

ENTRE LA REALIDAD Y LA FICCIÓN: LA VEROSIMILITUD EN ADÁN
BUENOSAYRES

Ana Davis González
(Universidad de Sevilla)

adavis@us.es

Fecha de recepción: 5-1-2017/ Fecha de aceptación: 5-5-2017

Resumen: Uno de los aspectos más complejos de la obra literaria que la crítica ha de dilucidar es la relación entre ficción y realidad. Para ello, es necesario desentrañar el modo en que los mismos se vinculan en los textos, cómo se asimilan, se distancian o, incluso, se confunden. De esta conexión depende el grado de credibilidad que el lector le otorgue a la obra en cuestión. Este trabajo tiene como fin analizar la verosimilitud en la primera novela de Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres* (1948), donde la unión entre ficción y realidad se ofrece de manera conflictiva, tanto a nivel de contenido (que oscila entre el realismo y lo fantástico), como formal (cómo se presenta la trama argumental).

Palabras clave: Adán Buenosayres, Marechal, realismo, ficción, verosimilitud.

Between Reality and Fiction: Verisimilitude in Adán Buenosayres

Abstract: One aspect of literary creation that critics find particularly complex and difficult to define is the relationship between fiction and reality. It is an area that can only be addressed by carefully unravelling fictitious and real-life elements within texts, and analysing how they converge, diverge or sometimes even become indistinguishable – a factor crucial to a work's plausibility in the eyes of the reader. This paper examines the degree of verisimilitude to be found in Leopoldo Marechal's first novel, *Adán Buenosayres* (1948), where contact between fiction and reality is conflictive in terms both of content (alternation between real and fantasy worlds) and form (the articulation of the plot).

Keywords: Adán Buenosayres, Marechal, realism, fiction, verisimilitude.

INTRODUCCIÓN

En "La lectura de la ficción", entrevista realizada en 1984 por Mónica López Ocón, Ricardo Piglia responde a la pregunta "¿cuál es la especificidad de la ficción?" con las siguientes palabras:

Su relación específica con la verdad. Me interesa trabajar en esa zona indeterminada donde se cruzan la ficción y la verdad. Antes que nada porque no hay un campo propio de la ficción. De hecho, todo se puede ficcionalizar. La ficción trabaja con la creencia y en este sentido conduce a la ideología, a los modelos convencionales de realidad y por supuesto también a las convenciones que hacen verdadero (o ficticio) a un texto. La realidad está tejida de ficciones (1990: p. 15).

Esta cita de Piglia destaca la necesidad de sacar a la luz esa zona indeterminada, esa bisagra que conecta la ficción con la verdad y la historia¹. La literatura, a diferencia de otras artes, posee una problemática particular al respecto debido a su naturaleza semiótica, que opera con un elemento arbitrario: el signo lingüístico. De ahí que Gadamer haga hincapié en la diferencia principal entre poesía y artes plásticas:

Lo que distingue especialmente a la poesía es que su palabra no está en modo alguno allí, en el mismo sentido que las obras de las artes plásticas. [...] La obra poética [...] está supeditada a su reproducción (2011: 125).

¹ La literatura es una constante oscilación entre la ficción y la historia empírica: «[...] Yo distinguiría aquí por una parte un pasado [...] reconocido [...], histórico, y, por otra parte, un pasado que puede o no haber existido, dado por verosímil, que constituye la trama de lo ficcional. La relación con la historia, en la novela, implica un ir y venir constante entre estos dos tipos de materiales [...]. No obstante, las dos figuraciones [...] surgen de una misma totalidad y de un mismo conjunto complejo de causas. [...] Riley resalta del mismo modo que Don Quijote "no es ni historia ni poesía: su centro está entre las dos y las incluye a las dos"» (Cros, 2009: 207-208).

Es decir, si el signo posee un significante, un significado y un referente, este último es inexistente en literatura o, más bien, imaginario². En pintura, incluso en la más abstracta, la imagen se nos presenta directamente a la vista, mientras que en poesía la imagen surge en la mente del lector. Pozuelo Yvancos, al intentar definir la ficción, explica que el autor no se comunica con el lector, sino que le comunica lenguaje, y concluye que es tan ficticia una novela realista como una fantástica:

[...] la frase imaginaria [...] significa inmanentemente su propia situación comunicativa y ni autor ni lector forman parte de ella. En definitiva, la obra literaria no es la comunicación, sino lo comunicado y en esencia lo comunicado es imaginario (1993: 110).

Ese espacio abismal que separa la realidad de la ficción se hace cada vez más conflictivo a partir de la modernidad, cuando los propios escritores enfrentan al lector con estas cuestiones, y lo inducen a preguntarse por la construcción de la obra literaria. A partir del romanticismo, sobre todo,

