

Novela, vanguardia y transcultura en Argentina y América Latina.

Bordes reflexivos a partir de Piglia y Rama

Jorge Bracamonte¹

445

“Digo que el prestigio de Macedonio es subterráneo y reducido a nuestros intelectuales, y eso es difícil de explicar, pero hay algunos factores (de los cuales fue él el principal culpable) que ayudan a explicarlo. Primero, publicó siempre de muy mala gana y a las cansadas. Ya era famoso –en esos reducidos círculos de que te hablo– antes de aparecer una línea suya; sus trabajos circulaban manuscritos; los que lo conocieron, que no son muchos, dicen que era un conversador brillante. Segundo, las cosas que finalmente se decidió a publicar son desaparejas [...] Tercero, algunos de sus libros tratan de filosofía, y lo hacen en forma bastante abstrusa para el lector medio, aunque todavía ahí pueden encontrarse joyas de su humor. Cuarta, su estilo se vuelve extremadamente culterano. Con todo esto, Macedonio es el verdadero Almotásim de la literatura argentina; cada vez que uno lee en uno de nuestros escritores una frase particularmente aguda, debe preguntarse si no es reflejo de ese espejo oculto que es Macedonio”.

“Carta de Rodolfo Walsh a Donald Yates”
(WALSH, 2014, p. 499-500)

¹ Universidad Nacional de Córdoba.

Ángel Rama, al final de “La tecnificación narrativa”, señala que quien:

[...] ha aportado la solución narrativa técnica más original o al menos la más alejada de las frecuentadas fuentes vanguardistas europeas: es el Macedonio Fernández que escribió el *Museo de la Novela de la Eterna*, en 1967, en el centro mismo de la ampliación del público lector, aunque sin conquistar mayor atención por parte de los lectores de la nueva novela. (RAMA, 2008, p. 388-389)

446

Así culmina un análisis sobre los dos tipos de vanguardias narrativas –Tecnificadoras y Transculturadoras– que caracteriza en la evolución literaria, pensada centralmente desde la novela, en América Latina. Frente a la tendencia de la pulsión internacionalista por parte de muchos escritores, que en el continente han tendido a adoptar técnicas formales y de lenguaje para renovar los procedimientos artísticos deviniendo en numerosas ocasiones esto sin correlato de los contenidos, Rama propone que las vanguardias superadoras de dicha escisión han sido aquellas que a la larga han articulado lo referente a estratificaciones de las diversas áreas culturales del continente con adopciones técnicas que le han permitido manifestar de la manera más lograda aquello. Para esto marca que si bien en la evolución literaria continental han existido oposiciones que han condensado aquella tensión entre las pulsiones internacionalistas y locales –modernismo/regionalismo, lo urbano/lo rural, lo formal/lo social, la tecnificación/lo regional–, las vanguardias narrativas que han logrado la superación de dichas oposiciones son aquellas que denomina vanguardias narrativas transculturadoras. Novelas de Juan Rulfo, João Guimarães Rosa, José María Arguedas y Gabriel García Márquez condensan diferentes logros de dicha orientación que a la vez integra ese movimiento denominado Nueva Narrativa Latinoamericana entre las décadas de 1950-1980. La Transculturación, proveniente de la antropología, le permite conceptuar aquellas novelas que desde el lenguaje, estructuras compositivas y cosmovisiones que circulan por ellas manifiestan una innovación técnica en interacción y diálogo con una o varias áreas culturales, expresando a las mismas de una novedosa manera artística y cultural. Lo económico y lo social son decisivos en aquella lectura –de hecho vincula la pulsión por la

adopción tecnificadora en sí misma en parte como correlato de la apertura de importaciones en un territorio—, y los conflictos históricos y políticos son abarcados por su modelo de examen, y su postulación de la novela transculturadora como la mejor forma-contenido de marco sobre todo histórico y antropológico-cultural busca dar cuenta de ello. Desde esta perspectiva lee, por ejemplo, *La casa verde* (1967) de Vargas Llosa como prueba de destreza técnica exagerada para el material que trabaja, pero a la vez la novela póstuma de Macedonio Fernández excede desde su singularidad aquella supuesta síntesis entre tecnificación y área cultural que es la novela vanguardista transculturadora. ¿Por qué *Museo de la Novela de la Eterna* excede esta tipología? ¿En qué medida Macedonio “ha aportado la solución narrativa técnica más original o al menos la más alejada de las frecuentadas vanguardias europeas”? ¿En qué medida extiende los límites, expande las fronteras de aquello que se considera literario hasta el momento en que aparece y se vuelve difícil de conceptualizar para Rama y resulta una culminación insuperable para el Piglia de *Las tres vanguardias*. Saer, Puig, Walsh (2016, 1990)?

447

Novela, vanguardia y experiencia

Precisamente en *Las tres vanguardias*. Saer, Puig, Walsh (2016, 1990), Ricardo Piglia se interroga sobre escritores que definen tres posiciones de novela de vanguardia tras 1967, cuando aparece *Museo de la Novela de la Eterna* de Macedonio Fernández, la cual cerraría un anterior ciclo de constitución de las grandes poéticas argentinas de la novela en el país (ciclo quizá iniciado también por Macedonio a principios del siglo XX, en lo que sería un anillo de Moebius de nuestra historia literaria)². Dichas poéticas son las de Juan José Saer, Manuel Puig y Rodolfo Walsh. “A partir de Macedonio podemos hablar de continuidad porque se van definiendo una poética (novelística) y una serie de lazos y de tradiciones que constituyen un

² Si bien *Las tres vanguardias*. Saer, Puig, Walsh se publica en 2016, el volumen reúne clases que “corresponden al seminario dictado por Ricardo Piglia en 1990 en la Universidad de Buenos Aires” (2016, p. 11). Por esto pusimos las dos fechas en la referencia bibliográfica. A su vez, huellas de las tesis sobre novela y vanguardia argentina que Piglia desarrolla en sus clases de 1990, ya se pueden rastrear en anotaciones como las de la entrada del “Martes 23 de abril” de 1968 de *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices* de Renzi/Piglia (2016, p. 27).

gran momento de la literatura argentina”, señala Piglia (2016, p. 13). Entonces, tras lo que significa *Museo de la Novela de la Eterna*, es decir la culminación e igualmente los máximos límites de la novela autorreferencial, donde se ensayan, es decir experimentan, en términos conceptuales pero asimismo narratológicos, las más diversas tipologías autoriales, de movimiento de las estructuras compositivas del texto y de lectores –aquello que Macedonio denomina Lectorística–; surgen nuevos desafíos en la novelística argentina que pretenda innovar en los más diferentes aspectos. En ello ponen el acento estas reflexiones piglianas. Para Piglia, la novela póstuma de Macedonio editada en 1967 lleva a un extremo la autonomía de la literatura, “una obra de arte (que) no debe responder a ninguna función que no sea puramente estética” (2016, p. 15). Pero a la vez esto no implica un anacrónico esteticismo, sino todo lo contrario. La gran novedad de dicho texto es que –y esto lo agregamos nosotros–, desde aquella extrema autonomía, problematiza, pone en discusión *casi* todas las modalidades del conocimiento y del ser: lo epistemológico, lo filosófico, lo psicológico, lo ontológico. Y lo hace desde una estructura compositiva y de lenguaje que, mediante la postergación aparentemente indefinida de los 54 prólogos de lo que se va a contar en la fábula mínima, parece una estructura artística en movimiento, siempre abierta, que todo posible lector experimenta a medida que lee en un inevitable correlato performático³. La novela macedoniana termina de resolver, para Piglia, la asincronía entre los debates de la literatura nacional y los debates en las literaturas de otras lenguas que habían comenzado a responder, en los lustros previos, las obras y poéticas de Roberto Arlt, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Adolfo Bioy Casares o Leopoldo Marechal. Y añade Piglia: de modo que, tras 1967, “cuando discutamos los problemas de la poética de la novela en la Argentina, simultáneamente estaremos discutiendo el estado actual del debate sobre la novela después de Joyce, en el presente, sin que haya demasiado diferencias

³ Ana Camblong, en la edición crítica de la novela de 1993, página XXXIV, destaca una “estética de lo inconcluso”, que hace al carácter performático del texto y que luego volvemos a subrayar. En dicha edición crítica, otros ensayos como el de Noé Jitrik, Juan Carlos Foix y Nélica Salvador coinciden de modo explícito o implícito con dicha caracterización. Por otra parte, ya en 1968 un joven Ricardo Piglia/Renzi subrayaba la singularidad de “la novela siempre por comenzar de Macedonio Fernández”, si bien éste aún no tenía para Piglia la dimensión que luego adquirió (PIGLIA, 2016, p. 22).

respecto a lo que podría ser un debate sobre la situación de la novela en los Estados Unidos o Alemania.” (2016, p. 16). Para Piglia, cuando surgen las respuestas artísticas de las vanguardias, y puntualmente de las novelas de vanguardia, hay intentos y no sólo intentos, sino sobre todo propuestas, de sincronizar aquellos debates entre los adentros, lo propio, de una literatura, y los diversos afueras, lo ajeno, de la misma.

