

# Puentes literarios y teóricos entre Argentina y España

✉ VICENTE LUIS MORA / Universidad de Málaga / [vicenteluis mora@yahoo.es](mailto:vicenteluis mora@yahoo.es)

## Resumen

El propósito de este trabajo es replantear las relaciones entre las literaturas contemporáneas de Argentina y España, explorando las variadas direcciones de crecimiento de ambos campos, similares a veces, otras distintos. Más centrado en la narrativa que en la poesía, el texto explora el problema nacional, la perspectiva del Yo narrativo, los objetivos comunes relacionados con la recuperación del pasado y la Memoria Histórica, y los parecidos patrones estilísticos y formales en las últimas narrativas, estableciendo un parangón entre las «narrativas de fantasmas» argentinas y la «novela de la Transición» española.

**Palabras clave:** relaciones Argentina y España • narrativa transición • fantasmas • posnacional

## Abstract

Reframing the relations between Argentina and Spain's contemporary literatures is the purpose of this work, in which we explore the varied directions of growing of both fields, sometimes equivalent, sometimes different. More focused on narrative than poetry, the text tries to explore the vision of the national problem, the perspective of the narrative Self, the common objectives related to the recovering of the past and the Historic Memory, and the similar stylistic and formal patterns in the late narratives, establishing a comparison between the Argentinian «ghost narratives» and the Spanish «novela de la Transición».

**Key words:** relations Argentine and Spain • narrative of transition • phantom • posnacional

Argentina no es un país, es una trampa.

De la película *Martín Hache*

Fecha de recepción:

3/10/2014

Fecha de aceptación:

5/11/2014

La Argentina es un invento, una abstracción

MARTÍN CAPARRÓS, *El interior*

¡Yo adoro España!, suspiró la señora Pietzine, ¡es un país tan cálido! Querida señora, dijo

Álvaro, no se preocupe, ya lo conocerá mejor.

ANDRÉS NEUMAN, *El viajero del siglo*

## 1. Dos países autoficcionales

Imagínense que van ustedes el próximo fin de semana al cine. No han visto el periódico y van a la aventura. Llegan al multicines y toman el programa con las sinopsis o resúmenes de las películas exhibidas. En la sala 1, la película cuenta la historia de un director de cine que intenta rodar una película. No suena muy prometedor, ¿verdad? A ver qué hay en la sala 2. En este filme, un director de cine rueda una película sobre un director de cine que rueda una película. Sorprendente, piensan ustedes, qué raro, parece que hay algún tipo de homenaje local a Truffaut. Sala 3: en esta película, el director lleva a cabo un ejercicio autoficcional sobre su propia vida como director de cine. Su sentido común a estas alturas comienza a echar chispas, que se convierten en fuegos artificiales cuando leen que en la sala 4 el gran estreno es una película sobre directores que hacen películas sobre directores que hacen películas autoficcionales. Y en la sala 5, la de clásicos, emiten *Ocho y medio*, de Fellini, momento en el cual ustedes comienzan a pensar que están siendo objeto de una broma televisiva, que alguien les está grabando con cámara oculta, y salen del cine a toda velocidad, jurando por lo bajo. ¿Se imaginan que eso pasara *en serio*? ¿Que todas las carteleras, en todos los cines, estuviesen llenas de cintas autorreferenciales, metacinematográficas? Pues bien, esto es lo que sucede, sin escándalo de nadie, en la literatura española contemporánea, y no sé si en una preocupante parte de la literatura hispanoamericana, bastante comercial, por cierto: libros de escritores que escriben que escriben, o sobre otros escritores que escriben, o sobre ellos mismos cuando escribían, haciéndose pasar por otros escritores que escriben. Y aunque estoy en mi casa cuando leo estas novelas, casi intercambiables, anodinas, casi todas políticamente inanes e ideológicamente absurdas, casi todas insustanciales y previsibles desde el punto de vista estético; aunque estoy en mi salón y a solas, también yo creo que me están grabando para un programa de humor, donde aparecerá mi expresión aburrida y estupefacta viendo, libro tras libro y autor tras autor, novelas costumbristas y de escaso vuelo sobre escritores encantados de conocerse y que creen que su vida puede importarle a alguien más que a ellos mismos. Si bien, como ha explicado Reinaldo Laddaga, algunas pocas (poquísimas) muestras de esta «forma» han alcanzado cierto rango canónico (cita a Michon, Sebald, Pamuk, Fernando Vallejo, Pitol, Bellatin y Chejfec), lo cierto es que en la mayoría de los casos el modelo no

ha dado mucho de sí. Porque, en efecto, hace falta una mano extremadamente diestra para sacar algo de provecho de tan nauseabundo egocentrismo. Similar cansancio ante las formas esteticistas recreadas una y mil veces me parece detectar en los autores agrupados en *La erótica del relato*, en cuyo «Manifiesto» leemos: «Porque nos fastidian los que llenan páginas y páginas de paseos por sus bibliotecas» (Néspolo y Néspolo:9) y plantean otra cosa, y otra *lengua*.