² Cabe aclarar que empleamos aquí la tríada de significado, significante y referente distinción que Eco atribuye a los estoicos (1976: 24) (agradezco a Luis Fernando Rubio por su aporte bibliográfico). El referente en literatura es ficticio: «[...] las obras de ficción sumergen a los lectores en un complejo sistema de referencias e inferencias, pues el referente literario es una construcción indefinida y conceptual que va emergiendo gradualmente durante el proceso de lectura. En todo caso, es un interpretante y no una referencia concreta a una cosa» (Villanueva, 2004: 126). Por su parte, Wolfgang Iser también pone de relieve falta de referencia extratextual de la obra literaria: «El discurso de ficción es una organización simbólica a la que le falta, según Ingarden, el anclaje de la realidad y, según Austin, la situación contextual. [...] Si no puede referirse a la presencia de objetos dados, entonces se referirá al discurso mismo. El discurso de ficción será, por tanto, autorreflexivo» (1989: 175). Tomás Abadalejo utiliza el término extensión para nominar la referencia textual y su vinculación con la realidad extratextual, que «[...] se presenta como conjunto de elementos y relaciones con lo que se construirá en la producción del texto, el referente. La realidad es referente en tanto es destinada en el acto de producción lingüística a ser representada en un texto» (1992: 26). Edmond Cros señala que tal relación ha de ser estudiada a partir de la sociocrítica, pues dicha disciplina postula «[...] que una realidad referencial sufre [...] un proceso de transformación semiótica que codifica este referente bajo la forma de elementos estructurales y formales, lo que supone que sea reconstituido el conjunto de las mediaciones que deconstruyen, desplazan, reorganizan y resemantizan las diferentes representaciones de lo vivido individual y colectivo» (2009: 81); por tanto, la sociocrítica no se centra en el significado del texto, sino en lo que el mismo transcribe, esto es, «[...] por sus modalidades de incorporación de la historia, además no al nivel de los contenidos, sino al nivel de las formas» (2009: 98).

comienza a surgir la paradoja del lenguaje, pues los mismos textos dejan al descubierto sus límites y la incapacidad para expresarse por medio de la palabra³. Pero ya el narrador cervantino transgrede las convenciones novelescas, especialmente mediante el juego de la metalepsis⁴. Un siglo más tarde, lo encontramos en Tristram Shandy:

El abuelo de todas las novelas metafictivas fue Tristram Shandy, cuyos diálogos entre el narrador y sus imaginarios lectores son solo una de las muchas maneras en las que Stern señala con el dedo ese foso entre el arte y la vida que el realismo convencional intenta, por el contrario, disimular (Lodge, 2002: 325).

La cursiva es mía para poner de relieve cómo la convergencia entre ficción y vida real va alcanzando cada vez más protagonismo en la narrativa contemporánea. El efecto de dichos procedimientos provocan lo que Erving Goffman denomina «romper el marco» para evidenciar aquello que «[...] la ilusión del realismo normalmente nos pide que olvidemos o dejemos en suspenso: nuestro conocimiento de que estamos leyendo una novela sobre personajes y situaciones inventados» (Lodge, 2002: 29). La vinculación entre arte y realidad nos obliga a detenernos en dos conceptos básicos de la teoría literaria: mimesis y verosimilitud.

Al considerar el primer término, debemos remontarnos a la Poética de Aristóteles, donde se define como imitación de la naturaleza, pues el poeta «se denomina tal de la imitación. Mas lo que imita son las acciones» (2009: 29), razón por la cual Platón condena el arte en el capítulo X de La

³ La idea mítica de un pasado remoto donde el hombre carecía del obstáculo del lenguaje aparece en obras fundamentales como Cien años de soledad: «El mundo era tan reciente que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo» (2009: 83).

⁴ La metalepsis es la acción por la que «[...] un autor (o su lector) se introduce en la acción ficticia de su relato o un personaje de esa ficción se inmiscuye en la existencia extradiegética del autor o lector» (Genette, 1998: 60). El mejor ejemplo entre las obras cervantinas lo encontramos en el libro II del Persiles: «Parece que el volcar de la nave volcó, o por mejor decir, turbó el juicio del autor de esta historia, porque a este segundo capítulo le dio cuatro o cinco principios, casi como dudando qué fin en él tomaría» (2002: 282), donde se pone en duda las capacidades intelectivas y las dotes del narrador (Núñez Rochi, 2005: 226). ESTE SERÍA UN EJEMPLO DE NARRATIVA NARCISISTA.

República, por alejar al sujeto aún más del mundo de las Ideas. La cuestión reside en dilucidar el modo en que el arte imita la naturaleza mediante la palabra. Ricoeur, en el conocido ensayo *Tiempo y narración III*, distingue entre tres tipos de mimesis: la primera se correspondería con la noción aristotélica, esto es, es representar las acciones humanas⁵. La segunda equivale al mundo ficcional:

Con mimesis II se abre el reino del como si [...]. La palabra ficción queda entonces disponible para designar la configuración del relato cuyo paradigma es la construcción de la trama, sin tener en cuenta las diferencias que conciernen sólo a la pretensión de verdad de las dos clases de narración (2006: 130).

Las mimesis II y III son las más problemáticas pues esta última consiste en la referencia metafórica de la palabra (2006: 30). La cuestión estriba en que, si la mimesis es imitación, ¿cómo puede tener un referente metafórico? En *La metáfora viva*, Ricoeur afirma que sí existe una semejanza entre la ficción y la realidad, pero la metáfora no expresa esta semejanza, sino que la crea (1980: 319). Por ello, debería hablarse de ilusión mimética, ya que «La imitación literaria es ficción. [...] La frase literaria es, ella misma, en todo sentido esencialmente pura imagen. Imitar [...] es hacer una imagen de mundo» (Martínez Bonati, 1983: 72). Si el referente literario no puede escapar del reino de la imagen, entonces la literatura no imita la realidad, sino que habla de ficción bajo la apariencia de estar hablando de realidad⁶ (Nyco, 1993: 111-112).

⁵ Para ello, se requiere «[...] comprender previamente en qué consiste el obrar humano: su semántica, su realidad simbólica, su temporalidad. Sobre esta precomprensión, común al poeta y a su lector, se levanta la construcción de la trama y, con ella, la mimética textual y literaria» (Ricoeur, 2006: 129).