Un interesante eje del mencionado ensayo pigliano es que pone el acento en los vínculos entre Novela y Vanguardia. Y desde allí reorganiza la reflexión sobre los problemas que se desprenden para la novelística y narrativa argentina después de 1967, pensados desde las poéticas de Saer, Puig y Walsh. Tras los amplísimos alcances y límites realizados por el texto macedoniano, se vuelve central ensayar respuestas a la cuestión de la “relación entre novela y medio de masas” (2016, p. 17), dice Piglia. Lo cual implica, a su vez, tener presente los problemas entre Novela y Narración, por un lado, y entre Narración y Experiencia por otro. Y son precisamente estas cuestiones, que circulan en la novelística posvanguardista a *Museo de la Novela de la Eterna*, aquellas que le permiten al escritor de *Nombre falso* (1975) examinar y ponderar los diferentes caminos, las diferentes vías de novela de vanguardia emblemizadas en los nombres de los autores de *Cicatrices* (1969), *The Buenos Aires Affair* (1973) y *Los oficios terrestres* (1965). Saer, Puig y Walsh realizan distintas respuestas innovadoras en el plano del relato y la novela a aquellas tensiones entre novela y medios de masas y novela y experiencia, y las respuestas formales de sus obras sincronizan, desde su singularidad, con debates en otras literaturas. Para Piglia es central tener en cuenta las poéticas narrativas propuestas por cada autor para examinar estas cuestiones. También, y con mayor razón al tratarse de textos de vanguardia, en el problema del lector. Aquí, en este momento, vamos a poner el énfasis en dos cuestiones, abiertas a la reflexión. Por una parte, en los vínculos Novela, vanguardia, experimentación y experiencia. Por otra parte, en sugerir una apertura de la serie de escritores indicada por Piglia, para dejar así focalizadas, hacia el final de este ensayo, maneras de acercarnos, desde otro lado, a las interacciones entre novela, transculturación y subjetividad, dimensiones que, en apariencia, parecen tan alejadas en su abordaje en sí.

En primer lugar, conviene tener presente la idea que Piglia retoma de Walter Benjamin de que la vanguardia es una respuesta *formal* a una situación histórica y política y de que se trata de ver cómo la novela de vanguardia se coloca en el interior de esas relaciones, cómo busca actuar desde su lenguaje y estructuras en situaciones históricas y políticas –o, si queremos, político-culturales en un sentido amplio– singulares, más que referirse *sólo* explícita y externamente a aquellas. En segundo lugar, retomamos una observación de Piglia, según la cual el tipo de novela que más le interesa es el que la entiende como “un espacio de experimentación” (2016, p. 21). Para el escritor de *Crítica y ficción*, Novela de Vanguardia y Novela Experimental son términos equivalentes. Y vinculado a ello, como un último agregado, tenemos presente aquello que Piglia dice a propósito de la obra de Saer: “Una obra en la que está siempre la pregunta acerca de cómo darle forma a la experiencia y al desorden de la vida misma” (2016, p. 30). Veamos, a partir de lo señalado, cómo dejar abierta una serie complementaria a la examinada por Piglia, serie que busca descentrar Novelas de Vanguardia centralmente referidas a temporalidades y espacialidades de la región Río de La Plata y Litoral argentinos (Saer, Puig, Walsh) y matizarlas con algunos otros elementos, vinculados de diversa manera a otras áreas culturales de Argentina y en diálogo con marcos del devenir novelístico vanguardista de América Latina entre 1960 y 1980.

450

Las tres vanguardias según Piglia, y la misma obra de este autor en la etapa

La detección de las tres líneas de novela de vanguardia realizadas por Piglia se definen, al menos en la zona del Río de la Plata, en relación a *Museo de la Novela de la Eterna*. Y considerando los tres autores que Piglia aborda –Puig, Saer, Walsh–, podríamos decir que al menos dos de ellos –Saer, Walsh– son conscientes con cierto detalle de la posible dimensión de ruptura y sobre todo innovación que significa e implica la novela macedoniana y el proyecto artístico vanguardista que la vuelve posible.

Museo de la Novela de la Eterna es un texto que lleva a la culminación no solamente la autonomía estética y filosófica de la obra de arte, sino que asimismo manifiesta las más amplias posibilidades de

redefinición de funciones de lo artístico en la sociedad, pero preservando aquel afán de autonomía. Recobrar de manera radical el valor de lo artístico y cognitivo conceptual desde la experimentación de la escritura y el texto en sí es una realización inusual de aquel trabajo macedoniano. Esto se despliega no sólo en los incesantes prólogos que problematizan y hacen repensar en cada elemento que constituye la obra literaria, sino también en las constantes interacciones y diálogo que se observa entre escritura artística o estética en sí, reflexión crítica y teorización o trabajo filosófico en esos mismos prólogos. Esto se conjuga con el frontal antirrealismo que ejerce la novela, que busca reducir al extremo lo que Macedonio en sus teorías artísticas y sobre la novela considera como lo central del arte realista: el tratamiento, por parte de éste, de “asuntos” externos al arte.

451

Bajtín postula todavía el problema en términos de relación compleja entre la *vida* y el *arte*, la crítica contemporánea lo hará en términos de una relación también altamente compleja pero donde se reemplazará el término *vida* por el de realidad, referente, función referencial, ilusión referencial, real, lo real, lo Real. El *arte* abandona por su cuenta el campo estético y se desplaza vertiginosamente hacia todo el amplio registro de la experiencia humana en términos de discurso. Pero Bajtín no deja de precisar los términos exactos del problema: la oposición corriente entre la realidad y el arte y la aspiración de encontrar entre ellos un lazo, una *relación*, es perfectamente legítima pero exige una formulación científica más precisa. De entrada, esa *vida* y esa *realidad* que constituyen la ecuación son ya una representación literaria (ficcional) y por ende postulan una potenciación de la ficción, aunque para Bajtín esta *representación* constituya un *híbrido* (ROSA, 1990, p. 20-21, subrayados del autor)

Macedonio en cambio, a diferencia de lo que Bajtín realiza según esta caracterización, opta por no buscar y encontrar una relación, un lazo entre realidad y arte, sino todo lo contrario: reducir al extremo ese vínculo y por esto mismo, a través de ello mismo, volver al lenguaje el campo central de experimentación, hacer que la vida se experimente desde el espacio mismo de la novela, que es el espacio del lenguaje. Por esto, en diferentes momentos la crítica ha señalado la extrema novedad –casi sin precedentes– no únicamente de la novela macedoniana de 1967, sino asimismo de las

teorías de su autor que han sido el correlato de dicha escritura, de dicho texto, teorías artísticas que, escritas al menos desde la década de 1920, recién se conocen en un volumen a partir de la edición de sus *Obras completas* desde 1974. Recordemos que Macedonio comienza a concebir y redactar *Museo de la Novela de la Eterna* posiblemente a partir de 1904 – por eso Piglia también subraya que la composición de este texto subyace a la realización y culminación de las poéticas centrales de la novela argentina del siglo XX–, por lo cual su redacción interactúa de manera subtextual y relativa con parte del resto del espacio literario a lo largo del siglo XX hasta 1952, cuando muere Macedonio, y hasta 1967 y 1974, cuando se comienzan a conocer y a discutir en nuevos marcos tanto la novela como las teorías macedonianas⁴. Lo singular de estas teorías, y de aquella novela, es que no surgen miméticamente en relación a las vanguardias extranjeras, sino que son una producción surgida, inventada, con elementos de una propia combinatoria realizada por Macedonio Fernández. Y dos núcleos clave de dichas teorías son, como ya se dijo, el radical antirrealismo, y a la vez tratar de llevar a un extremo la experimentación del lenguaje en el espacio –la “Estancia” como también se alude al espacio novelístico en *Museo de la Novela de la Eterna*– de la novela, por lo cual ésta se vuelve equivalente al lenguaje en sí.

