

**Reseña:**

**Mónica Bueno (comp.) (ed.), *La novela argentina. Experiencia y tradición*. Prólogo de Ricardo Piglia. Buenos Aires, Corregidor, 2012**

**Macedonio Fernández, poderoso transformador  
(Apuntes sobre la novela argentina contemporánea)**

**Germán Ledesma<sup>1</sup>**

En el marco de un interrogante clave que atraviesa los textos de la compilación (“¿cuáles son las marcas que identifican la novela en la Argentina?”), Ricardo Piglia afirma que la historia moderna del género en nuestro país es la historia de la escritura interminable, que se sigue sucediendo, de *Museo de la novela de la Eterna* de Macedonio Fernández. A partir de esta hipótesis, sobrevuela en el resto de los artículos lo que podríamos denominar el “efecto Piglia”, que recorta como fundamental el encuentro de la realidad con la ficción, pero sobre todo los modos de usar la tradición literaria. El prólogo del libro, además de llevar adelante un trabajo de canonización de Macedonio, condiciona en cierta medida nuestra propia lectura de los artículos, ya que entre las especificaciones que cada uno lleva adelante en

---

<sup>1</sup> Germán Ledesma es Profesor y Licenciado en Letras, egresado de la Universidad Nacional del Sur. Actualmente es becario doctoral de CONICET y su tema de investigación gira en torno a la relación entre literatura y tecnologías comunicativas en la narrativa argentina del Siglo XXI.

relación a los novelistas analizados, se destacan estos dos puntos clave que activa la hipótesis de Piglia. La posibilidad de trazar una tradición poética de la novela en la Argentina se funda, para el autor, en una diferencia doble, respecto a la tradición europea por un lado y a la latinoamericana por el otro. De esta manera, la historia del género en nuestro país se basaría en la tesis de Borges en “El escritor y la tradición” que hace de vicio virtud y transforma la posición periférica de las letras argentinas en una posibilidad, ya que permitiría un uso desprendido de la herencia cultural de Occidente, o mejor, la apropiación de la tradición literaria del mundo. Lo que se debate, en lo que luego será el “efecto Piglia”, es la idea de fundar una tradición propia a partir de los usos locales de la cultura universal donde lo que resuena o se recorta como fundamental es, sobre todo, una situación de lectura. “No hay referente, ni campo temático, ni fronteras fijas, sino un uso ficcional de las formas ya existentes”, sostiene en relación a este programa inaugural que desarrolla por primera vez Macedonio Fernández. En esta clave, en los diferentes artículos que componen el libro, Macedonio está en el centro de las redes de la literatura contemporánea (en Piglia, Juan José Saer, César Aira y Sergio Chejfec).

Mónica Bueno, al tiempo que en la *Introducción* subraya la hipótesis de Piglia, en el primero de los artículos retoma la lectura de *Museo* para discriminar (a partir de los argumentos teóricos de Lukács, Bajtin, Benjamin, Diderot, entre otros) los puntos centrales de la teoría que Macedonio construye sobre la novela y que operan luego, podríamos decir con Graciela Speranza, como “poderoso transformador”<sup>2</sup> en la producción de estos escritores contemporáneos. Según Bueno, la novela para

---

<sup>2</sup> Graciela Speranza (2006) utiliza estos términos para referirse a las intervenciones de Duchamp en el escenario plástico. Retomamos su idea de “poderoso transformador” y la aplicamos al orden de la literatura vernácula, para referirnos al impacto que tiene la teoría de Macedonio sobre la novela en la narrativa argentina contemporánea.

