

LA LOGICA DEL ARGUMENTO NARRATIVO

En el transcurso de más de diez años dedicados, en colaboración con mis alumnos, al estudio de textos literarios, he tenido repetida ocasión de comentar con ellos lo que en sentido estricto constituye la esencia del argumento narrativo. El uso mismo del término «argumento», en literatura, ha llegado a perder su significado más íntimo, para convertirse exclusivamente en sinónimo de *peripezia*, de *plot* —como se diría en lengua inglesa—, de *aventura* o de lo que, con palabra de circulación cada vez más frecuente solemos llamar la *trama* de un relato cualquiera.

Sin duda estas acepciones son perfectamente válidas y expresan todas ellas una realidad tan evidente como lo es el conglomerado de episodios que —principales los unos, subordinados los otros— constituyen el cuerpo argumental de las narraciones ficticias.

No nos interesan aquí las modalidades mal llamadas «experimentales» que el género ha producido en estos últimos cincuenta o sesenta años, en las que el «argumento» desaparece como tal, o queda relegado a plano muy secundario, casi inapreciable en muchos casos, para dar lugar a otros elementos que hasta entonces se habían considerado de nula importancia. Excepción hecha de las literaturas del absurdo, que quedarán aludidas más adelante, no vamos aquí a referirnos a esa modalidad narrativa, o mejor, a esas modalidades narrativas que en general están vertidas más al «cómo» que al «qué»; y ello, en razón exclusiva de que rebasan el horizonte de este ensayo.

Reducidos, pues, a lo que, para entendernos, vamos a denominar «narrativa tradicional», he creído —decía— que el vocablo «argumento» ha sido utilizado con la impropiedad que procuran la costumbre y el uso, dejándose de lado el que precisamente es su valor semántico más propio. Este último, como todo el mundo sabe, tiene su lugar de origen en el arte lógica, y suele definirse como *razonamiento destinado a probar o a refutar una proposición dada*.

De esta definición nos interesa, sobre todo, el término «razonamiento», del que, según la definición misma, el «argumento» es una subespecie particular. Todo argumento es un razonamiento, y, como consecuencia —siquiera en un contexto lógico y según su acepción más rigurosa—, equivale a *una operación discursiva por la cual se concluye que una o varias proposiciones (las premisas) implican la verdad, la probabilidad o la falsedad de otra proposición (la conclusión)*.

El razonamiento así entendido suele implicar una construcción compleja, y esta circunstancia lo aparta considerablemente de mecanismos

intuitivos. Hay, pues, en todo proceso discursivo una sumisión al antes y al después, es decir, una cierta secuencia de la que no participan las intuiciones momentáneas y repentinas.

Si esto es así en el razonamiento en general, y en el razonamiento argumental en particular, no estará de más trasladar sus características a lo que, analógicamente, denominamos «argumento» literario. Porque es claro que la analogía existe, como lo prueba, cuando menos, el que utilicemos idéntico término, en castellano, para aludir al cúmulo de sucesos que constituyen la trama de una pieza narrativa.

Tomashevsky¹ define el argumento o trama (*plot*) como relato en el que los episodios están organizados (*are arranged*) y conectados según una secuencia ordenada. Frente a la mera descripción —que es «contemporánea»—, la narración propiamente dicha implica una serie de relaciones de tipo causal-temporal. Nada hay de nuevo en esta apreciación de Tomashevsky, pero no por ello es menos verdadera. Y, por el mismo modo con que es expresada, nos permite establecer, con paralelismo casi perfecto, la analogía aludida. Igual que ocurre con la argumentación lógica, no basta que los elementos de la trama narrativa estén presentes, sino que, además, es preciso que se organicen en una secuencia que del modo que fuere logre dar razón de sí misma. Así como la argumentación lógica, si es correcta, conlleva siempre una necesidad que la determina inexorablemente a la conclusión, así también el argumento narrativo carece de omnimoda libertad, siéndole ajenas la casualidad y la aparición de resultados imprevistos. Nada más apartado del estricto argumento narrativo, que la arbitrariedad de los acontecimientos reales, es decir, de la historia. A esta disparidad entre historia y *poesía* ha aludido hace poco, entre nosotros, un filósofo español². Admitiendo que en aquélla no todo estuviese falto de razón suficiente, muchos son los episodios que carecen de adecuada justificación y que no se ajustan a un organizado encadenamiento causal. Incluso en concepciones sistemáticas de la historia, como la orteguiana, hay hueco para la minucia milagrosa: para la nariz de Cleopatra. Pero nada hay de verdaderamente imprevisto en la aventura desafortunada del estudiante Raskolnikov, quien *sistemáticamente* recoge lo que siembra. Raskolnikov es víctima del implacable determinismo que le confiere el estar inmerso en el argumento de *Crimen y Castigo*. Don Quijote vuelve a su pueblo y a su muerte piadosa, porque el razonamiento literario de Cervantes había hecho de esa circunstancia una conclusión necesaria, como necesarios eran el fin trágico de los amores de Calisto y Melibea, el suicidio del barojiano Andrés Hurtado y la conversión última del Scrooge de Dickens.

