

Notas al margen de un ejemplar de *Adán Buenosayres*

Ricardo Piglia

Una tarde, en 1960 o 1961, en el bar Florida de la calle Viamonte, cerca de la Facultad de Filosofía y Letras, Alberto Szpunberg y yo discutíamos sobre la imperfección implícita en los finales de las novelas. Habíamos repasado cerca de quince comienzos perfectos («Al abrir la puerta de la gerencia, encristalada de vidrios japoneses, Erdosain quiso retroceder; comprendió que estaba perdido, pero ya era tarde.» «Todas las familias felices se parecen; cada familia desdichada es desdichada a su manera...») pero no encontrábamos finales de igual calidad. Los finales tendían a la moraleja y a la abstracción, generalmente eran bruscos, intempestivos, extraños a la trama, criminales.

«Es fácil que la marquesa salga a las cinco», dijo Szpunberg, «el problema es hacerla volver viva. ¡Los novelistas matan a los personajes para poder terminar las novelas! Francamente me parece una canallada. Todos los finales son tristes». («A eso de las cinco nuestra comitiva de tres autos llegó al cementerio y se detuvo al lado de la verja, bajo una espesa llovizna; primero la fúnebre furgoneta, horriblemente mojada y oscura; luego Mr. Gatz, el sacerdote y yo en la limousine, y un poco más atrás, en el auto amarillo, los cuatro o cinco sirvientes y el cartero de West Egg, todos empapados hasta los huesos. Al cruzar la verja oí el ruido de un coche que se detenía. Me di vuelta; era el hombre con lentes como ojos de lechuza a quien tres meses antes me encontrara, una noche, en la biblioteca de Gatsby, maravillado con los libros...»). En ese punto Szpunberg se levantó y se fue sorpresivamente del bar. Me quedé mirando la calle vacía del otro lado del vidrio de la ventana, y al rato lo vi salir de la vieja librería

Casavalle, en la vereda de enfrente, y empezar a caminar hacia mí con un libro en la mano. «Tené», me dijo. «Te lo regalo. En esta novela el velorio está al empezar.»

Era un ejemplar de la primera edición de Adán Buenosayres. Lo tengo acá, sobre la mesa, lleno de marcas y de notas. «Pereda es Borges, Tesler es Fijman, Schultze es Xul Solar, Bernini es Scalabrini Ortiz.» El tipo de notas que uno escribe en los libros que transporta de un lugar a otro a lo largo de los años. «Un novelista se construye su genealogía y narra eso: la tradición literaria es una novela familiar. En Adán se ficcionalizan los orígenes, los parentescos, las sucesiones endogámicas. Marechal trata la lucha de las poéticas argentinas con el tono irónico de una payada (homérica).»

Transcribo algunas de esas notas en el orden en que fueron escritas: deben ser leídas como la historia microscópica y privada de mi admiración por uno de los mejores libros que se han escrito en esta lengua.

Una obra maestra. *«Cuanto más libros leemos, mejor advertimos que la función genuina del escritor es producir una obra maestra y ninguna otra finalidad tiene la menor importancia.» La frase de Cyril Connolly con su pathos platónico podría ser de Marechal. La decisión casi religiosa de alcanzar el absoluto y la perfección define a la vez el proyecto del escritor y el tema de su obra. La autobiografía es metafórica y es la biografía espiritual del fracaso del artista. Silencio, exilio y astucia: la consigna de Joyce define una poética vanguardista y antiburguesa. En el caso de Marechal el exilio es posterior a la obra y efecto de ella y se trama con la historia política y con la derrota del peronismo. La clave, sin embargo, es el sentido de retiro local que se le da al gesto épico y prestigioso del destierro: Marechal se aísla durante más de quince años en su casa del Once, en la calle Rivadavia, en una suerte de exilio macedoniano y barrial. (Adán Buenosayres: la historia del artista exiliado en su propio barrio.)*

Formas simples. *Hay que decir que en la novela, después de Joyce, la forma «obra maestra» se ha convertido en un género que tiene sus convenciones y sus fórmulas y sus líneas temáticas tan definidas y estereotipadas como las que se encuentran, por ejemplo, en la novela policial. Dos modelos mayores del género: Bajo el volcán de Malcolm Lowry y Adán Buenosayres de Leopoldo Marechal (los dos libros se publican casi al mismo tiempo). La relación con Dante, el flujo esotérico, el viaje iniciático, la parodia del héroe trágico, la desmesura estilística, la combinación de técnicas narrativas, la biografía de un santo, la unidad de tiempo, la unidad de lugar. La estructura firme de un día en la vida del héroe busca contener la deriva de los materiales. (El esquema temporal rígido y breve es el revés del día interminable del novelista.)*