Macedonio se constituye en primera instancia como la posibilidad de narrar la experiencia de la muerte, pero sobre todo como un lugar donde “ciertas condiciones del género son anuladas o modificadas para producir un efecto de lectura que tiene que ver con el sentido que Macedonio le da a la experiencia” (27), y donde se ponen en cuestión las posibilidades de producir lo que Barthes enuncia como “efecto de lo real”.<sup>3</sup>

En “Ricardo Piglia y la máquina de la ficción”, el segundo de los artículos compilados, María Antonieta Pereira lee *La ciudad ausente* (1993), novela que tematiza la metrópoli, desde donde articula una serie de pensamientos en torno a cierta ontología del presente que hace foco en los espacios urbanos: “superpoblación, precariedad de servicios, violencia social, avería de los sistemas de comunicación y transporte” (48). Dentro de la metrópoli, la ciudad letrada constituye otra urbe, virtual y peligrosa que, sostiene Pereira trayendo de nuevo a Macedonio, “puede ser pensada como el museo del arte de narrar que se desea Eterna” (49). Pereira retoma los planteos más importantes del prólogo y la introducción sobre los códigos del género que proponen los escritores en sus novelas y sobre la relación entre novela y vida, entre ficción y experiencia, centrales en los “tratados” de Macedonio; así como, a partir del análisis de las nuevas situaciones de hibridismo cultural, retoma también los planteos sobre el uso de la herencia donde el yo “saturado y múltiple” (51) desarrolla una resistencia a través de una política del cut-up que “recorta la tradición y vuelve a editarla” (50). El escritor contemporáneo (léase Piglia), afirma Pereira, “puede re-semantizar la rosa de cobre de Roberto Arlt, la Elena de Macedonio Fernández, la máquina asesina de Kafka, el

---

<sup>3</sup> Cfr. Barthes, 1972:154-155.

aleph de Borges, el doble de Poe, la Dublin de Joyce”, desde donde se teje una red hipertextual que carece de centro fijo.

En el tercer artículo “*Plata quemada* en retrospectiva” Jorge Fonet continúa con la narrativa de Piglia, pero centrándose en su “novela atípica”, desde donde analiza cómo el autor arma y reelabora una tradición literaria, en tanto establece un diálogo con textos que le son contemporáneos y que condicionarían la forma de leerla. Fonet pone *Plata quemada* a la luz de la obra ensayística de Piglia (sobre todo a través de “El último lector”) de donde deduce un plan de lectura que propone al narrador como compilador y al texto novelístico como testimonial, volviendo al problema inicial que había activado Macedonio (en el prólogo y la introducción) sobre la tensión entre ficción y realidad. Dentro de esa propuesta, Fonet le da un lugar central a los epílogos de los textos, donde Piglia redirecciona u obliga a una segunda lectura en otra dirección a la inicial que pone en juego, de nuevo, la batalla entre novela (imaginación) y vida (realidad o testimonio).

En “Juan José Saer: *La Grande*. Comunidad, memoria e historia” Graciela Ravetti lee la última novela de Saer, inconclusa por la muerte del autor. Ravetti se detiene en tres puntos fundamentales: el espacio, el discurso ficcional y la memoria, de donde deriva hacia una reflexión (pensando *La Grande* como “narrativa de exilio”) sobre la conformación de las comunidades actuales en tanto “imago”, es decir en tanto “estereotipo que influencia el modo de interacción de las personas que interactúan” (79). Como Fonet con Piglia, Ravetti encuentra en Nula, uno de los personajes de la novela de Saer, una propuesta de lectura que se proyecta desde el interior del texto y que define su escritura como una “ontología del devenir” (81), un futuro de cuyas claves y secretos seríamos cómplices los lectores contemporáneos de la obra. En esa propuesta, de nuevo, como en cada artículo de la compilación,

entran en juego (en el marco de un análisis mayor de temáticas específicas de la novela) los modos de usar la herencia cultural, léase la tradición literaria, en este caso “lo imperceptible y lo enigmático de la escritura proustiana, la crudeza de Samuel Becket y el desasosiego de los pensadores más importantes de su generación y de la inmediatamente anterior -Barthes, Foucault, Derrida, Merleau Ponty, Bachelard, Ricoeur y otros-, la narración de la invisibilidad de lo invisible” (82). También Juanele Ortiz, Quevedo, Homero. La composición de una “sinfonía saeriana”.