Sentadas las premisas —ya se trate de un argumento lógico o narrativa—, han de seguirse las conclusiones. Y sigue siendo válida la sentencia aristotélica según la cual no es oficio del poeta el contar las cosas como sucedieron, sino como debieran o pudieran haber sucedido,

1 Boris Tomashevsky, 'Thematics', en *Russian Formalist Criticism, Four Essays* (University of Nebraska Press, Lincoln 1965) p. 67.

2 Leopoldo-E. Palacios, *El Juicio y el Ingenio* (Prensa Española, Madrid 1967).

probable o necesariamente. Porque el historiador y el poeta son diferentes en que «aquél cuenta las cosas tales como sucedieron, y éste como era natural que sucediesen: Que por eso la poesía es más filosófica y doctrinal que la historia, por cuanto la primera considera principalmente las cosas en general, y la segunda las refiere en particular» (*Arte Poética*, III, 7).

Lo cierto es que, aún en las producciones literarias que se dicen *documentales* apenas si hay sitio, formalmente hablando, para el relato fiel de los hechos. No cabe, en términos rigurosos, la práctica de una literatura narrativa que, sin dejar de ser literatura en su sentido más propio, se empeñe en contarnos «Qué cosa hizo o padeció en realidad de verdad Alcibiades». En otras palabras, que la expresión *novela histórica* es en sí contradictoria y que, por ello mismo, deja de ser novela en cuanto es *histórica* y deja de ser *histórica* en cuanto que es *novela*. Jamás los historiadores de Indias, por ejemplo, se dieron más alto rango que el de cronistas. Y su faena, tan admirable como útil, careció de nervio argumental y fue entregada, más que a los poderes de la razón, a los de la observación y la memoria. Que se hayan escrito y se sigan escribiendo novelas históricas —algunas de ellas excelentes— no basta para echar por tierra nuestro principio. Sólo cabría decir, cuando nos hallamos ante una pieza de historia novelada, que pierde de puramente literario todo lo que no sea fruto de la invención o de la mera estética del lenguaje.

El narrador necesita, qué duda cabe, de la imaginación, de la observación y del recuerdo. Pero a la hora de hilar la trama de su relato, le es imperativo asirse al recurso último y sustancial que lo define como fabricante de fábulas y constructor de argumentos: la sumisión a las deducciones necesarias o probables que enlazan la conclusión a las premisas; en suma, el vasallaje a la razón discursiva.

El relato sorpresivo, cuyas manifestaciones más propias, aunque no las únicas, suelen ser las de ambiente detectivesco o policial, hace uso de una serie de técnicas de ocultación que, si son manejadas con éxito, producen el resultado que se persigue: el de burlar las previsiones del lector. Alguien que leyese por primera vez *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, vería en las premisas argumentales del cuento razones suficientes para deducir que nos hallábamos ante dos personajes distintos: el caritativo y noble Henry Jekyll y el insidioso y torpe Edward Hyde. De hecho, la novelita de Stevenson concluye que, de alguna manera, dos son los personajes en cuestión. Lo que el lector no averigua hasta haber alcanzado las últimas páginas, es que esa dualidad responde a sendos modos en la persona de un solo sujeto; modos tan diferentes entre sí, y tan encontrados, que en verdad se diría corresponden a dos realidades objetivas independientes.

Por lo común, las técnicas de ocultación están fundadas en una equívocidad relativa, esto es, en una analogía. El personaje de Borges que descubre y anticipa el último crimen de una serie de cuatro, lo hace sin caer en la cuenta de que la cuarta víctima será él mismo. Borges, jugando con el equívoco implícito en los términos *descubrir* y

crimen, logra así desviar sutilmente la atención del lector hacia un final previsto, que luego se trunca.