Hace poco intentaba un servidor explicar de qué modo:

El realismo está de moda. El documental tiene tanto prestigio y atención como el cine de ficción, y la gente acude en masa a ver las exposiciones de Ron Mueck o las *plastinaciones* de von Hagens. La televisión nocturna sobrevive gracias al *reality-show*. Vivimos el apogeo de géneros que tiran de la escritura literaria hacia la realidad: la autoficción, la crónica, la memoria novelada, la novela histórica, la autobiografía, los libros de viajes, etcétera. La fábula, la ficción, la invención, cortan sus alas y los personajes se ciñen a «los eventos consuetudinarios que acontecen en la rúa», o a lo que pasa en la calle, según determinen Juan de Mairena o su alumno Pérez. Se considera —equivocadamente— escapista a lo fantástico. Se tolera más a la ciencia ficción, porque al menos tiene algún sustrato cientista. Los personajes narrativos se parecen mucho a sus autores, y tienen más o menos la misma edad. Se escribe sobre el barrio propio o alrededores. Los escritores protagonizan *demasiadas* novelas actuales. Demasiadas. Este escabroso tema lo dejamos para otro día. Escribe David Shields en *Reality Hunger* (2010) que, paradójicamente, mientras los relatos de no ficción —los telediarios, por ejemplo— son, cada vez más *irreales*, la ficción se nos presenta cada vez más como *real*, como realista, como basada en hechos reales. (Mora 2014a:197–198)<sup>1</sup>

Diríase que los lectores quieren escenarios y personajes reconocibles; de hecho, personas o personajes históricos comparecen en términos de igualdad con personajes inventados. Por eso abundan los escritores como personajes, porque para un escritor es fácil lograr la verosimilitud al narrar lo que hace en su día a día. Es el grado cero de la invención. Lo real vende. Lo real, de hecho, comienza a ser *lo único* que vende. En el citado artículo distinguíamos un realismo *fuerte* y bien construido del realismo ingenuo al que ya nos hemos referido en numerosas ocasiones y que, por desgracia, protagoniza lo más celebrado y aun premiado de la narrativa española contemporánea. En el panorama argentino, por el contrario, parece predominar un realismo diferente, más enraizado en la tensión estructural y afianzado en el conflicto con sus herencias históricas y sociales, recordando que «el realismo», como decía Sandra Contreras, «es, desde su génesis, un campo de batalla» (8). Luego volveremos sobre ello con detenimiento.

A lo largo de estas páginas vamos a sintetizar algunas cuestiones literarias, socio-literarias y políticas que parecen acuciar tanto a la literatura argentina como a la española. Esta síntesis y sus consiguientes paralelismos se hacen desde una cojera innegable y que debe explicitarse: su autor *no* es experto en literatura argentina contemporánea, sino mero seguidor, o aficionado, o fan (sobre todo de algunos autores en concreto) de la misma. Por lo que habrá, seguramente, una

descoordinación o descompensación a la hora de formular juicios, que estarán siempre más sustentados en la parte peninsular y serán más atrevidos o ignorantes en la americana, por lo que pido las necesarias disculpas de antemano.

## 2. España y Argentina como problema

El patriotismo duele. Una crueldad consciente y desquiciada le tira en contra.

FERNANDA GARCÍA LAO

Si el objeto de este texto es verificar algunas conexiones entre las narrativas española y argentina de la actualidad, siendo conscientes de que hallaremos varios fenómenos similares pero también diferentes (e incluso describiremos prácticas que, bajo un mismo nombre, esconden dinámicas absolutamente contrapuestas), es claro que el primer punto de unión de ambas literaturas sería la consideración del propio país como problema, para lo cual lo mejor sería establecer cuatro puntales, mediante cuatro citas de autores argentinos, que creo que por sí solas y por su sucesión pueden explicar parte del problema:

### Puntal 1. Borges:

Por eso repito que no debemos temer y que debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo; ensayar todos los temas, y no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos: porque o ser argentino es una fatalidad, y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara. (267-274)

### Puntal 2. Martín Caparrós:

Alguien me contó que hay un juego de computadora que se llama Civilización donde sos un muñequito cavernícola que tiene que tomar una serie de decisiones (...) y termina por construir una sociedad como la egipcia o la romana; pensé que podrían hacer otro juego que se llamara Argentina donde, si el muñequito patriota de mayo toma todas las decisiones equivocadas —pero todas, sin confundirse ni una vez—, termina por construir este país. (2008:136-137)

### Puntal 3: Silvana Mandolessi

Creo que la respuesta a ¿es posnacional la literatura argentina? debería ser, aunque más no sea provisoriamente, sí. Lo que se observa, más allá de las diferentes poéticas de los autores o los distintos géneros, es que, de acuerdo a la definición de Castany o Beck, se trata de una tensión sin resolución, en la que «lo nacional», confrontado a lo cosmopolita, debe reconfigurar sus límites y sus premisas, aunque se siga escribiendo, en cada caso, desde un lugar situado. Es visible como las obras critican la nación y abjuran de una identidad esencialista, pero sin embargo, no abandonan una relación con Argentina que, aunque extrañada o indefinible, persiste como sustrato existencial. (68)

## Puntal 4: Chejfec.

En *Los incompletos* (2004), Sergio Chejfec vuelca una cosmovisión sobre dos hechos esenciales de la «argentinidad»; uno es el espacio; el otro, la llamada a la condición errante, que posee enfermizamente a Félix, el protagonista principal del relato. Félix, como se aclara en la primera página:

En la juventud (...) decidió alejarse del país y sobrevivir en el mundo como un planeta errante, impregnarse de las lenguas que iría adquiriendo, y entre otras cosas adoptar un impreciso lustre internacional (pero conservando, como una rémora ambigua, extenuante y codiciable a la vez, apenas visible aunque indeleble, la sustancia de ser un argentino en fuga). (7)

A lo largo de la novela de Chejfec se aprecia la incomodidad de Félix con su situación, atrapado en un edificio (el ficticio hotel Salgado de Moscú) que ejerce un peculiar efecto gravitatorio sobre él. Pero queda claro que por más incómodo que esté Félix en el extranjero, no considera en absoluto el hecho de volver a Argentina como una posibilidad. La incompletud que siente, y que da título, entre otras incompletudes, a la novela, no es geográfica, sino metafísica. De hecho, Félix «en ocasiones dudaba de su origen, digamos de la existencia de su país como terruño o comarca» (175), radicando en el propio país otra duda metafísica de similares proporciones a la suya: ni Argentina ni yo, parece decir Félix, parece decir Chejfec, estamos muy seguros de lo que somos: «sólo la Argentina era la identidad huérfana, el casillero vacío cuyos habitantes pertenecían a un mundo apartado, anterior a la historia» (175).