La larga duración. *Una característica técnica esencial de este tipo de novelas es el tiempo que se tarda en escribirlas. Marechal pasa más de veinte años con Adán Buenosayres: la concibe en 1926 y en 1927 el diario Crítica anuncia que está trabajando en la novela Junto al río sin Dios que va a editar Gleizer. El novelista que sabe esperar. (Joyce trabajó diez y siete años en Finnegan's Wake, Musil cerca de treinta años en El hombre sin cualidades, Lowry catorce años en Bajo el volcán.) El modelo máximo (el modelo argentino de la paciencia del artista) es por supuesto Macedonio Fernández, que empezó a escribir el Museo de la novela de la Eterna en 1904 y jamás la terminó y trabajó en el libro ininterrumpidamente durante cincuenta años. El proyecto de una novela que no tiene fin, que dura lo que dura la vida del que la escribe. El tiempo que se emplea en escribirla forma parte de la textura de la obra y define su estructura. El libro crece en capas sucesivas, se va transformando; está escrito por escritores distintos a lo largo de los años; los manuscritos perdidos persisten en la obra, las diferentes versiones no se excluyen. (Varias novelas en una.)*

La lección del maestro. *Adán Buenosayres es el hijo ilegítimo de Adriana Buenosaires de Macedonio Fernández (última novela mala). O mejor, el hijo secreto (el bastardo por fin reconocido) de los proyectos novelísticos, las teorías y las formas que circulan en el Museo de la novela (argentina) de Macedonio Fernández. «Cuando empecé a planear Adán Buenosayres el modus y la forma se me impusieron como necesarios (dice Marechal). Tendría que ser una novela, no quedaba otro género posible. Bien pero ¿cómo se definiría el género de la novela? En los tormentosos y alegres días de Martín Fierro estudiando este problema con Macedonio Fernández me había dicho él: Novela es la historia de un destino completo». El destino del héroe es narrado por sí mismo en clave mística: en el centro de Adán Buenosayres está el «Cuaderno de tapas azules», la autobiografía de Adán con su coda en joda, el Inferno paródico del «Viaje a Cacodelphia». (Como en todas las grandes novelas se cuenta la historia de una conversión.)*

Un subte. *La ambición del novelista es un problema estético de la obra. El ex-martinfierrista y excritor y esclavo de Borges González Lanuza escribió un brulote infame contra Adán Buenosayres en la revista Sur y sepultó la novela. (La crítica literaria como necrológica ¿del crítico?) Estaba furioso porque Marechal, además de peronista, iera demasiado ambicioso! Se encontraron por casualidad en el subterráneo (Línea Lacroza) y Marechal le dijo que estaba escribiendo una novela genial (González Lanuza nunca se lo perdonó. Cf. Sur, n° 169, noviembre, 1948). La ambición excesiva como recurso defensivo. En esto Marechal era igual que Arlt (¡Ser Dostoievski! ¡Ser Joyce!). La obligación*

de ser genial es la respuesta al lugar inferior, a la posición desplazada. En «Escritor fracasado» Roberto Arlt tematiza esa colocación secundaria con lucidez y sarcasmo: «¿Qué era mi obra?... ¿Existía o no pasaba de ser una ficción colonial, una de esas pobres realizaciones que la inmensa sandez del terruño endiosa a falta de algo mejor?». La pregunta del escritor fracasado recorre la literatura argentina.

