

Subjetividad y narraciones escritas transculturadoras en

Argentina entre 1960 y 1970

Jorge Bracamonte (IDH, CONICET – UNC)

Durante años Bianco fue nuestro Rulfo. Escribió dos obras maestras breves (o dos breves obras maestras) y luego se mantuvo en silencio cerca de treinta años. Una de esas obras maestras es, por supuesto, *Las ratas*. Hay distintos modos de leer ese libro, aparte del placer que provoca por la tersura de una prosa elegante sin parecer nunca afectada (sin estar nunca afectada por la deliberada elegancia de quienes lo han copiado para exhibir los rasgos de la gran literatura): podemos leerlo en el contexto en el que fue escrito y en el espacio del presente.

Entrada al "Diario 1971", Ricardo Piglia. *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices*, Buenos Aires, Anagrama, 2016, página 235.

Novela, vanguardia y experiencia. 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). Dichas poéticas son las de Saer, 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 gran momento de la literatura argentina", señala Piglia. 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" (15). Pero a la vez esto no implica un anacrónico esteticismo, sino todo lo contrario. La gran novedad de dicho texto es que, 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, que todo posible lector experimenta a medida que lee. 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 Borges, Cortázar, Bioy Casares o 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 demasiadas diferencias respecto a lo que podría ser un debate sobre la situación de la novela en los Estados Unidos o Alemania." (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" (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* (1967), *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 dichas situaciones. En segundo lugar, retomar aquella observación de Piglia, según la cual el tipo de novela que más le interesa es el que entiende a la misma como “un espacio de experimentación” (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, tener 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” (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.

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, con precisión, 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 artístico y cognitivo conceptual desde la experimentación de la escritura y el texto en sí es una realización inusual de *Museo de la Novela de la Eterna*. 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.

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, 20-21)

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 lazo 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 macedonianas. 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 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.

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 sólo 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 –en particular la novela de ruptura o vanguardista- 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 sólo 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 igualmente 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, 9; 2014, 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. 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 *Líteral* (1973-77).

Precisamente entre esas tres vanguardias de su libro, Piglia no incluye textos del referido grupo *Líteral* (Germán García, Osvaldo Lamborghini, Luis Gusman), 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 abordaremos 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 de vanguardia 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.

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 y, a la vez, 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 de este ensayo 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 esta compleja y singular novela, que deconstruye 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 y Marengo, 2014, 101-117; aquí a la vez se citan otros ensayos de nuestra autoría donde igualmente abordamos esta novela de Pla). Pero aquí queremos llamar la atención en 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 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 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

finés de los '60 y primer lustro de los '70 desafían a un nuevo modo de caracterizar y releer la dinámica literaria.

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 esta novela, se aprecia en el desarme de lo temporo-espacial que observamos en cada una de las cuatro partes y que nos lleva, como lectores, 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*, lo mismo 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 Catamarca, o de las fronteras con 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-vozes 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 diferenciadas pero asimismo conectadas al área Río de la Plata.

Crónica, discurso de la otredad, territorio. “La historia de Lisandro Vega”, crónica publicada por Sara Gallardo el 27/06/68 en *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.” (275) Si tomamos en cuenta el realismo ágil y alusivo de su anterior novela *Los galgos los galgos* 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 aborigen, como en el Arguedas de *Los ríos profundos*, 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 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 *Fuego en Casabindo*.

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 transcripta de *Zama*, en el novelista oculto que es *El silenciero*, y, sin dudas, en el periodista que decide escribir, junto a la fotógrafa de su empresa, la serie de los suicidas para el diario en que trabaja en *Los suicidas*. 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. Desde el epígrafe de Camus, 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 (pág. 85 en “Interludio con animales”: “hasta que empezó la era espacial los latinoamericanos mantuvimos la tasa más alta de suicidios románticos”) donde transcurren sus acciones y el sentido de su búsqueda y pérdida existencial.

Historia, tecnificación y subjetividad¹. Completamos esta serie con *Fuego en Casabindo* (1969) de Héctor Tizón, que explora desde diversos puntos de vista y con la ambigüedad de versiones contrapuestas treinta años previos a la Batalla de Quera (1875), donde la rebelión de los arrendatarios puñenos contra los terratenientes que controlaban el territorio fue vencida y ferozmente reprimida por el Ejército argentino. 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

¹ Batalla de Quera: 4 de enero de 1875, 800 arrendatarios puñenos rebeldes derrotados por 1100 efectivos del Ejército Nacional y brutalmente reprimidos tras la derrota. 200 armas contra 1170 armas. 70 soldados muertos contra 240 muertos. Fernando Campero, “Marqués de Tojo”, el mayor terrateniente puñeno, que tenía su hacienda en Yavi. La familia de poder provincial entonces: Sánchez de Bustamante.

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.

Transculturación y subjetividades. 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*" (388). Rama destaca en Macedonio el haber construido su arte vanguardista sin haber dependido de las importaciones técnicas a nivel artístico y cognoscitivo de las culturas y literaturas externas. Aún así, esto mismo le permitió al escritor de *Papeles de Recienvenido* culminar, como dijimos al principio de este capítulo, un ciclo de la novela argentina en 1967 y plantear problemas para un ciclo novelístico siguiente. Este 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. Esto le permite a Rama separar la narrativa y la novelística meramente tecnificada, de aquella otra que denomina *Transculturada*, donde la tecnificación se integra, en las obras artísticas, con las pulsiones y necesidades internas, artísticas y culturales, de los escritores en sus situaciones concretas. Es la diferencia que para dicho crítico existe entre textos transculturadores como *Pedro Páramo*, *Gran Sertao: Veredas*, *Los ríos profundos* y *Cien años de soledad* por una parte y *62/Modelo para armar* o *Aura* por otra. Aquí no vamos a revisar exhaustivamente aquello que nos conforma o no, en

términos conceptuales, de estas clasificaciones ramianas. Pero sí subrayamos lo siguiente. Mientras Piglia, al inicio de este capítulo, ponía el acento en 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 textos 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 distinguir 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 la serie 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 textos –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 y breves entradas que elegimos en este acotado 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.