Quizá podríamos, no sin exageración, elevar o sublimar la experiencia ficticia de Félix. En *El factor Borges* describe Alan Pauls las tensiones de Borges al escribir la experiencia de *Evaristo Carriego* (1934). A su juicio, Borges «escribe sobre un poeta perdido (Carriego) que a su vez escribió sobre un barrio perdido (el Palermo de los cuchilleros), que a su vez representó un país perdido (la Argentina de fines del siglo XIX)» (17). También Andrés Neuman en *Una vez Argentina* (2003) hace una recuperación familiar que, a su vez, esconde el intento de poner en conflicto su primera identidad argentina para dar el paso *a otra cosa*, lo que quizá late asimismo en el Rodrigo Fresán de *Historia argentina* (1991), con ciertas variantes, pues la mirada de Fresán es posmoderna y ácida y más bien tardomoderna y crítica la de Neuman. Pero claro: Fresán, Neuman, el propio Pauls, son también argentinos intentando recuperar el siglo pasado. De modo que cuando Pauls imagina (al poner en la mente de Borges) lo que Borges imagina (poniendo en la mente de Carriego) lo que Evaristo Carriego pensó, está cometiendo la misma y dulce perversión que Borges: hablar de uno mismo utilizando a otro. También Pauls historiza a un predecesor para contar la muerte de un siglo: el XVIII (Carriego), el XIX (Borges), el XX (Pauls), en un país sumido —como España— en la perpetua agonía de la pérdida. Los cinco (Carriego, Borges, Fresán, Neuman, Pauls) son jóvenes cuando reflexionan sobre su condición por primera vez, los cinco argentinos, los cinco con sensación de arrinconamiento en el mundo, los cuatro últimos —temporal, larga o puntualmente— trasterrados.

Lo que más me llama la atención es la radical disparidad que el tema de la identidad nacional tiene en las narrativas argentina y española. En Argentina, el problema parece acuciar a los narradores incluso en los lugares más insospechados: en una novela desopilante y libérrima como *Fuera de la jaula*, de Fernanda García Lao, una escena sexual entre una muñeca androide, una prostituta renga y un chico bicéfalo, rodada por un militar de rango, tiene lugar encajándose los cuerpos encima de una bandera argentina; en *Dos veces junio*, del porteño Martín Kohan, un niño tira piedras a una bandera argentina enganchada en un árbol; en una narración «abstracta», como *La libertad total* (2013), de Pablo Katchadjian, donde uno jamás esperaría ver angustias patrióticas, de pronto surgen éstas de la nada:

B: ...porque nuestra casa es...

A: ...es muy grande, pero...

B: ...pero tiene un frente que...

A: ...que te hace pensar en otro país, en un...

B: ...en un país parecido a éste pero a la vez...

A: ...a la vez diferente, como esos países que...

B: ...que no tienen identidad, ni tradición, ni alma, ni... (38)

Y, en cambio, y salvo contadas excepciones, el tema de España como problema identitario no le interesa casi a ningún narrador español;<sup>2</sup> configurado como tema nihilista o al menos depresivo,<sup>3</sup> es un tema muy enquistado en el debate político actual que, sin embargo, no suscita espejos narrativos ni reverberaciones ficcionales. Algunos de sus «coletazos», como el terrorismo o la Guerra Civil, sí han generado numerosas novelas, pero es raro encontrar autores con preocupación específica acerca de qué sea «sentirse español» o la identidad española. Valga como ejemplo de la opinión más generalizada este texto del joven autor Sergio del Molino:

En España, las ofensas son más municipales. Importan el pueblo, la comarca, la nación autónoma. Los tomates y los jamones sí que son mejores aquí que allí, y quien le dice a un salmantino que prefiere un Jabugo a un Guijuelo puede prepararse para lo peor. Pero la patria, no. Molestarse por una burla o un retrato hecho desde el extranjero es propio de brutos cavernosos, una actitud intelectualmente marginal. Y eso, que tan raro suena, ese patriotismo soft que gastamos, era lo que hacía de este país un sitio grato para vivir. Hasta ahora, al menos. Ni siquiera un Mundial ni un gol de Iniesta consiguieron cambiarlo. El furor patriótico tiene pequeños brotes, pero muy leves y llevaderos. Y confío en que siga así. Ojalá siga así. Nada hay más cansino que dar vueltas en torno a las momias de una patria.

De ello es prueba también, por reducción al absurdo, la novela *España* de Manuel Vilas, que al pretender ahondar en lo español contemporáneo termina siendo un libro delirante, desatado y descacharrante en que cualquier aproximación a la identidad nacional linda con la tragicomedia, pues «la palabra “España”, es incómoda» (209).<sup>4</sup> Y la consecuencia, como decía el novelista Andrés

Ibáñez en otro artículo, es que en nuestro país «nadie escribe sobre España» (18), mientras que las miradas cosmopolitas o extranjerizantes sí son habituales en nuestra narrativa, como hemos expuesto en un trabajo sobre la narrativa *glocal* (Mora 2014b:319–343) —y son, por supuesto, constantes en la narrativa argentina, donde la extraterritorialidad es un hecho fundador— (De Diego:431). La consecuencia es que los narradores españoles demuestran una enorme inquietud por la identidad, pero sólo por la individual; y manifiestan una gran atención por el espacio geográfico, pero sólo por el extranjero.