Ahora bien, si hasta ese momento ya varias escrituras argentinas habían dialogado productivamente con el psicoanálisis –o hacían releer lo psicoanalítico más allá de sus intenciones–, pocos textos como *Museo de la Novela de la Eterna* ponen esto en primer plano, haciendo pensar sobre todo que en la generación del psicoanálisis está lo literario. En primer lugar, por la primacía de la letra en el enunciado/enunciación, en la inorganicidad de lo escritural –que es a la vez una metáfora del inconsciente–. En segundo lugar, por cómo tanto el sujeto que enuncia, como el enunciatario, se van construyendo en el mismo proceso textual y de lectura, así como ocurre con las figuras de los personajes del enunciado novelesco (lo cual igualmente

⁴ Cualquiera sea la fecha aproximada de inicio de composición que se acuerde para la novela póstuma de Macedonio Fernández, las mismas resultan coherentes con nuestra afirmación de que su sigilosa redacción interactúa de manera subtextual y relativa con parte del resto del espacio literario a lo largo del siglo XX argentino. Decimos esto porque, por otra parte, críticos y críticas como Marisa Muñoz señalan que aquella redacción comienza alrededor de 1920 (2013, p. 201).

plasma allí un devenir imaginario de identidades y otredades). Y en tercer lugar, por cómo estos elementos articulan, vinculan y a la vez redefinen saberes psicológicos —el impacto psicológico de trastocamiento concienical en el lector es central en la teoría estética macedoniana y es uno de los sostenes de su rol de coparticipación escritural y de lectura—, filosóficos, estéticos e incluso histórico-culturales que convoca y pone en juego, cual halo envolvente, la superficie novelesca. Los sujetos —en tanto identidades y otredades—, quienes se construyen y reinventan, como yoes que en sí mismos siempre están llamados a excederse, se ponen en escena en *Museo de la Novela de la Eterna* y la apertura de esto también se conecta con su estética —que puede leerse como una ética— de lo inconcluso. Por cierto, la productividad de esta configuración del sujeto —que ha dado pie para las lecturas y reescrituras desde lo psicoanalítico— en y desde la textualidad macedoniana es una ampliación novedosa del espacio literario; como asimismo resulta una ampliación de dicho espacio aquella estética de lo inconcluso —aquella originalidad inclasificable según Rama— que en muy pocas obras de diferentes tiempos y lugares aparece y que en la literatura argentina hasta 1967 e incluso después —hasta el presente diríamos— resulta inédita. Esto último hace a aquello que es un interrogante que enlaza a las novelas o pluriformas singulares aludidas en el presente ensayo: ¿En qué medida dichas pluriformas extienden los límites, expanden las fronteras de aquello que se considera literario hasta el momento en que aparecen? Al romper no sólo la organicidad de lo mimético, sino también la organicidad de la escritura misma, *Museo de la Novela de la Eterna* incluso va más allá de las genealogías literarias —Sterne, Cervantes, Conrad, Woolf— que hace releer.

Macedonio logra hacer de aquella manera que la novela evite alinearse no solamente con la realidad, lo real, lo Real, la ilusión referencial, etc., sino que por esto, a la vez, lo novelístico deviene un espacio extremadamente diferenciado del impacto de los medios masivos de comunicación en la vida cotidiana y en la vida cultural, todo un tópico central de los debates artísticos e intelectuales durante las décadas de 1960 y 1970, cuando aparece su gran texto póstumo. Por esto Piglia reconoce allí y en ese momento, en 1967, una culminación en la redefinición de las poéticas

no solamente de la novela en Argentina, sino igualmente de las poéticas novelísticas de vanguardia, tanto en Argentina como en América Latina y a nivel mundial. Para Piglia, lo que Macedonio logra en 1967 con la edición póstuma de su novela es, como ya se dijo, culminar la sincronización de los debates en torno a las poéticas de la novela en Argentina con los debates internacionales acerca de las redefiniciones del género –o de la pluriforma novelística, como preferimos denominarla nosotros, en particular a la novela experimental y vanguardista–. Si ya a nivel mundial, durante fines de los '60, los debates en torno a la novela han ingresado a un momento posterior a lo abierto y planteado por la novelística de James Joyce durante gran parte del siglo XX, con *Museo de la Novela de la Eterna* el sistema literario argentino completa esa sincronización de problemáticas y debates con los sistemas literarios extranjeros. Por esto, para Piglia, Puig, Saer y Walsh marcan líneas alternativas e innovadoras tras el impacto de la novela macedoniana. Walsh lo hace no únicamente por un nuevo trabajo con el relato testimonial, que implica la incorporación de técnicas de vanguardia como el montaje para hablar de un nuevo modo de la realidad social y política –de forma diferenciada de las otras estéticas realistas y de aquello que Walsh mismo concibe como arte burgués–, sino también por su trabajo con la fragmentación, el collage y la alusión –que exige un lector activo– en relatos como “Fotos” y “Cartas”, que Piglia relee como micro-novelas (por la densidad de los universos político-culturales que ponen en juego). A su vez, Puig, a partir de *La traición de Rita Hayworth* (1967), *Boquitas pintadas* (1969) y *The Buenos Aires affair* (1973), incorpora gozosamente en términos artísticos los procedimientos, técnicas y contenidos de las culturas populares y masivas para contar sus historias (una dirección totalmente diferente del logro de *Museo de la Novela de la Eterna*), lo cual además de ser extremadamente innovador en el campo literario y de la novela, demanda a su vez de igual modo un lector activo. Finalmente, en un sentido explícitamente distante de Puig, Saer busca conjugar, sobre todo desde *Cicatrices* y paradigmáticamente en relatos como “La mayor”, lo heredado de innovaciones artísticas y cognoscitivas de escritores y pensadores como Macedonio con un nuevo trabajo de reformulación de diversas tradiciones realistas, a partir de una exploración de los detalles de

lo real casi sin precedentes. Y en el caso de Saer, comparte con Macedonio Fernández entender lo literario en tensión constante y radicalmente cuestionadora de los efectos de las culturas masivas en el arte.