Los ejemplos podrían multiplicarse. En todos ellos, y contra lo que pudiesen indicar las apariencias, el desenlace inesperado también responde, quizá con mayor rigor, a un proceso deductivo. Ello es sin duda paradójico. La única condición necesaria para que tal desenlace imprevisto responda a una necesidad o probabilidad lógicas, será que al lector se le hayan brindado, escondidas o inteligentemente disfrazadas, las claves pertinentes del proceso. El válido relato sorpresivo es aquél que bajo ningún concepto se permite el recurso a un *deus ex machina* voluntarista y arbitrario. En ese defecto incurre, por ejemplo, un relato de Cortázar que da título a una de sus más aplaudidas colecciones y que, afortunadamente, es excepción en su ya numerosa y stimable obra narrativa. Me refiero a *Todos los fuegos el fuego*, pieza que, tanto en su arranque como en su desarrollo, hace creer —erróneamente, por desgracia— que la maestría con que va devanándose la trama habrá de resolverse en espectacular e inevitable desenlace.

Recordemos el eje principal del cuento:

El procónsul y su esposa Irene asisten, en una lejana provincia del Imperio Romano, a una función de circo. Marco, gladiador por el que Irene parece haber sentido una cierta atracción física, es enfrentado a un reciario nubio que, por su habilidad, su fuerza y sus numerosos triunfos en la arena, ha alcanzado reputación de invencible. A poco de dar comienzo el relato averiguamos que el procónsul, celoso de Marco, ha planeado este combate desigual que Irene va a presenciar desde la tribuna, para causar el sufrimiento de su esposa ante la muerte casi segura del joven gladiador.

Por otro lado, y siguiendo un procedimiento de narración paralela, el cuento nos introduce en otro triángulo amoroso: el que componen Roland —un *homme à femmes* de nuestro siglo—, su amante en desgracia Jeanne, y otra mujer, Sonia, quien está a punto de desplazar a Jeanne y de convertirse en una nueva compañera del don Juan de la fábula.

Muy lejanos entre sí, tanto en el espacio como en el tiempo, ambos conflictos amorosos vienen, sin embargo, a resultar similares. Y Cortázar, con buen oficio de narrador, va apuntando aquí y allí las semejanzas que, en último término, acabarán por convertirlos en casi idénticos.

Todas las premisas argumentales de ambos hilos narrativos están enmarcados en el orden temático del amor imposible y sus pasiones afines: es el odio de Irene hacia el procónsul, su esposo, comparable al despecho de Jeanne cuando se sabe suplantada; es la crueldad de Roland pareja a la del procónsul mismo, si bien motivada por causas de otra índole; son Marco y Sonia, cada uno a su manera, terceros en discordia que, en su papel de intrusos, *deberían* precipitar —consciente o inconscientemente— el desenlace fatal del relato. Y tal parece ocurrir, en efecto, cuando Marco muere (también muere el reciario nubio) atravesado por el tridente de su antagonista, dando así lugar al sufrimiento secreto de Irene, su amante imaginaria. De igual modo, y desempeñando idéntico papel de víctima, Jeanne se suicida en la soledad de su alco-

ba. El triunfo de Roland se ha consumado, como también se consuma la victoria del procónsul al lograr que su esposa Irene presencie con sus propios ojos la destrucción del joven gladiador.

Mas he aquí que, cuando pensábamos que todas las componentes argumentales habían desarrollado con acierto y propiedad su función lógica, irrumpe en escena un elemento nuevo del que hasta entonces no habíamos tenido noticia: el fuego. Pues es el caso que, de pronto, el fuego arrasa la tribuna de circo donde el procónsul saboreaba su malévolamente venganza (se han incendiado los subterráneos depósitos de aceite hirviendo) reduciéndolo todo a cenizas. Y, también de pronto, cuando Roland y Sonia yacían al fin juntos en su lecho de amor, libres de la abandonada Jeanne, la lumbre de un cigarro incendia la habitación entera, causando la muerte de los personajes.

No esperábamos, es cierto, tan sorprendente desenlace. Pero no es menos cierto que ese repentino acontecimiento —posible en el orden de lo real, siempre que en el mundo siga habiendo depósitos de aceite hirviendo y cigarrillos— no responde a exigencia argumental alguna ni viene impuesto a la conclusión por fuerza de la necesidad o probabilidad dictada por las premisas. ¿A qué, pues, dar entrada a ese postizo incendiario?