## 2. No hace falta matar a Borges, ya se encarga K

[Esta parte del artículo ha sido censurada por la computadora del autor.]

## 3. Guerras reales y guerras inventadas

(...) que habían tenido una actuación destacada en la política o en la guerra, si es que había  
hacer tal distinción  
MARTÍN KOHAN (81)

Contar la historia como historia de guerra, historia de batallas y de héroes militares es, además del género predilecto, el género hegemónico de las narraciones que construyeron la historia de la nación Argentina. La guerra, sostiene Martín Kohan, es lo que prevalece y acaba por definir los tonos narrativos, la lógica de las causas y consecuencias, la atribución de los protagonismos.

Publicidad editorial de *El país de la guerra* (2014), de MARTÍN KOHAN

Uno de los puntos más obvios de conexión entre ambas literaturas es, desde luego, la creación de una línea de reflexión sobre la historia reciente y sus conflictos políticos. Los años setenta del pasado siglo, por diversos motivos en ambos casos, son objeto de profundización narrativa y ese ahondamiento memorialístico o reflexivo se lleva a cabo de diferentes formas. Hace tiempo recordaba en un post de mi blog de El Boomerang (2014c) que

han publicado novelas o libros de cuentos *orgánicos* sobre sus años infantiles o juveniles en los setenta y ochenta: Ismael Grasa (*La tercera guerra mundial*), Carlos Peramo (*Me refiero a los Játac*), Lolita Bosch (*La familia de mi padre*), Javier Cercas (*Las leyes de la frontera*), David Castillo (*El Mar de la Tranquil.litat*), Javier Pérez Andújar (*Los príncipes valientes*), Eloy Tizón (*Labia*), Andrés Neuman (*Una vez Argentina*), Julián Rodríguez (*Unas vacaciones baratas en la memoria de los demás, Cultivos*), Daniel Gascón (*La vida cotidiana, Entresuelo*), Aloma Rodríguez (*Sólo si te mueves*), Pablo Gutiérrez (*Rosas, restos de alas y Nada es crucial*), David Torres (*Niños de tiza*), Juan Bonilla (*Una manada de ñus*), Lucía Ramis (*Todo lo que una tarde murió con las bicicletas*), Miguel Serrano Larraz (*Autopsia*), Blanca Riestra (*Pregúntale al bosque*) y Alejandro Zambra (*Mis documentos*).

A las que habría que añadir la reciente *Lo que no aprendí* de la colombiana residente en Buenos Aires, Margarita García Robayo, y *El Anticuerpo* del español Julio José Ordovás. Varias de estas novelas tienen elementos políticos y hacen referencia a conflictos, pero la mayoría se mueve más bien en una desactivada línea nostálgica, donde el pasado se presenta de forma desproblematizada y ni revisora ni revisionista. En otras, como *Una vez Argentina* de Neuman, sí se toca por el contrario el tema de la represión militar, y en el libro de Zambra la crítica hacia el pasado chileno está presente, aunque, como ha visto Héctor Hoyos, en *Mis documentos* «quedan atrás los referentes de la dictadura, o permanecen de manera difuminada, en el conflicto con el padre que sirve a la resolución del cuento», debido a una decisión estratégica del autor.

En la narrativa argentina reciente hay varias formas de acercamiento a los conflictos sociohistóricos. Una de ellas sería aquel grupo de novelas que para Beatriz Sarlo constituían «la crítica del presente»: *Cuerpo a cuerpo*, de David Viñas; *Respiración artificial*, de Piglia; o *El vuelo del tigre*, de Daniel Moyano, entre otras. El conflicto late más difuminado en otros casos, como en varias novelas de Alan Pauls, quien recordaba en una entrevista reciente en *Cuadernos Hispanoamericanos* que los críticos le han reconvenido, como profesores a un alumno díscolo, la falta de historización de sus últimas novelas, aunque en *El pasado* esa mirada hacia atrás sí estaba presente: «como si de un día para otro cambiáramos, no sé, ¿de moneda! (...) Dada la inconstancia de la economía argentina de la época, la analogía lindaba con el cinismo» (2003:56).<sup>5</sup> Rodrigo Fresán dice en *Historia Argentina* que «es riesgoso andar removiendo el pasado» (2009a:65), y las incursiones en la memoria colectiva argentina son más bien irónicas (62, 207) o vitriólicas (véanse las «Histerias argentinas»), si bien es cierto que en *Esperanto* hay menciones explícitas y muy duras a los desaparecidos y la dictadura militar.<sup>6</sup> Alfredo Taján, otro argentino trasterrado en España, es muy crítico en *El pasajero* con la situación política argentina, con las dictaduras militares que anegaron su país de origen en el terror y con la falta de libertades democráticas: «Me vino a la cabeza el interrogatorio del comisario (...) los viejos hábitos, los atropellos, amenazas, muertes, injusticias, bendiciones, devaluaciones, inflaciones, el desastre de la clase media, el interés de la deuda, la opinión secuestrada» (153). En la misma obra se contiene la terrible pregunta que se hizo toda una generación de exiliados argentinos: «¿qué han hecho con nosotros?» (193).