⁶ Iser resuelve el conflicto ficción-realidad de la siguiente manera: «en lugar de ser simplemente lo contrario de la realidad, la ficción nos comunica algo acerca de la realidad. [...] la ficción liga la realidad a un sujeto que se pone en relación con la realidad precisamente por mediación de la ficción. Si la ficción no es realidad, no es tanto por carecer de los predicados necesarios de la realidad, sino por ser capaz de organizar la realidad de manera que pueda ser comunicada. Por ello, la ficción no puede ser realidad, porque organiza. [...] Si se comprende la ficción como estructura de comunicación [...] no hay que pretender saber lo que significa sino el efecto que produce» (1989: 166).

Junto a la mimesis, la delimitación de la verosimilitud es otro asunto complejo. La denominación de novela realista, por ejemplo, se justifica porque en ella se plasma la realidad extratextual según los parámetros de la vida real, es decir, son creíbles y verosímiles⁷. No obstante, este criterio se basa únicamente en el plano del contenido sin tener en cuenta el nivel formal de la verosimilitud. Explica Pozuelo Yvancos que el primero se encuentra en aquellas obras, fantásticas o no, cuyos acontecimientos son coherentes con el mundo ficticio donde se desarrollan. La verosimilitud formal, en cambio, depende del grado de credibilidad de la instancia narrativa (Pozuelo Yvancos, 1993: 61). En otras palabras, mediante su discurso, el narrador debe manifestar un convencimiento tal, que el lector no pueda dudar de la historia. Por ello, Kristeva también distingue entre verosimilitud semántica y sintáctica, que son asimilables a la verosimilitud de contenido y formal respectivamente⁸. En definitiva, tanto la mimesis como la verosimilitud son elementos que dependen de la llamada *epojé* o suspensión de la creencia en la realidad: «Esta actitud fundamentalmente fenomenológica es la misma que lleva al lector literario a aceptar el pacto de lo que se ha dado en llamar la ficcionalidad o, [...] “the willing suspension of disbelief”» (Villanueva, 1994: 174). Si todo depende pues de lo que el lector admite y rechaza como probable, el pacto de ficción es un principio dinámico, ya que un lector medieval poseía un criterio distinto al nuestro cuando se enfrentaba a una obra literaria. Darío Villanueva, al hablar del

⁷ La crítica posterior, al revisar tales cuestiones, ha señalado las incongruencias que se hallan bajo el término de realismo. Prado Biezma, por ejemplo, indica la falacia que surge al considerar la tercera persona una estrategia que acerca la obra a la realidad: «[...] el realismo decimonónico la hereda [a la narración en tercera persona], sin darse cuenta de las contradicciones [...]. La más importante [...] será la creación de ese espacio de irrealidad epistemológica al que llamamos narrador omnisciente» (1999: 224). Según el crítico, la omnisciencia del narrador es la perspectiva menos verosímil de un discurso que, de hecho, es irrealizable en la realidad empírica.

⁸ «Lo verosímil sintáctico sería el principio de derivabilidad. [...] Un discurso es sintácticamente verosímil si se puede hacer derivar cada una de sus secuencias de la totalidad estructurada que es ese discurso. Lo verosímil depende pues de una estructura de normas de articulaciones particulares, de un sistema retórico preciso: [...] las leyes retóricas. [...] Habiendo proporcionado el efecto de semejarse, el quehacer semántico de la reunión de dos entidades contradictorias (la verosimilitud semántica), ahora se trata de verosimilizar el propio proceso que conduce a ese efecto» (Kristeva, 1981: 14).

realismo literario, rechaza los denominados genético y formal, y propone sustituirlos por una lectura realista:

En efecto, el realismo genético todo lo basa en la relación del escritor con el mundo de su entorno, que aprehende por la vía de la observación y reproduce miméticamente [...]. Por el contrario, en el realismo formal todo depende de la literariedad: es la obra la que instituye una realidad desconectada del referente, una realidad textual (2004: 79).

Para el crítico, ambas teorías son falaces porque obvian la presencia del lector, por tanto, el realismo literario

[...] reside en una intencionalidad compartida por el autor y por el lector, a la que el texto presta su papel determinante de cómplice. [...] Lo fundamental descansa en la posibilidad [...] de un lector o lectura intencionalmente realista (2004: 204) (la cursiva es mía).

En síntesis, la intencionalidad compartida entre escritor y lector depende de la manera en que la instancia narrativa presenta los hechos referidos, y de cómo se crea esa ilusión que permite que el receptor las asuma como verosímiles. Como veremos a continuación, en el siguiente apartado analizaré si se logran dichas premisas en la primera novela de Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*.

LA SIMULACIÓN EN EL ADÁN

Examinar el modo en que se ha acogido una obra literaria nos da las pautas para conocer qué lecturas se han hecho de la misma. Resulta significativo aludir a la recepción de *Adán Buenosayres* de Marechal debido a las apreciaciones tan negativas que sufrió los primeros años tras su publicación en 1948. Dichos juicios ponen de relieve cómo algunos críticos han considerado la parodia marechaliana como una desconsideración o menosprecio al grupo martinfierrista que enmascaran los protagonistas de la novela, lo que demuestra que los críticos han leído una obra en clave

satírica desde una perspectiva extratextual⁹. De ahí que la ridiculización de los personajes haya sido objeto de escándalo para algunos como González Lanuza, uno de los numerosos escritores que publicaba en la revista *Martín Fierro*. En «Leopoldo Marechal: Adán Buenosayres», (169, Sur), el crítico califica la obra como un burdo y mal plagio del *Ulyses*: «Imaginad, si podéis, el *Ulises* escrito por el padre Coloma y abundantemente salpicado de estiércol, y tendréis una idea bastante adecuada de este libro» (1999: 878), y destaca el aspecto grotesco de su estilo, caracterizándolo de ridículo y vulgar. Asimismo, las opiniones de Rodríguez Monegal y Noé Jitrik no distan de la visión de González Lanuza, aunque ya en los años sesenta la consideración por parte de la crítica comienza a evolucionar hacia una perspectiva más admirativa hacia la novela¹⁰.