Así Piglia detecta estas tres direcciones inmediatamente posmacedonianas. A las mismas aquí agregamos otras para repensar ese momento del sistema literario argentino entre fines de los '60 y primer lustro de los '70. Otra línea que estaría emblemática por el mismo Piglia, escritor que, desde *La invasión* (1967), otorga tanta centralidad a la enunciación como al enunciado y al trabajo alusivo al narrar, en una línea que conecta aprendizajes de tradiciones de diversos escritores extranjeros como argentinos. Desde un punto de partida donde retoma aquella idea cortazariana de lo literario como “conquista verbal de la realidad” (para superar el anterior realismo), Piglia llega a un texto como “Homenaje a Roberto Arlt”, que apela activamente a un lector que a la vez que aborda lo contado durante el proceso de lectura deviene un investigador de los múltiples códigos que estructuran el relato y que lo desafían para interrogar los diferentes aspectos que éste combina: el narrativo propiamente dicho, los intertextos literarios y culturales, la historia crítica en torno a Arlt, Borges y escritores extranjeros como Franz Kafka y Leónidas Andreiev, las teorizaciones sobre las vanguardias políticas y vanguardias artísticas y cómo repensar sus interacciones desde la comprensión del cambio de funciones y de lo literario según los diferentes marcos de lectura y escritura (PIGLIA, 1968, p. 9; 2014, p. 101-183). Y si bien “Homenaje a Roberto Arlt” es una *nouvelle*, y no una extensa novela como *Rayuela* y *Museo de la Novela de la Eterna*, reactiva la singular tradición de ruptura de éstas por la forma deliberada e inventiva en que la teoría dialoga con la crítica y lo narrativo en dicho texto, si bien en la narración de Piglia resulta más deliberado el uso de la teoría literaria y la historia de la literatura para generar ficción (como luego ocurrirá en *Respiración artificial*). Esto también se conecta con el rol de ensayista y prologador de otros textos vanguardistas que Piglia practica por esos años, ya sea sus ensayos sobre Puig y Arlt o su prólogo a *El frasquito* de Luis Gusman, escritor del grupo de la revista *Literal* (1973-1977).

Curiosamente entre esas tres vanguardias de su libro, Piglia no incluye textos del referido grupo *Literal* (Germán García, Osvaldo Lamborghini, Luis Gusmán, inclusive Héctor Libertella), ni tampoco de un escritor como Néstor Sánchez, quien tal vez en *Cómico de la lengua* (1973) expande como pocos las posibilidades de manifestación de lo subjetivo y del desarme desde el interior del texto de toda ilusión referencial; los cuales de por sí ameritan otro ensayo específico como éste. Aquí no los abordamos debido a que, si bien sin dudas resultan claves para comprender la renovación novelística de vanguardia durante la etapa en cuestión, posiblemente –salvo la novelística de Germán García– no permitan reflexionar de manera matizada sobre la novelística vanguardista transculturadora que es posible de leer también en la cultura argentina en este periodo, en sincronización y en gran medida en superposición con las novelísticas de vanguardia enfatizadas por Piglia.

Las reflexiones de Piglia acerca de la novela desde Argentina y América Latina entre la década de 1960 y el 2000

456

Hacia fines del siglo 20, Ricardo Piglia, persistente teorizador del género novela, señala que es posible distinguir tres grandes teorías novelísticas en América Latina que surgieron de manera alternativa a los modelos novelísticos provenientes de Europa o América del Norte. Ellas fueron enunciadas por escritores. En el primer caso, surgió retomando los presupuestos de los cronistas de Indias de lo cual derivaron estéticas como lo Real maravilloso. En el segundo caso, surgió de las tradiciones de hibridez cultural y disglosia. Y en el tercer caso, busca generar una teorización y una técnica y procedimientos extremadamente singulares, alternativos a las novedades tecnificadoras de culturas de otros continentes. Piglia condensa esas teorías de la novela en las respectivas reflexiones de Carpentier, Arguedas o Roa Bastos, y Macedonio Fernández. Visión que completa la otra teoría de las tres vanguardias novelísticas que Piglia observa en Argentina tras el crucial año de 1967, y que ya detallamos. De esta manera, Piglia enmarcaría y a la vez *diferenciaría* en América Latina la anterior reflexión sobre las tres vanguardias narrativas en Argentina, la cual sistematiza en mayor medida en sus clases en la Universidad de Buenos

Aires en 1990 pero que ya esboza con cierta precisión durante el segundo lustro de los '60, según podemos leer en el segundo volumen de *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices*.

¿Aquellas caracterizaciones de Piglia dialogan con la propuesta por Rama para entender las principales tendencias narrativas vanguardistas, condensadas en la tensión vanguardias tecnificadoras versus transculturadoras? ¿En qué medida la Transculturación es una perspectiva abarcadora para pensar ciertas renovaciones singulares de la novela continental? ¿La novela es una pluriforma cuyas posibilidades exceden una tensión como Tecnificación y Transculturación? ¿Son complementarias las perspectivas de Rama y Piglia y aún así quedarían otros aspectos para aspirar a una visión lo más completa posible de la novela vanguardista o experimental en América Latina entre 1960 y 1980, que evite a su vez asentarse en las grandes categorías englobantes y apologéticas como la de “Gran novela latinoamericana” y por supuesto la de *Boom*, que ya Rama pero asimismo escritores como Piglia y Saer cuestionaron radicalmente desde fines de los '60?⁵ Para ello amplíemos aún más las direcciones o series de las vanguardias narrativas post-1967 propuestas por Piglia.

457

⁵ Cuando hablamos de Pluriforma o Plurigénero, lo hacemos actualizando consideraciones de Mijaíl Bajtín, pero en nuestro caso las utilizamos para conceptualizar y reflexionar acerca de la diversidad de la novelística denominada experimental y de vanguardia, en una diversidad que puede ir desde la narrativa conceptual a la que hibrida los géneros realistas o miméticos con los antirrealistas en una misma escritura. La novelística experimental y vanguardista se caracteriza por esa alta hibridez, y no se restringe a una mimesis orgánica, ordenada desde un centro narrativo jerarquizador y ordenador, como en líneas generales podemos observar en parte de la tradicional novelística realista y clásica. Tampoco es una novelística definida centralmente por leyes de un género, como puede resultar una novela de modalidad centralmente policial, de ciencia ficción o de otro tipo de género. Por supuesto, las clasificaciones siempre resultan insuficientes al repensarlas desde cada texto concreto, pero aquí nos permiten ciertas distinciones. Además tanto las novelísticas experimentales como vanguardistas incorporan a la vez diversos géneros, en un trabajo que más bien preferimos definir como de intergenericidad y transgenericidad, y es en este sentido también que aquí proponemos pensar a las novelas experimentales, de vanguardia y transculturadoras como Pluriformas o Plurigéneros. En ellas, como un común denominador, casi siempre adquiere relevancia tanto el proceso de escritura como de lectura, puestos en alguna medida en escena textual, como asimismo la pluralidad de voces-conciencias o polifonía, lo cual se abre a repensarlas, sin dudas, como un dinámico mosaico intertextual e interdiscursivo. Retomamos lo polifónico según lo entiende Bajtín (1986), pero aquí a propósito de aquello que la crítica convencionalmente ha denominado novelas experimentales y vanguardistas, lo cual en el contexto de la crítica latinoamericana lo ampliamos para asimismo reflexionar sobre las denominadas narrativas transculturadoras. Cabe recordar que Bajtín se refiere, al hablar de polifonía, a la novela realista, si bien su objeto de estudio es su vertiente *dialógica y carnavalizada*. En nuestro uso, ampliamos ese alcance. Pero ya el hecho de que el objeto de estudio bajtiniano sea la novela realista *dialógica y carnavalizada*, muestra la coherencia y pertinencia para correlacionar Polifonía con Plurigerenericidad o Plurimorfismo.

El proyecto experimental de Roger Pla, cercanías y diferencias con lo anterior

Un escritor –centralmente novelista– que teoriza y practica la renovación novelística desde la década de 1930 hasta ese momento es Roger Pla (Rosario, 1912-Buenos Aires, 1982). A lo largo de su trayectoria, su preocupación es el ejercicio de la novela experimental, y en 1969 publica el ensayo sobre el género *Proposiciones. Nueva narrativa y novela argentina*. Aquí, entre numerosos aspectos tratados, recompone genealogías de la novelística experimental tanto en las literaturas argentina como extranjeras, en particular latinoamericanas, y, juntamente, postula que lo experimental se puede combinar con las tradiciones artísticas realistas, las cuales a su vez le han aportado al espacio literario sucesivas y muy diversas indagaciones de lo histórico, lo social y político enlazadas con el trabajo en torno a la denominada realidad, lo real, lo Real, la vida. En cierta manera, algunas sugerencias del ensayo *Proposiciones* anticipan –muy embrionariamente quizá– propuestas posteriores de Ángel Rama, en particular cómo las vanguardias transculturadoras que éste ve como las superadoras de la tradicional dicotomía cosmopolitismo/regionalismo se caracterizan por hibridar la aspiración de mayor tecnificación artística con las tradiciones realistas preocupadas por lo social e histórico. Las ideas de *Proposiciones* de Pla surgen de décadas de reflexionar sobre la novela, y de charlas sobre la novela experimental que el escritor brinda por radio desde 1965. Pero además podemos releer cómo esas teorizaciones circulan sobre todo en su novela compuesta entre 1966-1969 y publicada en 1973 titulada *Intemperie*.