En otros casos, la memoria y la historia simplemente no aparecen, como en esa literatura «del café con leche» de la que hablaba Tabarovsky en *Literatura de izquierda* (2010), «como si nada hubiera pasado, como si no hubiera ocurrido ningún corte epistemológico entre la época en la que las vacas daban leche (los 60) y el ahora (en que ya no dan ni sombra)» (34). En otras ocasiones el pasado es reconstruido mediante la intervención de las nuevas tecnologías, como en *Las teorías salvajes* de Pola Oloixarac, o elaborado o simbolizado, como en esa «narraciones de la intemperie» de las que ha hablado Elsa Drucaroff (2014). Esta autora cita una frase de Pedro Mairal y comenta después su alcance:

«Yo no tengo fechas para recordar» (...) Hay algo de manifiesto generacional en esa frase. Es posible que hasta el 19 y 20 de diciembre de 2001, quienes nacieron en la Argentina posterior a 1970 se hayan sentido definidos por esa carencia, una suerte de condena a la no historicidad, a la existencia abstracta y fantasmal, vacía, que leemos de un modo u otro en la mejor literatura escrita por las nuevas generaciones, como señalé otras veces.

Una de esas otras veces fue en un artículo de *Clarín* titulado «Qué escriben los jóvenes» (Drucaroff 2004), donde la crítica sostenía que la narrativa más joven abundaba sobre

Herencias de un pasado que estos escritores no vivieron pero los marca, que aparece a veces explícitamente y muchas otras agazapado. El modo en que el pasado está presente no es casi nunca «políticamente correcto», el que «hay que tener». Como si esa carga siniestra presionara, amenazara, obstaculizara, culpara, como si no pudiera discutirse con ojos propios, generacionales, los saludables ojos insolentes de quienes no lo vivieron. Si la razón política no puede, el arte (la literatura) sí: el inconsciente de la creación, ese otro juego.

Narrativa de fantasmas, o narrativa *de horror* (Ana María Shua), presente según Drucaroff en obras de Pablo de Santis, Juan Terranova, Gustavo Nielsen, Samantha Schweblin o Carlos Gamerro (en otro lugar define Drucaroff a la Argentina como «una nación atravesada por la impunidad y los fantasmas —muertos insepultos—» —2012:7—; «muertos/ y más muertos/ quedan/ quedan» —174—, dice Luisa Futoransky). Una narrativa en la que ya no «hay cadáveres», como diría Perlongher, sino que por el tiempo transcurrido hay más bien *Memoria falsa* (Ignacio Apolo) o espectros, como en el libro póstumo de Héctor Libertella *Arquitectura del fantasma*, donde el espectro quizá fuese, por desgracia, él mismo. Juan Terranova, en un ensayo de *Los gauchos irónicos* (2013), cree que *Bajo este sol tremendo* (2009), de Carlos Busqued, una de las obras argentinas más destacadas de los últimos años a juicio de Fogwill (2009), guarda también una relación fantasmagórica con el pasado: «El diálogo que Busqued entabla con la última dictadura y su accionar represivo es oscuramente metafórico, errático, lateral», explica Terranova (2013:48), quien más adelante recuerda que Pola Oloixarac relató un viaje a la antigua ESMA con terminología y efectos tomados de las películas de vampiros y cintas de horror de los ochenta (2013:70 y ss.), y Valeria de los Ríos ha apuntado el referente fantasmal, referido a la dictadura, en *Las teorías salvajes*.<sup>7</sup> Daniel Link comienza su obra *Fantasmas* (2009) explicando que un fantasma es una «figura difícil de asir (...) el fantasma es el no-sujeto (y, por eso mismo, político)» (11-13), lo cual explica la dificultad de lidiar literariamente con estos temas y, quizá, el gusto de los narradores argentinos por *Pedro Páramo*, libro sobre el que han escrito el propio Link, Piglia o Aira, entre otros. También podríamos citar la docta conversación con el fantasma de Pablo Fontán —entre otros— que sostiene Arturo Reedson en *Kadish* de Andrés Rivera; o la que tiene el personaje Moretti con su hijo desaparecido y su mujer muerta en un relato de Matías

Néspolo (185–193); o la profesora que defiende la existencia de su hija fantasma en un relato de Federico Falco (2014:24–27), o la consideración del olvido como fantasma en *Dinero para fantasmas* de Edgardo Cozarinsky. Otro tipo de memoria diferente, proveniente de los hijos de los desaparecidos, podemos hallarlo en *Los topos*, de Sergio Bruzzone, o en *Los chicos que vuelven* de Mariana Enríquez.

Aunque podría parecer, desde miradas externas, que a través de esa disolución de lo físico puede abrirse una puerta a *esoterizar* literariamente el drama histórico, no es así en absoluto: Martín Kohan se ha mostrado partidario de «evitar que la dictadura o los desaparecidos sean nuestro nuevo realismo mágico, una nueva respuesta a las solicitudes de lo que se espera que sea lo latinoamericano» (Souto:141–148). Parece que esta línea de espectros redivivos difíciles de asir ha tenido continuación en la reciente *Una muchacha muy bella*, de Julián López, aunque este libro es completamente explícito al respecto, y no resulta extraño que algunas historias, como «Autólisis» de Ezio Maqueira o la novela *Fuera de la jaula*, de Fernanda García Lao, sean contadas por sus protagonistas muertos (como Carlos Fuentes en una de sus últimas novelas, *La voluntad y la fortuna*); tampoco es extraño que en la villa donde vive Cleo, la delirante protagonista de *La virgen cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara, suceda esto cuando comienza a excavar para unas obras:

entonces sí comenzaron a aparecer cosas de todos los tiempos, sobre todo huesos, huesos de muertos, claro, «será por esto que la fertilidad de la pampa nunca se acaba», dijo Daniel (...) Teníamos muertos de tierra adentro y de tierra afuera, muertos de todos los colores, muertos mutilados de la última dictadura, muertos armenios del genocidio que no recuerda nadie, muertos de hambre de los últimos gobiernos democráticos... (72)