Para completar, sugerimos lo siguiente. 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 y a veces apuntando a un horizonte antropológico, por más que en sus ensayos también hable 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. Y no lo decimos porque necesariamente haya que integrar enfoques “psicologistas” en el examen de aquellos fenómenos literarios. 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 Paquí en la novela de Gallardo. Estas novelísticas, si pueden adquirir otro valor agregado en nuestra lectura –que contacta nuestra lectura del contexto en que fueron escritas y la lectura del presente, como dice el epígrafe que abre este capítulo-, 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*. En la novela vanguardista, en la novela experimental, y sobre todo en las que aquí hemos puesto el énfasis, que se acercan a esa tipología de *Transculturadora*, esas configuraciones de subjetividades, con sus conflictos y tensiones, son posibles de leer 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 en temporalidades y espacialidades histórica y culturalmente localizadas. *Entrecruzamientos 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*.

Bibliografía

- A.A.V.V. (2011). *Líteral (1973-1977). Edición facsimilar*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Bracamonte, J. (2010). *Macedonio Fernández: una pasión teórica. Conocimiento, ciencias, arte y política*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades.
- Bracamonte, J. “Representaciones de conflictos, ambigüedades y antagonismos entre lo idéntico y lo otro: *Las brújulas muertas* e *Intemperie* de Roger Pla”. En Bracamonte, Jorge y María del Carmen Marengo (Directores) (2014). *Otredades y cambios en el sistema literario argentino contemporáneo*. Córdoba: Alción Editora.
- Bracamonte, J. “Nudos entre identidad y otredad. Una lectura de *El silencio*”. En Dossier “Identidad y alteridad en la Literatura Argentina del siglo XX y contemporánea”, Lucía Feuillet y María del Carmen Marengo (eds.). En *RECLAL. Revista del CIFYH Área Letras*, Número 11 (8): julio 2017. Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. Sitio web: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial>
- Benjamin, W. (2008). *Obras*. Madrid: Abada Editores.

- Di Benedetto, A. (2006, 1969). *Los suicidas*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- Di Benedetto, A. (2016). *Zama. El silenciero. Los suicidas. Las novelas de la espera*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora. “Prólogo” de Juan José Saer.
- Faulkner, W. (1958). *Absalón, Absalón!* Buenos Aires: Emecé. Trad. De Beatriz Florencia Nelson.
- Fernández, M. (1993). *Museo de la Novela de la Eterna*. Buenos Aires: ALLCA, XX. Edición de Ana Camblong y Adolfo de Obieta.
- Fernández, M. (1974). *Teorías*. Buenos Aires: Corregidor.
- Gallardo, S. (2000, 1971). *Eisejuaꝯ*. Barcelona, España: Agea.
- Gallardo, S. (2015). *Macaneos. Las columnas de Confirmado (1967-1972)*. Buenos Aires: Winograd. Estudio, selección y notas de Lucía De Leone.
- Marengo, M. “Tu luna volcada no tiene agua como tú te imaginas: la representación del aborigen en *Luna muerta, Eisejuaꝯ y Fuegia*”. En Bracamonte, Jorge y María del Carmen Marengo (Directores) (2014). *Otredades y cambios en el sistema literario argentino contemporáneo*. Córdoba: Alción Editora.
- Piglia, R. (2016, 1990). *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires, Argentina: Eterna Cadencia.
- Piglia, R. (1975). *Nombre falso*. México: Siglo XXI Editores.
- Piglia, R. (1994). *Nombre falso*. Buenos Aires, Argentina: Seix Barral.
- Piglia, R. (2015). *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*. Barcelona: Anagrama.
- Piglia, R. (1968). “América Latina: De la traición a la conquista”. En *Crónicas de Latinoamérica*. Buenos Aires: Jorge Álvarez Editor.
- Pla, R. (2009, 1973). *Intemperie*. Buenos Aires: Editorial Municipal de Rosario. Prólogo de A. Capdevila.
- Pla, R. (1969). *Proposiciones. (Novela nueva y Narrativa argentina)*. Rosario: Biblioteca Vigil.
- Rama, A. (2008, 1982). *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Ricoeur, P. (2015, 1969). “Lo consciente e inconsciente”. En *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Rosa, N. (1990). *El arte del olvido*. Buenos Aires: Puntosur.
- Saer, J. J. (1983, 1969). *Cicatrices*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Saer, J.J. (2015). “*The Buenos Aires Affair*”. En *Ensayos. Borradores inéditos 4*. Buenos Aires: Seix Barral. Selección, prólogo y notas de Julio Premat.
- Tizón, H. (1987, 1969). *Fuego en Casabindo*. Buenos Aires: Puntosur. Con el postfacio de Carmen Real “La narrativa de Héctor Tizón: una epopeya de la derrota”.
- Walsh, R. (1969). *¿Quién mató a Rosendo?* Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Walsh, R. (1965). *Los oficios terrestres*. Buenos Aires: Jorge Álvarez Editor.
- Walsh, R. (1973, 1970). “Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política”. Entrevista de R. Piglia. En *Un oscuro día de justicia*. Buenos Aires: S. XXI.
- Walsh, R. (2014). *Cuentos completos*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor. Edición y prólogo de R. Piglia.