Adán Buenosayres narra los últimos días de la vida de Adán en los primeros cinco libros de la obra, mientras que el Libro Sexto contiene el Cuaderno de Tapas Azules (escrito por el protagonista), y en el Séptimo se lleva a cabo una parodia del descenso ad inferos dantesco. En este último, Adán desciende a la Oscura Ciudad de Cacodelphia, donde se encuentra a diversos personajes de la novela y se ridiculizan algunos aspectos de la sociedad porteña: el periodismo, la literatura, el psicoanálisis, etc.. Según Ambrose Gordon, el Libro Séptimo y el final de la obra dejan al lector la libertad de considerar todo como algo imaginado:

The limits and reality of the novel have been altered. [...] In Cacodelphia, the outlines of Adán's own familiar story of the young man as a alienated artist, lover and citizen [...] are cut across by the

⁹ La autoficción y el enmascaramiento pueden derivar en esta manera de leer ciertas obras literarias: «Este tipo de novelas [...] son propensas a desatar un conflicto entre el nivel intradieético (yo/tú narrado y otros personajes) y el nivel extratextual (autor y lector real) según las modelizaciones de Gerard Genette, sobre la base de la correspondencia entre la identidad nominal y ontológica del autor, y la identidad del personaje» (Martínez Pérsico, 2013: 10).

¹⁰ Es revelador el cambio de punto de vista de Rodríguez Monegal, quien, en 1969, pasó a considerar *Adán Buenosayres* una de las novelas fundadoras de la mitología bonaerense y del lenguaje porteño. Pasados veinte años desde la valoración anterior, esta nueva mirada crítica, en virtud de la distancia temporal, le permite examinar la novela con una nueva perspectiva, y admite que muchos defectos que había visto en el libro carecen de importancia literaria, como el hecho de ser una fría parodia joyceana. Asimismo, reivindica la influencia rioplatense en este autor: «para llegar a *Adán Buenosayres* [...] partiría de Arlt, Borges y Onetti» (1999: 929).

planes of the other stories of men who are often very like Adán and yet different and more thoroughly alien. [...] The reader is left at the end accepting everything imagined and imaginable as real, or perhaps nothing (1982: 218).

El primero en descreer en la existencia de Cacodelphia es el mismo protagonista quien pregunta a su guía Schultze: «—En el supuesto caso de que las dos ciudades mitológicas existieran —bromeaba yo—¿qué mérito hay en nosotros que nos haga dignos de semejante aventura?»¹¹ (1997: 343). Cacodelphia es el espacio donde la ilusión mimética se deja al descubierto, donde se pone en duda la veracidad de los hechos que allí acontecen; si ocurren realmente, si han surgido en la imaginación o si tienen un origen onírico. Consiste en un ambiente artificioso, donde la teatralidad y la simulación sacan a la superficie la falsedad de lo que allí sucede. El mejor ejemplo lo encontramos en la descripción del Falso Parnaso:

[...] una falsedad absoluta regía toda la escena: los arroyos y las lomas eran de lienzo pintado, los árboles de cartulina, las luces de gas neón, los ruiseñores de juguete; en cuanto a los habitantes de aquel edén, un desengaño igual acababa por reducirlos a una comparsa de actores que vestían trajes de papel y llevaban diademas de cartón dorado¹² (1997: 501).

En esta suerte de trampantojo¹³ se advierte la intención de mostrar el esqueleto de la ilusión misma. La intención es la contraria al engaño o a la

¹¹ La desconfianza de Adán es constante a lo largo de este libro: «Miré y dudé un instante sobre si lo que veían mis ojos entraba en el dominio de la realidad o en el de la ficción» (1997: 349). Incluso llega a referirse a Cacodelphia como una «fantasía del astrólogo».

¹² Ernst H. Gombrich, al referirse a las artes plásticas, explica que el arte moderno «[...] tuvo que buscar medios para reforzar la ilusión. La ilusión no podía transformarse en engaño más que cuando el contexto de acción establecía una expectativa que ayudara a la artesanía del artista. [...]. Los pintores del trompe l'oeil han confiado siempre en el mutuo refuerzo de ilusión y expectativa» (1998: 172-173).

¹³ Trampantojo:

«Trampa o ilusión con que se engaña a alguien haciéndole ver lo que no es»:

<http://dle.rae.es/?id=aGlyc8T>

epojé, pues se busca que el lector, al percatarse de la artificiosidad de la escena, ponga en duda el armazón entero de la novela¹⁴. La falsificación aparece de manera constante y a distintos niveles en la obra, de ahí la conclusión de Navascués, a partir de la imagen falsa e inventada que Adán posee de su Amada Solveig:

Marechal no fotografió la realidad, sino que juega imaginativamente con sus modelos. [...] Al utilizar un modelo real tan alejado para Solveig, Marechal no estaría sino insistiendo en el carácter inventado de su Amada, su Amorosa Madonna Inteligenza que [...] sería una pura fabricación del poeta (2013: 43).