Un giro similar podríamos encontrarlo, si bien desde un enfoque fantástico, en el relato «Bajo tierra» de Samanta Schweblin (*Pájaros en la boca*), y otra metáfora subterránea sería, desde luego, la de *Los pichiciegos* (1983) de Fogwill. Junto a la parte política, y muy unido a ella, comparece en la narrativa argentina el pensamiento socioeconómico. Así, el Buenos Aires *post diciembre 2001*, posterior al *corralito*, que encarna la duda nacional entre volver a cierto pasado o intentar anclarse de una vez en el futuro, se presenta en un provocador escorzo en la *Autobiografía médica* (2007) de Damián Tabarovsky, por ejemplo, quien ha reflexionado igualmente sobre el concepto de fantasma referido a la literatura argentina.<sup>8</sup> También habría que hablar de espectros de otro tipo, como el de Eva Perón, por ejemplo.<sup>9</sup>

Creo que mi obligación ahora es regresar a mi feudo, para señalar que similares fantasmagorías tenemos en España con la Guerra Civil y la durísima posguerra pero, también en los últimos años, con la salida de la dictadura militar y la transición a la democracia. Como en nuestra transición apenas hubo muertos —aunque algunos hubo—, el revisionismo narrativo ha venido más bien en el sentido de plantearse las consecuencias políticas de aquella transición (Mora 2006:226). Natalia Vara ha establecido como una de las líneas generales de la narrativa espa-

ñola de 2013 «la reflexión sobre el pasado inmediato», que «no resulta tampoco ajena a textos que insisten en cuestionar la Transición y sus consecuencias» (2), ámbito en el que estudia *Daniela Astor y la caja negra* (2013) de Marta Sanz. En la misma línea, si bien dentro del ensayo o la crónica, estaría *Anatomía de un instante* (2009) de Javier Cercas, así como la obra narrativa de Chirbes y su recuperación memorialística, como han apuntado Fernando Larraz y otros autores, y algunas de las novelas nostálgicas citadas con anterioridad, a las que se ha sumado recientemente *El tiempo cifrado* de Matías Escalera y *Escarnio* de Coradino Vega. El terrorismo, la salida de la clandestinidad de los partidos de izquierda, la creación del nuevo régimen constitucional con sus aportaciones valiosas y sus taras, están presentes en estas novelas, y las consecuencias de la transición laten asimismo en algunas novelas de Isaac Rosa, Belén Gopegui y otros autores. Intentando explicar el proceso, escribe Gómez Montero:

...la constatación de esa asignatura pendiente de la Transición justifica la búsqueda de opciones de narrativización de la(s) historia(s) nacional(es) en España. Quizá radique aquí la clave de la lucha por el pasado de la literatura más reciente en España ya que la Transición y su literatura dejaron en un espacio demasiado ambiguo estas cuestiones, quizá debido a la dificultad de afrontar una fabulación narrativa coherente de la herencia del franquismo (...) en cualquier la memoria se decanta una vez más como un eficaz instrumento de fabulación y figuración novelísticas, así que en ese sentido lo que hubiera podido considerarse una página dejada casi en blanco durante la Transición emerge veinticinco años después del subconsciente colectivo, entonces reprimido, adquiriendo ahora inusitada actualidad. (5)

Y si hemos mencionado la Guerra civil, omnipresente en la literatura española contemporánea, sobre todo en alguna de la más mediocre, no podemos olvidar que en Argentina sigue presente la guerra de las Malvinas, muy revisitada en la narrativa: *Los pichiciegos*, de Fogwill; *Las islas*, de Gamberro; *Segunda vida*, de Guillermo Orsi; *2022 La guerra del gallo*, de Juan Guinot; *A sus plantas rendido un león*, de Soriano; *La balsa de Malvina*, de Fabiana Daversa; *Una puta mierda*, de Pron; *Trasfondo*, de Patricia Ratto; los prosistas antologados en *Las otras islas* (Alfaguara, 2012), etcétera.

Toda esta rehistorización es necesaria, pero estimo que no sería del todo impertinente una precisión. Los escritores no son historiadores,<sup>10</sup> no tienen que hacer en sus novelas una mera traslación historiográfica, periodística o testimonial de los períodos, sino *encarnarlos*, recuperarlos para el pensamiento y no para la hermeroteca, constituirlos en horizonte de sentido y no en horizonte de transparencia; lo que intento decir es que toda la literatura española o argentina sobre un conflicto, el que sea, sólo tiene sentido pleno si parte de la construcción de un conflicto interno, textual, caracterológico, estructural, estilístico, que sacuda la conciencia; pero no sólo la conciencia del lector sino, y sobre todo, la conciencia *de la propia novela*; un conflicto que incomode al lector pero que haga sentirse a la novela incomodísima consigo misma, a punto de reventar, como un artefacto

dirigido a dinamitar sus cimientos, como esos edificios que se derrumban, controlada y hermosamente, sobre ellos mismos, implosionando, y cuya caída sin fin, visionada de nuevo en cada lectura, es más hermosa y perdurable que lo que fue su existencia. Novelas que se derrumben porque no *se aguanten* a sí mismas, porque se aborrezcan, novelas que implosionen como enanas blancas, creando el agujero negro que habrá de devorarlas, eso es lo que entiendo que deben o debemos de hacer los narradores.

#### 4. Fresán ya no es pop

Porque el mundo *tiene* que estar lleno de gente que no escribe ni lee y que, aun así, son felices y normales, ¿no? Hasta es posible que sean *más felices* y *más normales*.