Ya hemos analizado en otros ensayos aquella compleja y singular novela, que desconstruye y rearma múltiples temporalidades y espacialidades de las subjetividades que se ponen en escena y que por este movimiento suscitan por parte del lector la necesidad de recomponer el collage por medio del cual se configura el texto (Bracamonte en Bracamonte

Una mayor indagación de la novela pensada como Pluriforma o Plurigénero, es uno de los ejes de nuestro libro *Por una teoría desde la novela experimental argentina hasta 1980*, actualmente en proceso de edición por la Editorial de la Universidad Nacional de Córdoba. Aquí también abordamos escritores antes apenas aludidos, como aquellos que confluyen en *Literar* o Néstor Sánchez, entre otros y otras, en una diacronía que va desde fines del siglo 19 a 1980.

y Marengo, 2014, p. 101–117; al final del presente trabajo a la vez se citan otros ensayos de nuestra autoría donde igualmente abordamos esta novela de Pla). Pero aquí queremos llamar la atención sobre un elemento puntual, en función de articular la anterior reflexión sobre las tres vanguardias, las experiencias y experimentaciones subjetivas e históricas y la cuestión posterior de las novelas transculturadoras que retomamos críticamente en diálogo con Ángel Rama. En *Intemperie*, el contacto inesperado pero decisivo y límite entre identidades y otredades manifestado en la decisión del escritor vanguardista de clase media Diego Brull de tratar de dejar toda su vida anterior para radicarse en una villa miseria y convivir allí con la cabecita negra Amelia de quien se enamora, permite que la novela se abra desde esas voces-actores a otras que conforman sus mundos culturales y así el lector puede ir y volver desde la vida en esa villa miseria bonaerense a sucesos en lugares del extranjero o en diversas regiones del interior argentino, incluso en zonas fronterizas con Paraguay. Y aquí aparece una posibilidad de pensar, vinculada a la novelística experimental según Pla –lo cual a la vez nos trae esa resonancia de novela como “espacio de experimentación” en el decir de Piglia–, aquella novela de vanguardia según se la entiende en *Las tres vanguardias*. La serie centrada por Piglia en Puig, Saer y Walsh –cuyos textos asimismo se podrían pensar problemáticamente desde la noción de Novelas transculturadoras de Rama–, a partir de esta incorporación del matiz aportado por Pla sobre todo en *Proposiciones* y releído desde *Intemperie*, se abre a otra serie, diferenciada pero complementaria con la anterior, de novelas transculturadoras –que por consiguiente combinan la tecnificación narrativa con nuevas maneras de incorporar lo cultural regional sobre todo desde el lenguaje– que durante fines de los '60 y primer lustro de los '70 desafían a un nuevo modo de caracterizar y releer la dinámica literaria. En el caso de *Intemperie*, entonces, podemos ver, conjeturalmente, que una narración que por la concepción poética de su autor entiende lo experimental como una articulación exasperada y crítica de la tecnificación y los diversos realismos anteriores, desemboca, debido a la alta heterogeneidad de los materiales estéticos, culturales, políticos, sociales y hasta etnográficos con los que trabaja, en una novedosa –sobre todo en el sistema literario argentino en el

que aparece publicada por primera vez– convergencia de tecnificación, transculturación e indagación exasperada de las dimensiones o aspectos conscientes e inconscientes del lenguaje.

Una serie complementaria desde lo experimental

En la tensión Novela-Narración trabaja Saer y esto se aprecia en *Cicatrices* (1969). Es la combinatoria –en el sentido narrativo pero también del juego de punto y banca decisivo en dicha novela– de las cuatro diferentes narraciones, la superposición complementaria y concéntrica de versiones que busca indagar las condiciones psicológicas y sociales que rodean la tragedia provocada por el obrero Luis Fiore. Entre otros elementos, el núcleo central de *Cicatrices* es interrogar las ambiguas y hasta contrapuestas razones y sinrazones –la dialéctica consciente/inconsciente diría Ricoeur– que hacen converger las frustraciones personales y socio-históricas, pero pensado desde lo cotidiano que a la vez implica lo microhistórico. Saer ya en esta etapa también ha asimilado la *Nouveau Roman* (ejemplo de lo que Rama denomina Tecnificación), con la cual coincide en ciertos presupuestos básicos, pero lo interesante es que en su poética aquello potencia las posibilidades de la dialéctica construcción realista y deconstrucción realista que, en *Cicatrices*, se aprecia en el desarme de lo temporo-espacial que observamos en cada una de las cuatro partes y que nos lleva, como lectores y como lectoras, a un intento de narración despojada, en la última parte, de la tragedia central del relato. Temporalidades y espacialidades regionales, como un contexto configurado desde múltiples detalles fenoménicos, localizan en un sentido preciso la microhistoria –y la gran historia aludida desde ella– en el litoral santafesino argentino.

Cicatrices es de 1969. Si recordamos lo ya sugerido sobre *Intemperie*, de Roger Pla, novela estrictamente contemporánea de *Cicatrices*, pero que nunca, hasta donde sabemos, han sido leídas en una misma serie, notaremos un rasgo común: el trabajo experimental, tanto interdiscursivo como intertextual, que define la concepción de narración en Saer como la de novela en Pla; experimentación que simultáneamente asimila una diversidad de estéticas realistas para transformarlas en el collage de discursos e intertextos, a veces muy solapados, que caracteriza ambas

obras. En la idea de novela total que subyace a *Intemperie*, muy diferente en este sentido a *Cicatrices*, igualmente aparece el afán de incorporar, desde un registro de sofisticada escritura e incluso trabajo con lo oral, lo regional de diversas zonas del país: historias de las zonas rurales de la provincia de Catamarca, o de las fronteras entre Argentina y Paraguay, aparecen en la novela de Pla ligadas, mediante un collage joyceano, desde las voces, pensamientos y rememoración del pasado de los habitantes de la Villa Miseria bonaerense llamada Villa Luna y de personajes-voces como Amelia. En cierto modo, desde estas novelas de Saer y Pla se matiza la serie propuesta por Piglia, uniendo lo experimental con la pulsión y necesidad de explorar los sentidos de zonas diversas del interior argentino –y de fronteras entre Argentina y otros países– diferenciadas pero asimismo conectadas al área Río de la Plata.

Crónica, discurso de la otredad, territorio

En esta modalidad de pluriformas que amplían el espacio literario, pero en el otro extremo a *Museo de la Novela de la Eterna*, en 1971 aparece *Eisejuaz*, escrita por Sara Gallardo para narrar una historia de un indio wichí real quien le pide que cuente su historia.