La mirada de Sarmiento. *En un momento de los Viajes Sarmiento cuenta que ha visto a Balzac, desde lejos, en un baile. La imagen de Sarmiento que, en un costado del salón, al sesgo, apoyado contra la ventana, observa a Balzac (el relato de esa mirada anónima) podría ser la escena inicial de una historia de la novela argentina. Hay otras miradas y otras situaciones posibles, pero se puede tomar la distancia entre Balzac y Sarmiento (uno en el centro de la sala, rodeado de admiradores; el otro casi invisible en un rincón, de espaldas a la ventana) como punto de partida de una reflexión sobre la literatura nacional.*

La ficción colonial. *Borges ha pensado y ha ficcionalizado esa distancia. Basta pensar en «El escritor argentino y la tradición», uno de los textos fundamentales de la poética de Borges. La tesis central del ensayo es que las literaturas secundarias y marginales, desplazadas de las grandes corrientes europeas, tienen la posibilidad de un manejo propio, «irreverente», de las tradiciones centrales. Borges pone como ejemplo de esa colocación, junto con la literatura argentina, a la cultura judía y a la literatura irlandesa. Esas culturas laterales se mueven entre dos historias, en dos tiempos, a veces en dos lenguas: una cultura nacional, dispersa y fracturada, en tensión con una línea dominante de alta cultura extranjera. ¿Dónde está la tradición argentina? Borges hace una lectura espacial de esa pregunta, por eso «El escritor argentino y la tradición» es la puerta de acceso a «El aleph», el relato donde ficcionaliza sus relaciones con la literatura nacional. (Leídos al mismo tiempo, el ensayo y el relato de Borges son como versiones en miniatura del Adán Buenosayres.) ¿Cómo llegar a ser universal en este suburbio del mundo? ¿Como zafarse del nacionalismo sin dejar de ser argentino? En el Corán, ya se sabe, no hay camellos, pero el universo, cifrado en un aleph (quizá apócrifo, quizá un falso aleph) puede estar en un sótano de una casa de la calle Garay, en el barrio de Constitución... pero también en la hendidura de un ombú, en los bajos de Saavedra. (En Adán Buenosayres, como en Borges, la parodia de las tradiciones literarias, la discusión sobre el nacionalismo estético y sobre el ser argentino, son la condición del descenso al sótano metafísico. El escritor argentino como escritor fracasado por la tradición accede al aleph místico y a lo universal si se sabe despojar de los brillos costumbristas. ¡Virgilio es Carlos Argentino Daneri pero también es Xul Solar!) El relato termina con una epifanía.*

«En realidad Marechal le había pensado otro final a ese libro», dijo Emilio Renzi, que apareció en el bar y se sentó a la mesa con nosotros y como era su costumbre terminó copando la conversación. «La vez pasada lo vi en una reunión en la casa de los residentes de Maipú, y Marechal contó que le había escrito otro final a la novela. No era un capítulo, era más bien una escena, en la que aparecía el paisano Liberto Farías, el domador, que en el ocaso de su vida había terminado trabajando en el circo de los Hermanos Rivero. Recorrían el interior de la provincia y el Tape Farías había inventado un número extraordinario. Montaba a caballo y se hacía subir hasta lo alto de la carpa con un sistema de aparejos y poleas. Parecía que flotaba en el aire, contaba Marechal (según Renzi), porque las patas del animal se apoyaban en cuatro discos de hierro que le cubrían justo el redondel de los vasos y, como los alambres y las roldanas estaban pintados de negro, la impresión que se tenía era que el viejo se subía al cielo montado en el malacara. Y cuando estaba arriba, con toda la gente en un suspiro y en silencio, el Tape Farías le hablaba al caballo y veía la oscuridad abajo y el círculo claro de la arena como una moneda y entonces prendía unos fuegos de artificio de todos colores y allá en lo alto, vestido de negro, con sombrero de ala fina y barba en punta, contaba Marechal, parecía Lucifer. Hacía siempre ese número fantástico, él que había sido un gran domador, inmóvil ahora en el caballo, arriba de todo, sintiendo el viento contra la lona de la carpa, hasta esa noche en que una chispa de fuego le entró en un ojo al caballo y el animal asustado se paró en dos patas y Farías lo sostuvo de la rienda, alzado, sabiendo que no iba a poder asentar otra vez las manos del animal justo en los redondeles de hierro y entonces, como si todo formara parte del número, se sacó el sombrero y saludó con la mano en alto y después se vino abajo y se estrelló contra la pista. La había escrito y todo, como final de la novela, esa historia», dijo Renzi, pero después parece que pensó que era demasiado argentino, poner un gaucho al final en un circo y entonces no la usó y terminó la novela así como está.»

«Lindo final», dijo Szpunberg después de una pausa. «Pero igual siempre hay un muerto.»

«Cierto», dijo Renzi y miró al mozo y después nos miró a nosotros. «¿Se toman otra ginebrita?», preguntó.