RODRIGO FRESÁN, *La parte inventada*

En el lado opuesto del movimiento pendular de la rehistorización y el compromiso político encontramos la corriente metaliteraria, que es una constante de la literatura española desde los años ochenta, seguramente porque ha terminado encontrando un claro hueco en el mercado y cuenta con el apoyo de un sector de la crítica poco numeroso pero aún con algo de influencia, porque es el dominante en los suplementos de los grandes periódicos. En esta línea destacaríamos, por la condición hispano-argentina de su autor, a la novela de Rodrigo Fresán *La parte inventada* (2014). Da la impresión de que, con la edad, Fresán aspira a algo que siempre había combatido, el canon. Mientras toda su obra anterior puede considerarse epítome de esa posmodernidad que cuenta con la decanonización como elemento principal, colmada de referencias a productos «B», *pulp* o bajo-culturales como *La dimensión desconocida* o a rincones de la literatura popular como *Peter Pan* o la música rock, diríase ahora que la cultura y la subcultura difundida por Internet —la de siempre, por otros medios— le produce inquietud y resquemor y prefiere recular, quizá por el *efecto John Banville* que intenta imprimir a su figura desde hace tiempo (del cual da cuenta la faja publicitaria que acompaña a la edición y alguna cita de Banville dentro de *La parte inventada*). Esta renuncia a tiempos pasados es explícita: el Escritor que protagoniza la segunda parte «está un tanto cansado de “ser considerado un pop-writer; pero eso mejor que ser un poop-writer, ¿no?”» y que «soy tan pop como en su momento lo fue Jane Austen» (82). No es la primera alusión que hará al XIX en esta novela, donde podemos encontrar otras a Flaubert, a Dickens, a las hermanas Brontë, etc. Como diciendo: oigan, sigo siendo divertido, *pero...*

Retomando lo que decíamos al principio del texto, *La parte inventada* tiene el mismo problema que tantos otros libros en Argentina y España: la incapacidad de crear personajes que no sean escritores, que no se parezcan al autor, porque el autor no parece interesado en hablar de algo que no sea él mismo y su propia experiencia literaria. La familia Karma de *La parte inventada*, como la familia Mantra de *Mantra* (2001) no es descrita individuo a individuo, diferenciándolos,

sino todos a una, como si fueran clones; como si las psiques humanas fueran intercambiables y las descripciones pudieran hacerse a sacos igualitarios o como paquetes de mercancías (Ramiro Quintana, por el contrario, lleva a cabo una difícil e inteligente vindicación de la tercera persona del plural como sujeto narrativo en *Los trabajadores del frío*). Hasta los escritores retratados por Fresán se parecen entre ellos (como se parecen entre ellos los escritores retratados por Vila-Matas y como se parecen los escritores de Vila-Matas a los de Fresán y los de Fresán a los de Vila-Matas: quieren escribir y desaparecer), y todo ello es especialmente extraño cuando ambos, Fresán y Vila-Matas, no dejan de citar a otros autores que sí tuvieron el arrojo y el talento de no escribir sobre ellos mismos ni sobre escritores, sino que se arriesgaron a crear personajes creíbles, enteros, sólidos, verosímiles, a los que podías invitar a cenar. Esto no quiere decir que Fresán y Vila-Matas no tengan otras virtudes, que las tienen —de otro modo no les dedicaríamos espacio alguno—; intentamos decir que atesoran suficiente sabiduría narrativa como para interesarnos, pese a que sus personajes no sean nada interesantes. En el caso de *La parte inventada*, por ejemplo, el estilo fracturado y agudo de Fresán, su habilidad para entrelazar historias, las continuas sorpresas que depara la trama, el excelente «ensayo novelado» que incluye sobre Francis Scott Fitzgerald y las profundas reflexiones sobre el hecho de escribir no sólo salvan la novela sino que la convierten en una obra importante, a pesar de sus taras *ególicas*.

Este movimiento egocentrista, que en otras manos suele ofrecer únicamente retroceso y conservadurismo estético,<sup>11</sup> está asolando la narrativa española contemporánea, que incluso en otras prácticas narrativas distintas de las aquí apuntadas regresa a formas clausuradas hace más de un siglo y vive un extrañísimo rebrote de la literatura *rural*. Quizá en tiempos de tormenta editorial se considera que «lo de siempre» puede tener un efecto benéfico sobre las ventas, pero han provocado dos problemas: el primero, que esas ventas no están recuperándose gracias a ese movimiento conservador, más bien todo lo contrario; y, en segundo lugar, que el tono general de la narrativa española se está empobreciendo por culpa de este regresión estética.

## 5. Reelaboraciones del yo: de la antificción española a la autopsia argentina de Martín Caparrós

Hubo una época en la que este país era diferente, pero no me permita divagar.