“La historia de Lisandro Vega”, crónica publicada por Sara Gallardo el 27/06/68 en la revista porteña *Confirmado*, anticipa lo que esta autora luego, desde otro lado, trabaja, escribe en su novela *Eisejuaz*. En aquella crónica la autora dice: “...porque se lo prometí, a Lisandro Vega, mataco, treinta y seis años, encargado de sus compatriotas en el campo de la misión noruega que rige el pastor Pedersen [...] Lisandro Vega preguntó entre nosotros si había alguien que pudiera escribir su historia [...] Era como oír la voz de los antiguos profetas.” (GALLARDO, 2015, p. 275) Si tomamos en cuenta el realismo ágil y alusivo de su anterior novela *Los galgos los galgos* (1968) y el ritmo de la escritura fluida que incorpora tonalidades orales que define a estas crónicas, las crónicas de *Confirmado*, entonces hipotéticamente esta pulsión escritural le permite obtener ese ritmo oral muy *extraño*, muy *otro*, de lengua blanca con una sintaxis de pueblo originario –mataco, toba– que define *Eisejuaz*. Los diversos interlocutores, matacos, tobas y chiriguano con sus conflictos y tensiones, o también los blancos,

del Chaco salteño adonde estas voces refieren que transcurren sus acciones, aparecen desde lo discursivo en esta novela de Gallardo. En *Eisejuaz* estrictamente una escritura formateada por una sintaxis oral de ritmo aborígen, como en el Arguedas de *Los ríos profundos* (o en textos de Roa Bastos, Rulfo o Guimaraes Rosa, si tenemos en cuenta el agrupamiento de narrativas de la hibridez y disglosia que marca Piglia), configura a los sujetos que enuncian en esos territorios y temporalidades manifestados sólo en las lenguas. Asimismo, por los conflictos religiosos y étnicos tan decisivos en la historia y la trama, y la asunción discursiva de esas *otredades*, puede decirse que, como en otras obras de esta serie, lo escritural permite una exploración que, en última instancia, adquiere *casi* un carácter antropológico (Saer después dirá que la literatura que a él le interesa podría pensarse como una “antropología especulativa” y quizá se conecte con lo antes señalado). Y el valor de la religiosidad, de los sincretismos culturales, como definitorios de esas *otredades populares* de estas ficciones aparece tanto en *Intemperie* como en *Eisejuaz* y en *Fuego en Casabindo* (1969), la novela del jujeño Héctor Tizón.

462

Novela, *Eisejuaz*, que así se basa en una crónica de la escritora-periodista, por lo cual la emparentamos en parte con la vanguardia emblemática por Walsh según Piglia. Pero a la vez, sin proceder ella del área cultural del Chaco salteño, Sara Gallardo deviene texto, tanto a nivel de lengua como de estructura compositiva y cosmovisiones que colisionan y circulan, una pluriforma más cercana a las de Saer, por volver forma una zona, un área cultural, pero además yendo más allá, ya que siendo una escritora residente en Buenos Aires, al viajar por el Chaco salteño, se siente afectada en su sensibilidad por la historia de Lisandro Vega y su gente y la toma como punto de partida para *Eisejuaz*. Lo novelístico en este caso toma las formas culturales y político-sociales, conscientes y sobre todo inconscientes, de un área cultural –entre los ríos Bermejo y Pilcomayo, entre Orán, Tartagal y Salta capital– para incorporarlas, mediante una lengua castellana transformada en su uso por las estructuras de las lenguas de ciertos pueblos originarios⁶. *Eisejuaz*, en tanto biografía de un marginal

⁶ En *Eisejuaz* son protagonistas matacos o wichís, interactuando también con tobas qons, chahuancos, chiriguano. En *Intemperie* aparecen tobas, diaguitas aludidos; no con voces

cacique mataco en trayectoria entre las tensiones y conflictos étnicos y socioculturales de su territorio durante la década de 1960, construye un hipotético devenir que completa ficcionalmente el perfil de ese héroe invisibilizado –héroe invisibilizado entre la marginalidad y la pobreza– que la cronista Gallardo traza en *Confirmado*. Pero a la vez la novelización explora el reparto de lo sensible de esas temporalidades y espacialidades a partir de las peripecias de los sujetos que pone en escena mediante lo que su lenguaje explicita, alude o sugiere. En *Eisejuaz* no hay más que este lenguaje verbal devenido letra, casi no hay intervenciones de la escritora–narradora, salvo para otorgar medida perspectiva a lo que cuenta, perspectiva sobre todo solidaria –más no complaciente– con Lisandro Vega/Eisejuaz, llamado “Éste también”. Este efecto de conocer la historia desde las hablas castellanas de los personajes indígenas –en particular del líder ético Eisejuaz y del tráfuga Paqui–, justifica las dos lecturas que la crítica ha consensuado: “Sara Gallardo crea una subjetividad masculina de la que decidir si es mística o psicótica (oye las voces del Señor y de sus mensajeros o terceriza sus múltiples voces subjetivas) implica más al lector (a su ideología, supuestos o marcas culturales) que al personaje mismo y a la autora.” (VINELLI en GALLARDO, 2000, p. 7). Aportamos una tercera lectura, que abarca las otras dos, y que posibilita apreciar la ampliación del espacio literario que trae este texto: configurarse como una pluriforma inventiva transculturadora. En este sentido, y al proponer su estética ciertas lecturas determinadas dentro de su forma relativamente abierta –*Eisejuaz* se caracteriza por una mimesis no orgánica, donde lo inconsciente de los sujetos y lo inconsciente de la cultura fluyen desde los rasgos ya aludidos; pero no es un texto donde la escritura en sí sea problematizada desde el texto mismo–, se ubica en el otro extremo de *Museo...*, más allá de las vías textuales de Saer, Puig y Walsh marcadas por Piglia. Pero a la vez deviene un texto estrictamente contemporáneo a los anteriores, ya que amplía el espacio literario donde otras pocas novelas de la cultura letrada argentina lo hacen en el momento: la de resultar una pluriforma transculturadora que

tan intensas tal como en *Eisejuaz* pero sí en polifonía. Marengo piensa esto en *Eisejuaz* valorando su esfuerzo por manifestar desde la lengua a los subalternos (MARENGO apud BRACAMONTE y MARENGO, 2014, p. 69-99).

visibiliza identidades y alteridades marginales de pueblos originarios, sosteniéndose entre lo documental y lo inventivo aportado por la escritura de su autora.

Filosofía, novela y territorios

Lo escritural como espacio que al mismo tiempo que manifiesta hacia afuera al sujeto, le permite su autoexploración; es un rasgo solapado pero central en las novelas de Antonio Di Benedetto. Se aprecia en el habla transcrita de *Zama* (1956), en el novelista oculto que es *El silenciero* (1964) y, sin dudas, en el periodista que decide escribir, junto a la fotografía de su empresa, la serie de los suicidas para el diario en que trabaja en *Los suicidas* (1969). Si en la novela de Gallardo la cronista permanece afuera del texto y le otorga *casi enteramente la voz a sus protagonistas tan excéntricos, tan diferentes culturalmente*, en esta novela de Di Benedetto la voz-protagonista es la del periodista-cronista y nosotros leemos su crónica del proceso de escribir su serie de los suicidas, la secuencia de suicidios que la desencadenan y alimentan, y los textos-significantes donde las complejidades conscientes e inconscientes *sobre el suicidio* se resemantizan.

464

Desde el epígrafe de Camus que abre la novela, hasta la diversidad de textos psicológicos, religiosos y filosófico-culturales en torno a aquel problema existencial, nos son accesibles porque son leídos por aquel cronista narrador, que de este modo *a la vez*, leyéndolos, resignifica trágicamente su propia historia familiar y personal. Simultáneamente, esta voz narradora en primera persona se refiere ubicuamente a esa ciudad provincial y latinoamericana donde transcurren sus acciones y al sentido de su búsqueda y pérdida existencial (leemos en “Interludio con animales”: “hasta que empezó la era espacial los latinoamericanos mantuvimos la tasa más alta de suicidios románticos”) (DI BENEDETTO, 2006, p. 85). También en Di Benedetto, como en Saer, que también ingresaría en esta tipología, hay un hallazgo en la configuración de una poética epistemológica.