UNA LECTURA IRÓNICA DEL ADÁN

En el primer apartado hemos expuesto la noción de lectura realista acuñada por Darío Villanueva, que tomaremos como punto de partida para analizar el grado de verosimilitud de la novela marechaliana. Asimismo, con el fin de dilucidar el modo en que el lector se acerca a ella, me he basado en la distinción de Pozuelo Yvancos entre verosimilitud formal y de contenido, antes aludida. Los Libros Primero y Segundo ofrecen una trama realista desde el punto de vista de su argumento: encontramos un Adán en una ciudad existente, Buenos Aires, cuyas calles están atestadas de personajes típicos de la vida porteña de los años veinte: inmigrantes, tenderos, linyeras, cocheros, etc. El protagonista se dirige a la casa de los Amundsen, donde se llevan a cabo debates de la actualidad y de la historia argentinas: la presencia extranjera, la presencia/ausencia del indígena, el criollismo, etc. El costumbrismo que se vislumbra en las primeras páginas de la obra condiciona el horizonte de expectativas del lector, quien no tiene razones para dudar del realismo de la misma. Sin embargo, es en el Libro Tercero cuando Adán y sus acompañantes se aventuran a la Expedición a Saavedra y donde los fenómenos fantásticos cobran protagonismo. Al

¹⁴ En palabras de Williamsen: «By exposing the text as artifice, it further distances the reader from the story —it shatters the reader's "willing suspension of disbelief"» (1990: 115).

describir este nuevo paisaje, el narrador nos prepara para los eventos sobrenaturales que acaecerán allí: «

Pero al caer la noche, cuando Saavedra no es más que una vasta desolación, el paraje desnuda sus perfiles bravíos; y el turista que se aventura en su ámbito puede hallarse, de súbito, frente a la misma cara del misterio¹⁵ (1997: 133).

En Saavedra, hace su aparición, en primer lugar, un Gliptodonte¹⁶ parlante, un grupo de caciques, un ente fantasmal que se transforma en numerosos personajes: el cacique Paleocurá, Santos Vega, Juan sin Ropa, un gringo italiano que personifica la inmigración y, finalmente, el Neocriollo¹⁷. En el género fantástico, se contradice las normas de la realidad empírica, pero a pesar de su naturaleza trasgresora, se debe acatar las condiciones de verosimilitud para no derivar en el absurdo: «El acontecimiento fantástico [...] tiene que esforzarse por manifestar su verosimilitud, ofreciendo al destinatario los elementos para que este lo acepte como verificable» (Campra, 2001: 174). La verosimilitud de lo fantástico en una novela que se presentaba como realista requiere de una explicación lógica de los hechos extraordinarios y, a su vez, depende de la reacción de los personajes frente a los sucesos de los acontecimientos¹⁸. Aunque el origen de las apariciones posteriores tampoco despiertan su curiosidad, el gliptodonte no los deja indiferentes, más bien, desata cierto desconcierto entre ellos:

Lo cierto es que, apenas el monstruo se hubo desvanecido en la noche [...], una gran confusión se introdujo en el entendimiento y la

¹⁵ En el artículo «La ciudad de la “Yegua Tobiana”: la mitificación del espacio en Adán Buenosayres» (en prensa), he destacado la dicotomía espacial de la novela, que podría dividirse en centro/realismo frente a Saavedra/fantástico.

¹⁶ Gliptodonte: mamífero extinto de la familia de los armadillos que, según los restos encontrados, habitaría el territorio de La Pampa durante el Pleistoceno.

¹⁷ El término está basado en el lenguaje inventado por el pintor argentino Xul Solar, que se ha identificado tras la máscara del personaje de Schultze.

¹⁸ «La aceptación del personaje de este contenido latente es lo que no permite que haya en él sorpresa ni temor, ni cuestionamiento de la veracidad de lo que ha ocurrido. [...] Es el absurdo una verdadera fisura que se deja exhibir en esa cosa aparentemente compacta que llamamos realidad, fisura que se deja invadir o simplemente penetrar por fuerzas heterogéneas y dispersas» (Rubio, 2012: 101-102).

memoria de todos, una mezcla extraña de lo real y lo aparente, de lo histórico y lo legendario, de lo posible y lo absurdo (1997: 151).

Además, hay un intento por justificar racionalmente las apariciones fantásticas:

Claro está que la botella metálica de Franky Amundsen, puesta en circulación con una frecuencia tan generosa como alarmante, no fue del todo ajena ni al desarreglo de las almas ni a las visiones y espejismo que se sucedieron a continuación (1997: 151) (la cursiva es mía).

El narrador le atribuye al alcohol la causa de las visiones fantasmales, aunque de manera ambigua, pues se limita a decir que la botella «no fue del todo ajena ni al desarreglo de las almas». La inseguridad de la instancia narrativa coloca al lector ante la decisión de escoger una lectura realista de la historia o aceptar lo fantástico como una manifestación del absurdo que abunda en la novela. A diferencia de estos pasajes, el narrador no vacila al introducirnos en el terreno de lo natural pues, tras la desaparición del Neocriollo, indica sin solución de continuidad que «[...] lo que sucedió en adelante pertenece al dominio de lo natural» (1997: 160).

Al detenernos en los comentarios de la instancia narrativa, nos adentramos en el ámbito de la verosimilitud formal que, como dijimos, depende de las intervenciones del narrador, denominadas mediación diegética, esto es, el procedimiento que aleja la narración de toda posibilidad de mimesis¹⁹ (Navascués, 1992: 152). Prado Biezma alude a las intromisiones actanciales que define como «[...] aquellas que se refieren a la morfología o a la sintaxis de algún actante-actor del texto», dentro de las cuales encontramos el subtipo del discurso omnisciente del narrador, que «[...] nos revela aspectos de los personajes que tan solo el narrador [...] puede conocer» (1999: 269). La instancia narrativa del Adán es

¹⁹ «[...] una aparición constante de las huellas de este [narrador] favorece la consideración de que el relato se haga más diegético que mimético en la imaginación del lector. Por tanto, cuanto menor sea su presencia, mayor será la mimesis y viceversa» (Navascués, 1992: 149).

problemática desde el prólogo, donde el narrador en primera persona nos revela la muerte del protagonista y nos ofrece su declaración de intenciones:

Me di entonces a planear una semblanza de Adán Buenosayres: a la idea originaria de ofrecer un retrato inmóvil sucedió la de presentar a mi amigo en función de vida; y cuanto más evocaba yo su extraordinario carácter, las figuras de sus compañeros de gesta, y sobre todo las acciones memorables de que fui testigo en aquellos días, tanto más se agrandaban ante mis ojos las posibilidades novelescas del asunto (1997: 5-6).