Pero hay algo más. Como parte integrante del argumento narrativo ha de contarse también una cierta tonalidad moral (una sola, si el relato es breve) que dé a la peripecia la mínima unidad de intención deseable. Tonalidad moral, entiéndase bien, que no implica necesariamente «moralaje» alguna, sino que se limita a predisponer al lector a una determinada actitud anímica, y ordena sus sentimientos en consecuencia. Es claro, por ejemplo, el tono fatalista y terrible que va anejo a un relato de intención trágica; o el humorístico y jovial en cuentos, novelas y dramas de evasión. *Todos los fuegos el fuego*, en virtud de su desenlace impertinente con el planteamiento argumental, falsea también, a la postre, su intencionalidad más lógica. Y lo que, ajustándonos a las tres cuartas partes de la peripecia, estaba libre de matices moralizantes, parece convertirse, como por arte de magia, en prueba de justicia casi divina, portadora de tremendo mensaje.

¿Y qué decir de las literaturas del absurdo? En un contexto lógico, y utilizando el término en su acepción más exacta, absurdo es todo aquello que viola el principio de contradicción. Razonamientos absurdos serían, pues, los que —ya de un modo evidente, ya subrepticio— minaran en su raíz las normas fundamentales de la lógica. Es absurdo o imposible que la parte sea mayor que el todo a que pertenece; o que algo sea y no sea al mismo tiempo; o que el ser y su privación, esto es, el no-ser, puedan identificarse.

Pero en literatura el significado del término es mucho menos restringido y suele aplicarse a las creaciones literarias— en su mayoría del género dramático— que rompen con las convenciones de la argumentación narrativa. La literatura del absurdo no es, por tanto, la de lo lógicamente imposible, sino, más bien, la literatura del despropósito, empleada esta última palabra sin la menor sombra de intención despectiva.

Quieren los cultivadores de esta modalidad literaria huir de la regla establecida. Sus personajes de ficción hablan y actúan según motivaciones inexistentes o inexplicables. No hay en esos dramas ni planteamiento, ni nudo, ni desenlace. Los diálogos son inconsecuentes las más de las veces, y hasta quiebran, frecuentemente, las leyes de la asociación.

Esta condición peculiar y única de ciertas fábulas hace que sus autores no se preocupen en absoluto de «contar» una historia o de elucidar un problema intelectual. Su nota más propia consiste, precisamente, en obstruir la forma discursiva de comunicación, o, lo que es lo mismo, en evitar el desarrollo de argumento alguno.

Una narración o un pensamiento discursivo —como ya hemos visto y como Martin Esslin subraya oportunamente³— procede según una modalidad dialéctica y debe llevarnos a una conclusión final. Por eso el discurso narrativo es esencialmente dinámico, feudatario —decíamos— del antes y el después, y abocado a seguir una línea de evolución temporal. De lo cual deduce que, en rigor, la literatura del absurdo no se preocupa de fabular nada y que, en su estatismo, la única posible finalidad que la determina es la de presentar una cierta imagen o idea, o, si se quiere, una particular concepción de la realidad. En el fondo, las literaturas del absurdo están desvinculadas de todo lo que no sea una línea del sinsentido. Y como ocurre con toda lírica, tampoco hay en ésta lugar para la acción ni para el tiempo. Podrá parecer, por ejemplo, que los personajes de *Esperando a Godot* han seguido un cierto itinerario discursivo y que, mejor o peor, han actuado en consecuencia con la situación en que están inmersos. Pero si, una vez concluido el drama, se nos preguntase en qué ha consistido su esquema argumental, habríamos por fuerza de contestar que tal esquema no aparece por ningún lado; y que el tiempo empleado en la representación ha sido dedicado, exclusivamente, al despliegue de una imagen poética.

Dos palabras, para terminar, sobre la pertinencia de lo marginalmente episódico. Definámoslo como todo aquello que, sin pertenecer propiamente a la columna vertebral del relato, le da a éste mayor verosimilitud y amenidad. Puede ser la pincelada de humor que, extraña al nervio trágico de un argumento, dé al lector o espectador una breve tregua que le permita evadirse momentáneamente de la intensidad de la trama. No hay mejor ejemplo para ilustrar esa diversión (tan saludable cuando es bien administrada), que el que nos brinda el «gracioso» de nuestros dramas clásicos. Otras veces, el episodio habrá de ser por fuerza enteramente anodino, si su única misión es la de preparar tal o cual movimiento de personajes o cambio de situaciones. El héroe tendrá, quizá, que tomar alguna vez un taxi, hacer una llamada telefónica o tropezar en la calle, ¿por qué no?, con un transeúnte a quien no volveremos a ver jamás. Episodios de este tipo u otros parecidos no debieran nunca proliferarse con exceso. El escritor de pluma fácil y de alta capacidad fabuladora corre mayor riesgo que nadie de caer en el error de la impertinencia episódica, esto es, de la acumulación desme-