Historia, tecnificación y subjetividad

Completamos esta serie con *Fuego en Casabindo* (1969) de Héctor Tizón, que explora desde diversos puntos de vista y con la ambigüedad de versiones históricas contrapuestas treinta años previos a la Batalla de Quera (1875), donde la rebelión de los arrendatarios puneños contra los terratenientes que controlaban el territorio de Jujuy fue vencida y ferozmente reprimida por el Ejército argentino⁷. Pero aquí no asistimos a la reconstrucción objetivada, vista desde afuera, de aquel hecho y sus contextos. Es contada desde varios puntos de vista, pero básicamente desde dos líderes de ambos bandos y hermanastros –Doroteo y el Mayor López–, cuya narración subjetivada le otorga nueva intensidad y complejidad a aquel hecho histórico poco conocido pero significativo en la historia de los vencidos en el Noroeste argentino. Y hay un largo tramo, la de la infancia de Doroteo y los amores de Gonzalo Dies y Gertrudes, cuya manera de narrar ha aprendido del modo en que es contada la historia de Sutpen en *Absalón, Absalón* de William Faulkner. Pero notamos una diferencia: si en la muy anterior novela faulkneriana hay un juego de versiones orales entretejiendo la memoria del pasado histórico de su territorio, en Tizón *hay sobre todo un memorialista* interrogando los hechos y documentos en torno a Quera. Sobre el aprendizaje de la tradición novelística faulkneriana (la Tecnificación según Rama), Tizón ha injertado su *Memorialismo de la Puna* definidor de su obra desde aquel periodo inicial de su poética. Y en el caso de la poética de este escritor jujeño *Fuego en Casabindo* es un temprano texto que marca un punto experimental alto, en una estética que luego se ha definido más bien cómo de una mimesis clásica. A diferencia de la mayoría de los escritores antes aludidos, cuyas poéticas son experimentales, aquí estamos ante un autor cuyos relatos de ruptura son excepción.

465

⁷ Batalla de Quera: 4 de enero de 1875, 800 arrendatarios puneños rebeldes derrotados por 1100 efectivos del Ejército Nacional y brutalmente reprimidos tras la derrota. 200 armas contra 1170 armas. 70 soldados muertos contra 240 civiles muertos. Fernando Campero, “Marqués de Tojo”, el mayor terrateniente puneño, que tenía su hacienda en Yavi, y la familia de mayor poder provincial en el Jujuy de entonces, Sánchez de Bustamante, son quienes solicitan de manera decisiva la represión de los rebeldes.

Transculturación y subjetividades

Como subrayamos al comienzo del presente trabajo, hacia el final de su ensayo “La tecnificación narrativa” (1982), Ángel Rama señala que “quien ha aportado la solución narrativa técnica más original o al menos la más alejada de las frecuentadas fuentes vanguardistas europeas: es el Macedonio Fernández que escribió *Museo de la Novela de la Eterna*” (RAMA, 2008, p. 388). Dicho cierre del artículo de Rama, con su valoración del significado de la empresa macedoniana, le permite poner término a su argumentación que, centrada en torno al examen y exégesis de las novelas vanguardistas en América Latina, va en una dirección algo diferente –quizá no enteramente contrapuesta– a la planteada por Piglia en nuestras referencias iniciales. Para Rama, una parte de la narrativa latinoamericana vanguardista ha puesto el énfasis en la novedad de las importaciones de técnicas y procedimientos artísticos, sin que necesariamente estas importaciones y adopciones respondieran a necesidades expresivas y pulsiones internas de esos escritores en sus contextos históricos y culturales específicos. Es la diferencia que para dicho crítico existe entre textos transculturadores como *Pedro Páramo*, *Grande Sertão: Veredas*, *Los ríos profundos* y *Cien años de soledad* por una parte y *62/Modelo para armar* o *Aura* por otra.

466

Mientras Piglia, en las citas iniciales de este escrito, subrayaba cómo la Novela de Vanguardia sincroniza con los debates sobre la Novela en otras lenguas y literaturas, Rama pone el acento tanto en esto como en las maneras en que aquella Novela de Vanguardia (o experimental) sincroniza con las pulsiones internas de las propias culturas nacionales y regionales latinoamericanas. En cierto modo, la serie de obras y escritores diversos a los que antes aludimos, nos permiten repensar esto pero en relación con la Argentina durante fines de los '60 y principios de los '70, una cultura y una literatura donde Rama no logra discernir textos que diferencien claramente las dos líneas que él distingue (y a la vez así matizamos la serie inicial propuesta por Piglia). Y esto porque, si bien *asimismo* asimilan tradiciones de ruptura, procedimientos y técnicas literarias de otras literaturas, los textos aludidos en las series que esbozamos los adoptan y adaptan, los reformulan y transforman desde otras pulsiones y necesidades contextuales propias, manifestando esto desde el lenguaje, las estructuras compositivas y las

visiones de mundo que circulan por aquellos escritos –los elementos desde donde hay que analizar lo transcultural desde el texto, según Rama–. Ya lo hemos pensado considerando, por ejemplo, la adopción de una técnica y manera faulkneriana de narrar, desde cierta perspectiva que otorga un distanciamiento que resignifica un poco conocido y complejo hecho histórico de la Puna jujeña durante el siglo XIX, en *Fuego en Casabindo*. O para explorar, en *Cicatrices*, desde cuatro puntos de vista un crimen íntimo, privado y público ocurrido en la zona santafesina durante los años posteriores a la caída del peronismo en 1955. Desde las diferentes entradas que elegimos en este ensayo, hemos marcado cómo desde los lenguajes y estructuras de las obras se pueden entrever ciertos rasgos que nos permitirían reconsiderar la noción de novela transculturadora, en su tensión con la idea de Novela de Vanguardia o Experimental, atendiendo tanto al enfoque de Piglia como el de Rama pero para evaluarlos, a su vez, críticamente. Cabe reconocer algo: ambos, todavía cuando en un caso no lo mencione, suscribirían según sus análisis a aquella perspectiva benjaminiana: que la novela de vanguardia siempre es una respuesta *formal* a una situación histórica y política.

467

Ahora bien, para finalizar van estas sugerencias, estas observaciones. Sería importante incorporar, a enfoques como los de Rama, organizado desde lo socio-cultural –la lectura de Rama de las vanguardias es, sobre todo, socio-cultural e historicista y a veces apuntando a un horizonte antropológico, por más que en sus ensayos también hable muy tímidamente de “pulsiones internas de una cultura”–, la cuestión de cómo podemos leer la configuración de identidades y otredades, de subjetividades, en novelas vanguardistas y, más allá, en textos transculturadores. Lo decimos porque, quizá inevitablemente, si hay algo que problematizan, de una manera muy aguda y sugerente, las novelas vanguardistas y experimentales, son las inscripciones de lo subjetivo en lo social, en lo histórico, pero pensado desde los lenguajes, desde las formas y procedimientos narrativos. Es aquella nueva mimesis, extraña y profundamente técnica y de efecto conversacional, por la que accedemos a los universos que giran en torno a Eisejuaz y a Paqui en la novela de Sara Gallardo. Estas novelísticas, si pueden adquirir otro valor agregado en nuestra interpretación –que contacta

nuestra lectura de los marcos en que fueron escritas y la lectura desde el presente–, es el de sugerir, desde sus lenguajes, niveles semánticos y componentes contextuales que configuran *ciertas subjetividades que enuncian o son aludidas desde la lengua en acción* desde los mismos textos.

En la novela vanguardista, en la novela experimental –que nosotros redefinimos como Pluriformas o Plurigéneros, para distinguirlas de las novelas clásicas, de las de mimesis orgánicas (según la caracterización de Rancière) y de las de género–, y sobre todo en las que aquí hemos puesto el énfasis, que se acercarán a esa tipología de Transculturadoras, esas configuraciones de subjetividades, con sus conflictos y tensiones, son posibles de leer sobre todo desde las formas, desde el lenguaje, desde los significantes. En esta dimensión manifiestan los ambigua y altamente valiosos entrecruzamientos entre inserción y devenir de los sujetos –reales e imaginarios– en temporalidades y espacialidades histórica y culturalmente localizadas. Y es aquí donde una hermenéutica que recupera además el diálogo –no exclusivo ni excluyente– con corrientes del saber psicoanalítico deviene necesaria y lo suficientemente atractiva y sugerente para la reflexión crítica. Pero esto mismo ya es un agregado que pone en cuestión el modelo analítico propuesto por Rama, con el cual resulta difícil compatibilizar enteramente nuestra idea de la novela como pluriforma de devenir preferentemente abierto –idea más compatible con la perspectiva de Piglia–; modo novelístico que así entendido puede comprenderse aún mejor en su intensa y extensa interacción con el reparto de lo sensible. Entrecruzamientos, aquellos aludidos renglones arriba, donde se leen como obras donde siempre, también, parece estar circulando la pregunta acerca de cómo darle forma a las experiencias y al desorden de la vida misma, según leemos una vez más, por citar sólo un caso, en *Cicatrices* de Saer.