El narrador se presenta como un testigo de su relato, pero difiere del testigo convencional. Su omnisciencia y sus intromisiones actanciales ponen en evidencia que conoce el interior de los personajes, sobre todo el de Adán²⁰. La focalización de la instancia narrativa deriva en una tercera persona que todo lo sabe y que, incluso, ofrece su opinión de lo que ocurre en escena²¹. En el Libro Quinto, por ejemplo, al relatar la vuelta del protagonista al hogar, el narrador insiste en que el protagonista ignora la proximidad de la muerte (la cursiva es mía):

Las campanas del cielo han comenzado a redoblar, y redoblan a fiesta. Voces triunfales estallan en los nueve coros de arriba [...]. Pero Adán Buenosayres no las oye, y es bueno que no las oiga todavía (1997: 311). [...] ¡No sabe —y es bueno que no lo sepa— que sólo va herido y que la naturaleza de sus llagas es admirable! [...] (1997: 312). No lo sabe, ¡y es bueno que lo ignore! [...] vale más el alma de

²⁰ Paradójicamente, tan solo en un párrafo de la novela, la instancia narrativa se desliza a una primera persona que se identifica con el protagonista: «Medianoche: soledad y vacío. Sólo yo solo en la corteza de un mundo que gira huyendo, que huye girando, “viejo trompo sin niños”. ¿Por qué sin niños? Entonces yo jugaba con la lógica, sin advertir que siempre hay una relación de armonía entre lo disímil: splendor ordinis. Anoche lo explicaba yo en lo de *Ciro*: bastante mamado» (1997: 304).

²¹ De este modo, se subvierten las propiedades tradicionales de la instancia narrativa: «El narrador en primera persona tiene que ganarse su autoridad autenticadora, mientras que el narrador impersonal la tiene dada por convención» (Pozuelo Yvancos, 1993: 117).

un hombre que todo el universo visible. Pero Adán no lo sabe, y es bueno que no lo sepa todavía (1997: 313).

La focalización narrativa del Adán es, pues, conflictiva, en primer lugar, por la artificiosidad del supuesto narrador testigo del prólogo; en segundo lugar, porque la «inversión» del mismo en una tercera persona que todo lo ve y todo lo sabe no es total. En escasas ocasiones, el narrador vuelve a la primera persona como si efectivamente el testigo continuara en escena:

¡Sombra errante de Santos Vega! ¡Espíritu musical del gaucho Fierro!
¡Trovadores australes, almas gloriosas de ayer, sobre cuyas osamentas gravita hoy la pampa, madre de centauros guitarreros!
¡Yo vi cómo descendisteis hasta el payador Tissone, para dejar en su frente la corona del triunfo (1997: 234).

Asimismo, en un intento por conferir cierta verosimilitud al discurso, el narrador aclara la fuente de sus conocimientos y, por ejemplo, en el Libro Tercero indica que la aventura del Gliptodonte sumió a los aventureros en tal confusión «según lo confesaron más tarde los mismos»²² (1997: 151). Sin embargo, tales estrategias no vuelve más verosímil al discurso, sino que alejan al lector de la historia, quien se pregunta cuál es la necesidad de legitimar lo que se está diciendo: «[...] [it] may serve on one level to maintain a facade of verisimilitude, they also distance the reader from the episodes involved by questioning their very nature» (Williamsen, 1990: 117).

De ahí el enigma fundamental: ¿desde dónde se relata la historia?²³ A esta cuestión se añade una segunda problemática cuando la narración se

²² Otro procedimiento consiste en señalar la fuente de autoridad de lo que se cuenta: «Los historiadores están de acuerdo en afirmar que, pese a sus innumerables reticencias, Samuel Tesler no acometió en su cuna ningún trabajo excepcional» (1997: 25). «Es de saber que Polifemo, el saqueador de almas, padecía una ceguera total originada, según los mitólogos, en ciertas demasías de sus antepasados» (1997: 61) (la cursiva es mía).

²³ Cabe aclarar que la ambigüedad narrativa de tal naturaleza es un fenómeno que ya se daba en la Edad Media, pues en *Cárcel de Amor* (1492), el narrador en primera persona se filtra constantemente en la conciencia de los demás personajes. No obstante, en un texto moderno como el *Adán*, la ambivalencia de la instancia

mueve en una oscilación temporal de pasado y presente. El Libro Primero se abre con el tradicional pretérito imperfecto «resplandecía la mañana», pero líneas más adelante, nos encontramos con la siguiente metalepsis: «Pero refrena tu lirismo, encabritado lector, y descolgándote de la región excelsa en que te puso mi estilográfica, desciende conmigo al barrio de Villa Crespo»²⁴ (1997: 8). El narrador se dirige al lector en presente, lo introduce en la historia como espectador, llevando a cabo una actualización dramática²⁵ de la escena²⁶. Luego, vuelve súbitamente al pretérito, tiempo con que introduce al protagonista: «Adán Buenosayres despertó como si regresara». Curiosamente, el Libro Quinto comienza con una estructura casi equivalente, pero otra vez se vuelve al presente: «Adán Buenosayres despierta con aquel jirón de frase que lo ha perseguido, como un tábano imbécil, en toda la extensión de su sueño» (1997: 279).