3 Martin Esslin, ed., *Absurd Drama* (Penguin Books, 1965).

surada de eventos marginales que, a la postre, diluyen lo que en el argumento mismo pudiera haber de lógicamente unitario. Es el peligro que acecha a Baroja en muchas de sus páginas, y el que también se observa en no pocos capítulos de la voluminosa obra de Sender, novelista de ley que más hondamente ha asimilado los modos barojianos de fabulación. De ahí que, tanto en uno como en otro, encontremos a veces relatos, si no totalmente fallidos, sí estorbados por la tendencia a extrañarse en una innecesaria abundancia de digresiones sin clara finalidad. Tal ocurre, por ejemplo, con el cuento «La Terraza», uno de los que integran las *Novelas Ejemplares de Cibola*. Narra allí Sender, como obertura del relato, el hecho grotesco de que una vieja norteamericana deja al morir un testamento singular. Entre otras cosas, la última voluntad de Ellen Slingsby prescribe que, mensualmente, se celebren en el manicomio de la localidad dos fiestas, una para los enfermos mentales de sexo masculino, y otra para las mujeres. El arranque del cuento despierta el interés del lector, interés que se ve aumentado cuando Mr. Arner, abogado de la difunta, comienza a dar cumplimiento a los deseos de ésta con la organización de un baile de locos. Allí conoce a Matilde, enferma mental de extraordinaria belleza, por la que Arner se siente atraído. ¿Nos encontramos ante un posible idilio entre el abogado y la loca? Así parece en un principio, cuando Arner, a tono con el ambiente disparatado de todo aquello, inicia su labor seductora, apelando nada menos que a la fecundidad de Matilde. De ella —llega a decir Arner— podría nacer un nuevo mesías, el salvador capaz de redimir al mundo.

«La creación —son palabras del abogado a la bella demente— necesita tal vez otros hombres que puedan reintegrarla formando síntesis más altas. El mundo no puede estarse en su ser pasivamente. Y no podemos olvidar que el hombre que nos salve nacerá de una mujer. ¿Comprende? Nada de lo que viva debe dejar de vivir si nosotros podemos evitarlo. En esos días lunares cuando usted llora en su cuarto... (...) De usted podría nacer tal vez el salvador».

Mas nada pasa a mayores. Y, en vez de ello, Matilde cuenta una larga historia ocurrida con un antiguo amante —más tarde esposo—, piloto de aviación, el cual, para evitar la oscuridad en la que Matilde había prometido suicidarse, vuela con su amada de este a oeste, alrededor del mundo, para impedir así la llegada de la noche. Episodio que, según las premisas del relato, debiera haber sido de poca monta, adquiere de pronto primerísima importancia y llega a ocupar una considerable porción de páginas. A todo esto, participan también en la narración —por cierto no muy extensa— personajes varios que dialogan, y no, téngase en cuenta, como fruto de su locura, pues dichos personajes son cuerdos, sobre las costumbres de los indios zuñis, sobre la geografía e historia del estado norteamericano de Nuevo México y sobre la fealdad física del mundo. También cuenta Matilde otra historia, ahora relativa a un loco desnudo, empingorotado en lo alto de una chimenea. Hasta un loro, propiedad de la fallecida Ellen Slingsby tiene acomodo en el cuento. Y, además del loro, un perro.

Podrá imaginarse que en tan poco espacio —«La Terraza» es narración que se lee en veinte minutos— no es hacendera tantísima acumu-

lación de cosas. Y, como consecuencia, se ve el lector perdido en la maraña de los acontecimientos. En definitiva, y al no haber trazo común que los una, devienen en su totalidad marginales. Será, a lo mejor, eso que en ciertos ambientes ha venido llamándose *collage literario*, modalidad expresiva de la que descreo.

Quizá el ejemplo haya sido válido para dar muestra de esa literatura que consagra la marginación como tal; que beatifica la pluralidad incoherente, impertinente, de mil hechos diversos; que excluye hasta el último resto de planificación lógica. Una suerte, diríamos, de falso impresionismo —tan respetable cuando es auténtico— sin sustancia alguna.

Pero Ramón J. Sender, debido a otras razones, y por fortuna para los que somos sus lectores, sigue siendo el más vigoroso novelista español de nuestro tiempo.

CARLOS MELLIZO