REFERENCIAS

A.A.V.V. *Literal (1973-1977). Edición facsimilar.* Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2011.

ANTELO, Raúl. “Rama y la modernidad secuestrada”. In: _____. *Crítica acéfala.* Buenos Aires: Grumo, 2008.

BAJTÍN, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski.* México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

_____. *Estética de la creación verbal.* Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005.

BENJAMIN, Walter. *Obras.* Madrid: Abada Editores, 2008.

BRACAMONTE, Jorge. *Macedonio Fernández: una pasión teórica. Conocimiento, ciencias, arte y política.* Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, 2010.

_____. “Experimentación, subjetividad y transculturación en el espacio de la novela argentina entre 1960 y 1970”. In: GORLERI, María Ester (Comp.). *La literatura argentina en el Bicentenario. Balances del sistema y diálogos con el mundo.* Formosa: Universidad Nacional de Formosa, Facultad de Humanidades, 2019, p. 183-193.

_____. “Representaciones de conflictos, ambigüedades y antagonismos entre lo idéntico y lo otro: *Las brújulas muertas e Intemperie* de Roger Pla”. In: BRACAMONTE, Jorge; MARENCO, María del Carmen (Dir.). *Otredades y cambios en el sistema literario argentino contemporáneo.* Córdoba: Alción Editora, 2014.

_____. “Nudos entre identidad y otredad. Una lectura de *El silenciero*”, *RECIAL. Revista del CIFFyH Área Letras*, Número 11 (8), julio 2017. Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial>. Acceso en: 30-11-2020.

DERRIDA, Jacques. “Psyché. Invención del otro”. Trad. Mónica Cragnolini. In: _____. *Psyché. Invenciones del otro.* Buenos Aires: La Cebra, 2016, p. 13-66.

DI BENEDETTO, Antonio. *Los suicidas.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006 (1969).

_____. *Zama. El silenciero. Los suicidas. Las novelas de la espera.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2016. “Prólogo” de Juan José Saer.

FAULKNER, William. *Absalón, Absalón!* Trad. Beatriz Florencia Nelson. Buenos Aires: Emecé, 1958.

FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la Novela de la Eterna.* Edición de Ana Camblong y Adolfo de Obieta. Buenos Aires: ALLCA, XX, 1993.

FERNÁNDEZ, Macedonio. *Teorías.* Buenos Aires: Corregidor, 1974.

GALLARDO, Sara. *Eisejuaz.* Barcelona: Agea, 2000 (1971).

GALLARDO, Sara. *Macaneos. Las columnas de Confirmado (1967-1972)*. Estudio, selección y notas de Lucía De Leone. Buenos Aires: Winograd, 2015.

JAMESON, Fredric. *Imaginario y simbólico en Lacan*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 1995.

LACAN, Jacques. "La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud". In: _____. *Escritos I*. México: Siglo XXI Editores, 1988.

MARENCO, María. "Tu luna volcada no tiene agua como tú te imaginas: la representación del aborigen en *Luna muerta, Eisejuaz y Fuegia*". In: BRACAMONTE, Jorge; MARENCO, María del Carmen (Dir.). *Otredades y cambios en el sistema literario argentino contemporáneo*. Córdoba: Alción Editora, 2014.

MUÑOZ, Marisa A. *Macedonio Fernández filósofo. El sujeto, la experiencia y el amor*. Buenos Aires: Corregidor, 2013.

NÉSPOLO, Jimena. "Entre el regionalismo y el grupo *Sur*"; "El escritor filósofo". In: _____. *Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Di Benedetto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2004.

PIGLIA, Ricardo. *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires, Argentina: Eterna Cadencia, 2016 (1990).

_____. *Nombre falso*. México: Siglo XXI Editores, 1975.

_____. *Nombre falso*. Buenos Aires, Argentina: Debolsillo, 2014.

_____. *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices*. Barcelona: Anagrama, 2016.

_____. "Prólogo". In: _____ (Ed.). *Diccionario de la Novela de Macedonio Fernández*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.

_____. "América Latina: De la traición a la conquista". In: *Crónicas de Latinoamérica*. Buenos Aires: Jorge Álvarez Editor, 1968.

PLA, Roger. *Intemperie*. Prólogo de Analía Capdevila. Buenos Aires: Editorial Municipal de Rosario, 2009 (1973).

_____. *Proposiciones. (Novela nueva y Narrativa argentina)*. Rosario: Biblioteca Vigil, 1969.

RANCIERE, Jacques. *El hilo perdido. Ensayos sobre la ficción moderna*. Buenos Aires: Manantial, 2015.

_____. *El inconsciente estético*. Buenos Aires: del Estante, 2005.

_____. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo, 2014.

RAMA, Ángel (2008, 1982). *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2008 (1982).

_____. *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008.

REALES, Liliana (Comp.). *Homenaje a Antonio Di Benedetto*. Mendoza: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, 2017.

RICOEUR, Paul. “Lo consciente e inconsciente”. In: _____. *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015 (1969).

ROSA, Nicolás. *El arte del olvido*. Buenos Aires: Puntosur, 1990.

SAER, Juan José. *Cicatrices*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1983 (1969).

_____. “*The Buenos Aires Affair*”. Selección, prólogo y notas de Julio Premat. In: _____. *Ensayos. Borradores inéditos 4*. Buenos Aires: Seix Barral, 2015.

TIZÓN, Héctor. *Fuego en Casabindo*. Con el postfacio de Carmen Real “La narrativa de Héctor Tizón: una epopeya de la derrota”. Buenos Aires: Puntosur, 1987 (1969).

VARELA, Fabiana. “La historia de los sin historia: Resignificaciones del pasado en la obra de Antonio Di Benedetto”, *Landa*, Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, Vol. 1, 2016.

WALSH, Rodolfo. *Cuentos completos*. Edición y prólogo de R. Piglia. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2014.

471

_____. “Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política”. Entrevista de R. Piglia. In: *Un oscuro día de justicia*. Buenos Aires: S. XXI, 1973 (1970).

_____. *Los oficios terrestres*. Buenos Aires: Jorge Álvarez Editor, 1965.

_____. *¿Quién mató a Rosendo?* Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1969.

Resumen: Pensamos la Novela experimental en tanto Pluriforma, de acuerdo a nuestras palabras. Para ello revisamos, por una parte, la tensión entre vanguardias narrativas tecnificadoras y transculturadoras (Ángel Rama) y, por otro lado, contrastamos aquella visión con la de Ricardo Piglia sobre las tres grandes teorías de la novela latinoamericana y las tres vías de renovación novelística vanguardista en Argentina posterior a 1967. Así luego trazamos series novelísticas argentinas entre 1960 y 1980 que sugieren, en marcos continentales, alcances y límites de nociones como Transculturación o Novela Experimental, para postular maneras alternativas de reflexionar sobre la Pluriforma novelística desde nuestro tiempo.

Palabras clave: Vanguardia; Novela; Pluriforma; Tecnificación; Transculturación.

Abstract: We think about the Experimental Novel as Pluriform, according to our words. For that purpose, we review, on one side, the tension between avant-garde narratives called Technicians and Transcultureds (Ángel Rama) and, on the other side, we contrast that vision with Ricardo Piglia's conception of the three big theories of the Latin American Novel and the three ways of the novelistic renewal in Argentina after 1967. Thus, we then trace the Argentine novelistic series between 1960 and 1980 that suggest, in continental frames, ranges and limits of notions such as Transculturation or Experimental Novel, to postulate alternative manners to reflect on the novelistic Pluriform from our time.

Keywords: Avant-garde; Novel; Pluriform; Technification; Transculturation.

Recibido em: 31/07/2020

Aceito em: 03/09/2020