En relación a la segunda persona, el narrador la emplea en escasos momentos y su uso es distinto en cada ocasión. Mientras que en el pasaje que acabamos de esbozar la instancia narrativa apunta al lector, al presentar a la Flor de Barrio en el Libro Segundo, el narrador se dirige al personaje: «¡Tu historia cabía en una letra de tango!» (1997: 195). Asimismo, en el Libro Quinto, la tercera persona se combina con la segunda en el monólogo interior del protagonista, al recordar su infancia y juventud:

narrativa se entremezcla con el monólogo interior en segunda persona a lo largo del Libro Quinto.

²⁴ La apelación al lector la encontramos también en el Libro Tercero, pero mediante la tercera persona: «Y el lector, a su vez, deberá elegir ahora entre los dos bandos; y quedarse, o en la mesa cuadrada de los locos o en la redonda mesa de los cuerdos» (1997: 217). El juego metaléptico da pie a la ironía de dar la posibilidad (irrealizable) al lector para decidir hacia dónde continuar la historia.

²⁵ En “Novela y teatralidad en Leopoldo Marechal”, Marta Lena Paz ha examinado los matices teatrales propios de la narrativa marechaliana. Tal efecto lo encontramos más adelante, al incluir al lector en una primera persona del plural: “Con la tormenta gruñendo ya en el horizonte, hora es de que nos asomemos al círculo heterodoxo de la cocina” (1997: 192) (la cursiva es mía).

²⁶ Genette explica el resultado diegético del uso del presente: «El valor deíctico del presente [...] se utiliza y se neutraliza en una narración totalmente simultánea [...]. El efecto, si puedo decir, de homodiegetización, no está nunca totalmente ausente del relato en presente, en el que el tiempo implica siempre, más o menos, la presencia de un narrador que –piensa el lector– no puede estar muy lejos de una acción que cuenta de manera tan próxima» (1998: 57). El narrador marechaliano irrumpe con el tiempo presente en más de una ocasión, sobre todo en pasajes en que un personaje rememora un tiempo anterior: «¡Guitarra, violín y flauta, en una noche como aquella! Y al compás interior de una mazurca perdida y encontrada recién en su memoria, el viejo Reynoso está evocando la escena» (1997: 187).

«Cruzabas por tus días y tus noches como por una serie de habitaciones blancas y negras» (1997: 280)²⁷.

Resultado: Adán Buenosayres se construye a partir de una focalización múltiple que dificulta ubicar la perspectiva de la instancia narrativa, que provoca cierta desconfianza en el lector acerca de su verosimilitud²⁸. Las constantes intervenciones del narrador nos obligan a realizar una lectura irónica de la novela²⁹. La ironía, a diferencia de la parodia y la sátira, plasma los conflictos entre realidad y ficción, como observa Núñez Rochi acerca del Persiles:

La ironía es grande, pues apunta no sólo hacia la penetración de una de las instancias de la realidad ficcional dentro de otra [...] sino que el comentario deja ver, deliberadamente, los hilos de la propia ficción, según los cuales el final de la narración, rector del principio de la narración, está también contenido en éste (225-226).

La ironía del narrador desmantela la naturaleza de la ficción al provocar la desconfianza hacia el texto. Por ello, existe un estrecho vínculo entre ironía y verosimilitud, en tanto que el narrador irónico es el menos creíble de las posibilidades narrativas. Jonathan Culler ha señalado tal relación, basándose en que «[...] la ironía siempre ofrece la posibilidad del malentendido. Ninguna oración es irónica per se» (1978: 219). Y concluye:

La percepción de la ironía verbal depende de un conjunto de expectativas que permiten al lector percibir la incongruencia de un nivel manifiesto de vraisemblance en que el significado literal de una oración podría interpretarse y construir una lectura irónica alternativa

27 Tal empleo de la segunda persona no es novedoso; Cervantes la pone en práctica en el episodio de Croriano y Ruperta de El Persiles.

28 El efecto resultante convierte la instancia narrativa del Adán en un narrador indigno que consiste, siguiendo a Lodge, en «[...] personajes inventados que forman parte de las historias que cuentan. Un narrador omnisciente indigno de confianza es casi una contradicción en los términos, y solo podría darse en un texto muy heterodoxo y experimental» (2002: 249).

29 Umberto Eco, en Apostillas a El nombre de la rosa, indica que el discurso posmoderno «exige, no la negación de lo ya dicho, sino su relectura irónica» (1985: 75). Catalogar el Adán como obra posmoderna requiere un estudio aparte de la obra; no obstante, considero que la afirmación de Eco es fácilmente aplicable también a ciertos textos de la modernidad.

que concuerde con la vraisemblance que está construyendo para el texto (1978: 220).

