan José Saer, el autor, admirador de Raymond Chandler confiesa que no tiene propósitos paródicos, que ha querido volver a los orígenes del género para transformarlo. Por eso el suceso policial ocurrido en Francia, aparece mediatizado por diarios, televisión y libros y principalmente por su relator, Pichón Garay, un alter-ego de Saer, que lo cuenta a sus amigos argentinos cuando regresa a Santa Fe para vender algunos bienes. El novelista plantea más de una pesquisa, no sólo los crímenes de las viejecitas ocurridos a lo largo de un año, sino también el problema de quién entiende mejor el caso –la policía, los detectives, la televisión o el amigo del narrador que simplemente escucha el relato-. Saer también cuestiona el tema de la representación de los hechos. Por un lado está la pretendida realidad –los crímenes y la compasión que suscita la debilidad de las víctimas- y por otro su repercusión en los medios –televisión, prensa sensacionalista-. El discurso narrativo se arma a modo de cajas chinas ya que en el marco general –la clásica reunión de amigos típica de la novelística saeriana- se insertan otros relatos fragmentarios, incluso el mito relativo al engaño del caballo que Ulises introduce en las tiendas enemigas para ganar la ciudad de Troya.

Otra de las formas que los narradores argentinos deconstruyen es la novela sentimental, relacionada con el amor cortés medieval de los trovadores pero que admite a la vez como antecedentes el *Ars Amandi* de Ovidio y la devoción por la Virgen María. Desde el Renacimiento el amor se convierte en pasión –Romeo y Julieta, Abelardo y Eloísa- y en el siglo XVIII da lugar a la novela sentimental cuyos prototipos son *Pablo y Virginia* de Saint Pierre y especialmente el *Werther* de Goethe que condensa en su suicidio la melancolía y el desaliento de la época.

Ya a mediados del siglo XIX Flaubert manifiesta tempranamente con *Madame Bovary* una actitud distanciada e irónica hacia la excesiva sensibilidad del alma romántica. En la Argentina, *Matilde* (1994) de Daniel Guebel parodia los excesos del folletín sentimental a partir del *Adolphe* de Benjamín Constant al que agrega algunos rasgos sombríos procedentes de la novela gótica.

Precisamente esta forma, la novela gótica, ha tenido más continuadores en la Argentina. Originada en *El castillo de Otranto* (1765) de Horace Walpole, se asocia al violento mundo germánico y tiene como principio de construcción básico el suspenso logrado por luces que se encienden y apagan, apariciones y desapariciones, puertas que se abren y cierran, rostros repulsivos, secretos no revelados. En un sombrío castillo lleno de maleficios un héroe valiente y una heroína virtuosa son perseguidos y después de incontables peripecias alcanzan la felicidad al mismo tiempo que el villano es castigado.

En la Argentina son precursores Juana Manuela Gorriti, Lugones con *Las fuerzas extrañas* y Horacio Quiroga con el vampirismo presente en “El almohadón de plumas”. A mediados del siglo XX Julio Cortázar y Abelardo Castillo revaloran la herencia gótica apoyándose en Edgar Allan Poe. Un caso aparte es Federico Andahazi que convierte a Mary Shelley, la autora de *Drácula* en un personaje de *Las piadosas* (1998). En un plano decididamente paródico César Aira sitúa *Los misterios de Rosario* (1994) en la Facultad de Humanidades de esa ciudad.

La novela de ciencia ficción o “fantaciencia” lleva actualmente una denominación inadecuada porque ciencia y tecnología hoy superan los logros que sus autores anticiparan. La forma arquetípica fue la *Utopía* (1516) de Thomas Moro, que esboza las relaciones entre los humanistas y el poder cuando la crisis económica y social promueve la creación de la isla de los utópicos, donde educación y ética armonizan con las instituciones. Se multiplicaron desde entonces los relatos utópicos, literarios o políticos, como los *Viajes de Gulliver* de Jonathan Swift.

En nuestro tiempo, partir del auge de los medios masivos, autores como George Orwell y Ray Bradbury defendieron los derechos del espíritu frente a la tecnocracia. Las últimas vertientes del género reaccionan contra la publicidad y la cibernética.

En la Argentina, tras los antecedentes de Holmberg y Lugones, nuevamente Borges fue anticipador con “Tlon, Uqbar, Orbis Tertius” al mostrar cómo una conspiración de filósofos idealistas podía reemplazar un mundo incierto por otro supuestamente feliz. A fines del siglo pasado Marcelo Cohen adhirió a la postura antitecnocrática al evidenciar los riesgos que implicaba la sociedad postindustrial.