En “César Aira. El punto de inicio”, Nancy Fernández analiza la convivencia entre el impulso experimental y vanguardista aireano, y la relación que su literatura establece con el pasado y la historia. Fernández busca el sentido de lo nuevo en Aira en la tensión provocada entre las coordenadas diacrónicas y sincrónicas del campo literario, de donde se desprende esta vez más que un canon íntimo, un anticanon: lo que hacían en los setenta Osvaldo Lamborghini, Luis Gusmán, Germán García, Héctor Libertella. Se trata de pensar su narrativa “a contrapelo”, también (y sobre todo) de Piglia y Saer, desde donde Aira marca su propio territorio excéntrico. Fernández subraya dos operaciones clave en la poética de Aira: la repetición y el desplazamiento, donde la lengua ocupa un lugar central, a partir de la cual “cobran cuerpo los procedimientos que van a definir el espesor de una obra que experimenta con irreverencia lo alto y lo bajo de una tradición, lo indecible e impronunciable en el marco de una ética y estética literaria” (99). Asimismo remarca la figura del narrador como base y sostén de la prosa y vuelve al tema de los códigos del género propuestos por los novelistas en sus propios textos, en este caso, derivados de fragmentos de “La costurera y el viento” (pero que explotan en el análisis de otras novelas, como *Los fantasmas* o *La liebre*), de dos modos de

narrar, “dos lógicas intersectadas en la flexión de un mismo tono: el narrador que se oye narrar (y) el narrador que acentúa la marea inventiva sobre el delirio” (100), modos que llevan a los mecanismos desde donde Aira asedia a lo real, en sus diferentes grados y niveles: del reconocimiento de un hecho que sube a la superficie del relato sin transformaciones hasta la percepción alucinante de la fábula.

Finalmente, en “Sergio Chejfec: un estilo vagabundo y fuera de casa” Edgardo H. Berg rastrea en reseñas y notas breves del autor (ficciones críticas y brevísimas lecturas) el mapa literario, “las capas y los sedimentos de su poética” (120), conformado por Borges, Schwab, Joseph Brodsky, Kafka. Luego, a partir de sus novelas, busca ciertas filiaciones establecidas en sus ensayos por el propio Chejfec, con Juan José Saer en primera instancia y posteriormente con César Aira, pero también con la gran tradición del realismo europeo. Y si bien lee en *Los incompletos* un ensayo sobre las ruinas del arte novelesco, Berg se desvía del recorrido trazado por el conjunto de los artículos, ya que en lugar de rastrear la concepción del género a partir de las afirmaciones del autor o desde sus novelas, encuentra la clave de la apuesta narrativa fundamental de Chejfec en la hipótesis de Sarlo que sostiene que su literatura se construye con un lenguaje que actúa “como un territorio extraño” (124): “el naufragio de la lengua, la torsión de las palabras que se enrollan sobre sí mismas” (124-125) que lo sitúan afuera de todo grupo en cualquier intento de clasificación.

Los artículos, más allá de lo reseñado, despliegan lecturas específicas, desvíos concernientes a la narrativa de cada novelista. Pero en estos puntos, sobre todo en el encuentro de la realidad con la ficción y en los modos de usar la tradición literaria, que configurarían cierto específico de la novela argentina, podemos leer una línea bisectriz que los atraviesa a todos. Línea que se desprende de la interpretación que

hace Piglia sobre los textos de Macedonio, erigiéndolo en “poderoso transformador” de la literatura argentina contemporánea.

**Bibliografía:**

- Barthes, Roland. “El efecto de lo real”, en: Lukács G., Adorno y otros, *Problemas sobre el realismo*. Barcelona, Ediciones Buenos Aires. 1972
- Speranza, Graciela (2006). *Fuera de campo*. Barcelona, Anagrama.