4. CONCLUSIONES

He comenzado el trabajo con una cita de Piglia donde el argentino indaga en la problemática básica de la literatura: cuál es la ontología de la ficción literaria, cómo se filtra la realidad en el texto mediante la palabra, y de qué medios se sirve el escritor para hacernos creer (o descreer) de lo que cuenta. En prosa, la instancia narrativa es el punto de anclaje entre un espacio y otro, es aquello que crea y determina el referente imaginario que posee el lector de la obra. Tal referente es más o menos mimético con la realidad empírica según el modo en que se presenta el texto, esto es, según el grado de verosimilitud del mismo. La credibilidad del lector se subordina, al mismo tiempo, a cómo se conjuguen los dos planos de la verosimilitud (forma y contenido). Para que el argumento de la historia sea creíble, los acontecimientos de la trama deben respetar una coherencia interna con los parámetros de la obra (sea fantástica, realista, etc.). A nivel formal, la verosimilitud depende de las estrategias discursivas empleadas por la instancia narrativa, es decir, de cómo se relata aquello que cuenta. Ambos aspectos de la verosimilitud definen el modo en que el lector se acercará al texto. En la presente investigación he escogido Adán Buenosayres como ejemplo de una novela en que la ruptura de la verosimilitud se produce a nivel formal y de contenido. La ambigüedad con que se justifican los acontecimientos fantásticos y la focalización conflictiva del narrador provocan una desconfianza en el lector que culmina en una lectura irónica. Los visos de realismo de los primeros capítulos se van difuminando a lo largo de sus páginas para concluir en un recorrido que carece de explicación en el Libro Séptimo: el descenso a Cacodelphia. Del lector depende, por tanto, descubrir e interpretar esa fisura conflictiva entre realidad y ficción.

5. BIBLIOGRAFÍA

Albadalejo, T. (1992). Semántica de la narración: la ficción realista, Madrid, Taurus.

- Aristóteles (2009), *El arte poética*, Santa Fe, El Cid Editor.
- Campra, R. (2001). *Lo fantástico: una isotopía de la trasgresión*. En David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico* (pp. 153-192). Madrid, Arco Libros.
- Cervantes Saavedra, M. de (2002). *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, Madrid, Cátedra.
- Cros, E. (1986). *Literatura, ideología y sociedad*, Madrid, Gredos.
- (2009). *La sociocrítica*, Madrid, Arco/Libros.
- Culler, J. (1978). *La poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*, Barcelona, Anagrama.
- Eco, U. (1976). *El signo*, Barcelona, Labor.
- (1985). *Apostillas a El nombre de la rosa*, Barcelona, Lumen.
- Gadamer, H. (2001). *Estética y hermenéutica*, Antonio Gómez Ramos (trad.), Madrid, Tecnos.
- García Márquez, G. (2009). *Cien años de Soledad*, Madrid, Cátedra.
- Genette, G. (1998). *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra.
- Gombrich, E. H. (1998). *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Debate.
- González Lanuza, E. (1997). *Leopoldo Marechal: Adán Buenosayres*. En Jorge Lafforgue y Fernando Colla (coords.) *Adán Buenosayres* (pp. 876-878). Madrid, Galaxia Gutenberg.
- Gordon, A. (1982). *Dublin and Buenos Aires, Joyce and Marechal*, *Comparative Literature Studies*, 19, 2, 208-219.
- Iser, W. (1989). *La realidad de la ficción*. En *Estética de la recepción* (pp. 165-196). Madrid, Visor.
- Kristeva, J. (1981). *La productividad denominada texto*. En *Semiótica II* (7-54). Madrid, Fundamentos, págs. 7-54.
- Lena Paz, M. A. (2003). *Novela y teatralidad en Leopoldo Marechal*, *Revista de Literaturas Modernas*, 33, 75- 84.

- Lodge, D. (2002). *El arte de la ficción*, Barcelona, Península.
- Marechal, L. (1997). *Adán Buenosayres*, Madrid, Galaxia Gutemberg.
- Martínez Bonati, F. (1983). *La estructura de la obra literaria*, Barcelona, Ariel.
- Martínez Pérsico, M. (2013). *Leopoldo Marechal, entre la cuerda poética y la cuerda humorística*, Castello, Nuova Phromos.
- Navascués, J. de (1992). *Adán Buenosayres. Una novela total. (Estudio narratológico)*, Pamplona, Universidad de Navarra.
- (2013). *Introducción a Adán Buenosayres (pp. 11-74)*. Javier de Navascués (ed.), Buenos Aires, Corregidor.
- Núñez Rochi, A. (2005). "Así se escribe la historia": verdad y verosimilitud en Los trabajos de Persiles y Segismunda: historia septentrional, *Didáctica (Lengua y Literatura)* (pp. 2147-234), 17.
- Nyco, R. (1993). *La intertextualidad y sus esferas: textos, géneros y mundos*, Criterios, 95-116.
- Piglia, R. (1990). *La lectura de la ficción*. En *Crítica y ficción* (pp. 11-25). Buenos Aires, Siglo Veinte.
- Platón (2004). *La República*, Santa Fe, El Cid Editor.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (1993). *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis.
- Prado Biezma, J. del (1999). *Análisis e interpretación de la novela. Cinco modos de leer un texto narrativo*, Madrid, Síntesis.
- Ricoeur, P. (1980). *La metáfora viva*, Madrid, Cristiandad.
- (2006). *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*, México D. F., Siglo Veintiuno.
- Rodríguez Monegal, E. (1997a). *Posdata de 1969*. En Jorge Lafforgue y Fernando Colla (coords.) *Adán Buenosayres de Leopoldo Marechal* (pp. 927-929). Madrid: Galaxia Gutemberg.
- (1997b). *Adán Buenosayres: una novela infernal*. En Jorge Lafforgue y Fernando Colla (coords.) *Adán Buenosayres de Leopoldo Marechal* (923-927). Madrid: Galaxia Gutemberg.

- Rubio, C. (2012). Las im(posibilidades) de lo fantástico y de la "inquietante extrañeza" en la narrativa vanguardista de Felisberto Hernández y de Juan Emar, *Acta Literaria*, 44, 89-103.
- Villanueva, D. (1994). Fenomenología y pragmática del realismo literario. En *Avances en teoría de la literatura* (pp. 165-185). Santiago de Compostela, Universidad.
- (2004). *Teorías del realismo literario*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Williamsen, A. (1990). Beyond Romance: Metafiction in *Persiles*, en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 10, 109-120.