En el caso de la novela de aventuras los architextos más recurridos fueron *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe y las series de Emilio Salgari y Julio Verne. Borges, lector de Melville y Conrad vuelve a dar un ejemplo decisivo a través de la matriz ficcional que proporcionan los relatos de la *Historia universal de la infamia* (1935) inspirados en la Enciclopedia Británica. Luego prosiguen esta relación intertextual Juan José Saer con *El entenado* (1982) y César Aira con *Una novela china* (1987). Pero sin duda la vinculación más clara con los modelos europeos se percibe en *La perla del emperador* (1990) donde Daniel Guebel recrea *Los tigres de Mompracén* de Salgari. En el original, el jefe de piratas que ha ensangrentado las costas de Malasia conquista el amor de una bella mujer, la Perla de Labuán y por ella abandona incursiones y saqueos. El autor argentino se libera del color local y fusiona en la propia varias historias del escritor europeo.

El paradigma del *bildungsroman* o novela de formación es *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (1777-1796) de Goethe, donde una sociedad utópica aleja al protagonista de su vocación inicial, el teatro, y lo encamina hacia la vida cortesana.

La novela argentina de fines del siglo XIX hizo hincapié en la adaptación al medio de inmigrantes o campesinos. En el siglo XX a partir de *El juguete rabioso* (1926) de Roberto Arlt, varios personajes novelescos cumplieron su proceso de aprendizaje a través de una traición. Es el caso de *La traición de Rita Hayworth* (1968) de Manuel Puig cuyo protagonista no cumple las expectativas de sexo y dinero que han depositado en él los mayores y solo existe vicariamente a partir del consumo de películas hollywoodenses. De igual modo, la protagonista de *Zona de clivaje* (1983) de Liliana Heker recupera su conciencia amputada a partir de la escritura traicionando al amante-maestro.

Varias novelas de Aira deconstruyen paródicamente el *bildungsroman*. *Los fantasmas* (1990) lo hace al incorporar lo sobrenatural sin cuestionarlo; *La prueba* (1992) al asomarse al mundo de las chicas punk y *La guerra de los gimnasios* (1993) cuando incorpora yudokas asimilables a los gigantes de los cuentos maravillosos.

La evolución político-económica del país a partir de 1995 y especialmente los trágicos sucesos del 2001 produjeron marcados cambios en el imaginario ficcional. Se intensificó un evidente eclecticismo y coexistieron variadas posiciones estéticas. El mercado se inundó de ensayos vinculados con hechos y personajes contemporáneos. Las novelas también unieron política y casos policiales. Es lo que ocurre con *Villa* (1995) de Luis Gusmán en torno a la confesión de un mediocre represor conectado al lopezreguismo. Más abarcadora resulta *Vivir afuera* (1998) de Rodolfo Fogwill que diseña personajes marginales representativos de

diferentes estratos sociales -los espacios del conurbano, las villas y la ciudad de Buenos Aires-. Es evidente la decadencia de la llamada “ciudad letrada”, el reemplazo de los intelectuales por tecnócratas o políticos de escasa formación. Aparecen nuevos protagonistas urbanos – piqueteros, cartoneros-y nuevos lugares –los *countries*, las plazas ocupadas-.

Algunas novelas de Juan Martini ilustran esos cambios. *El autor intelectual* (2000) registra el gobierno de Menem y la globalización y *Fuerte Apache* (2002) manifiesta la violencia imperante a partir del retrato de un personaje de ese ámbito. Por fin, *Colonia* (2004) pinta un sitio ambiguo que puede llevar a argentinos y uruguayos a pensar que en esa ciudad se encontrarán a salvo de una posible crisis.

La creciente tecnología a través de Internet, las redes sociales, bancos de datos y uso de celulares y cámaras de vigilancia ha contribuido a acercar los ámbitos de lo público y lo privado. Ha crecido el deseo individual de exponer voluntariamente la intimidad en programas de radio y televisión. Surge en hombres y mujeres comunes la necesidad de conectarse con otros, confesarse, narrar episodios o mostrar fotos personales en un blog. Los reality-shows sistematizan esa actitud que lleva a buscar rápida fama y a sentir placer en ser observados por otros. Se han constituido de ese modo nuevas formas de validación social como Face-Book o Twitter.

Tales cambios se trasladan a la literatura. Numerosas novelas se complacen en mostrar zonas íntimas del escritor. En *El pasado* (2004) de Alan Pauls, una pareja se separa tras años de convivencia y mientras el hombre pretende olvidar el pasado, ella se aferra a la memoria y reaparece una y otra vez en su vida. Daniel Guebel en *Derrumbe* (2007) confiesa que se siente un escritor fracasado y al mismo tiempo revela su intimidad a partir del abandono de su mujer y el dolor de no vivir más con su hija.

Desde sus orígenes, como advertimos, la novela ha sido un texto híbrido. Hoy asume su condición ficcional pero amplía sus posibilidades discursivas. Acepta la cotidianeidad y a la vez se puede mover en mundos imposibles. Cuestiona, sin negarlos del todo, conceptos vinculados con las pretensiones de trascendencia y verdad. Procura entregar al lector, asediado por la facilidad que brindan los medios masivos, una versión diferente de los hechos mediante la recreación paródica de los viejos modelos, el humor irónico o satírico y el conocimiento reflexivo de la realidad.