MAURO LIBERTELLA (179)

La profesora Anna Caballé explicaba recientemente en un artículo titulado «Malestar y autobiografía» una nueva tendencia del realismo en la literatura española a través de la *no ficción*, examinando tres libros: *No ficción* (2008), de Vicente Verdú; *Turismo interior* (2010), de Marcos Ordóñez, y *Paseos con mi madre* (2011), de Javier Pérez Andújar. A juicio de la autora, que parte de algunas teorías neurocientíficas actuales, la relación del yo con el cuerpo puede examinarse de un

modo diferente al tradicional, y a su juicio están apareciendo algunos libros que respaldan —intuitivamente— ese nuevo acercamiento. Para ello utilizan formas literarias que cuentan una historia —la del yo a través del cuerpo—, «textos que describen minuciosamente un paisaje interior conflictivo y que contemplan la escritura como un medio de recuperar la homeostasis perdida» (146). La autora concluye así su artículo:

las tres obras citadas rehúyen el relato pormenorizado y consecuente de una historia personal, para ceñirse a una estructura quebrada que sugiere la conciencia por parte de sus autores de la imposibilidad de narrarse a no ser como fugaces aproximaciones, sucesivas y fragmentarias, fognazos de una identidad que escribe de sus fracturas. En todo caso, la noción de autoficción (analizada por Manuel Alberca en *El pacto ambiguo* como una extensión de la novela hacia la autobiografía) se ha quedado corta para explicar la nueva utilización de lo autobiográfico en la creación: podría decirse que se recurre a ella para generar una escritura que se ofrece al lector como la única declinación del mundo al alcance del artista. Y lo cierto es que como hermenéutica ha alcanzado de lleno no sólo a la creación, sino al periodismo (los ejemplos son muchos), la filosofía (Michael Onfray en *La fuerza de existir* parte de su desgarrada infancia para desvelar no sólo la base biográfica de su pensamiento hedonista sino para avalar una convicción: la propia vida la que proporciona la teoría) o el ensayo (Jorge Riechmann en *Bailar sobre una baldosa*). (153)

En un artículo reciente, Manuel Alberca, partiendo del ensayo de Caballé, plantea una especie de renuncia a lo autoficcional para plantear el concepto de *antificción*. Para ello,

He seleccionado tres obras, aparecidas entre 2008 y 2010, que me parecen propuestas autobiográficas rigurosas, pues cumplen con el principio de veracidad del género, y al mismo tiempo intentan nuevas formas creativas de contar la vida. Estas obras son: *No ficción* (Verdú, 2008), *Tiempo de vida* (Giralt Torrente, 2010), y *Visión desde el fondo del mar* (Argullol, 2010). Los tres autores se proponen autobiografiarse sin añadir una pizca de ficción, y por tanto ninguno utiliza la denominación de «autoficción». (...) A falta de mejor término, y sin ánimo ni pretensión de sentar cátedra, he preferido denominarlas «antificciones», término que tomo prestado a Philippe Lejeune, que creó el neologismo y lo utilizó para describir la forma en que el diarista lleva su diario. (2014:117)<sup>12</sup>

Es decir, habla Alberca de obras que no intentan parecerse a la vida, sino *ser* vida. Algo muy similar a la *literatura expandida* de Alan Pauls, sobre la que luego hablaremos. Lo que nos gustaría enfatizar es que mientras que en España las autoficciones y las antificciones suelen ser, salvo raras excepciones, *introspectivas* y bastante *egódicas*, según hemos explicado en nuestro ensayo, creo que en Argentina la perspectiva es distinta, porque la no-ficción ha tenido en las tres últimas décadas una clara dimensión política y ha pretendido más bien contar la historia del *yo entre los otros* (o *yo en nosotros*), con la memoria histórica siempre muy presente

en la narración. En este sentido, recordemos que para Tomás Eloy Martínez la crónica es «tal vez, el género central de la literatura argentina»,<sup>13</sup> y que el testimonio ha sido la forma tradicional para narrar el horror de la dictadura (Nofal:278). A juicio de Teresa Orecchia (2013), la aventura de las escrituras llamadas de no-ficción, como las que practicase Rodolfo Walsh (quien según la autora «reconstruye sucesos y enigmas políticos en base a sus propias investigaciones, las publica por entregas en periódicos, y las reescribe con técnicas consagradas por la literatura para su posterior publicación en libro»), ha logrado que la crónica ocupe ese lugar privilegiado al que aludía Martínez, no sólo en cuanto laboratorio estético de experimentación, sino como medio de indagación identitario y también de denuncia política. En cualquier caso, su centralidad es indudable:

Por otra parte, promediada la década del 2000 ciertas editoriales como Seix Barral o Sudamericana, apoyadas o no por fundaciones, lanzan concursos o crean colecciones para albergar nuevas escrituras cronísticas, lo que confirma una tendencia específica que sigue dejando atrás la idea del cronista como investigador y editor y se aproxima cada vez más a lo que parece ser una suerte de canonización literaria del género. (Orecchia 2013)

Centralidad dentro de la cual estudia también la figura de María Moreno, y donde creo que tendría un lugar destacado el trabajo de Martín Caparrós.

Martín Caparrós lleva a cabo en *El interior* (2014) un viaje bidimensional; por una parte, el larguísimo recorrido en automóvil descrito en el libro se plantea como un viaje al corazón del país, a ese *Interior* no porteño donde podría estar la *auténtica* Argentina, sin dejar de repetir que, en todo caso, Argentina es una invención o un concepto abstracto. La segunda dimensión del viaje de Caparrós es, por supuesto, subjetiva o identitaria, y hace referencia al interior de sí, al *innerworld* o mundo interior que para J. G. Ballard es el mundo distópico donde se libran los mayores conflictos de la ultramodernidad. Las cuestiones de autenticidad e identidad que Caparrós vuelca hacia Argentina acaban revirtiendo en sí mismo y, en consecuencia, su crónica deviene rastro de la división interna y de la disolución del yo en el texto (algo que sucede desde las crónicas de la antigüedad; recordemos que el Jenofonte de la *Anábasis* y el Julio César de *La guerra de las Galias* se referían a sí mismos en tercera persona). En un hotel de Embalse de Río Tercero, el recepcionista que atiende a Caparrós le dice: «Esto ya no es lo que era, por supuesto. (...) Y bueno, el país tampoco», a lo que Caparrós añade: «ni yo» (683). E incluso en alguna ocasión la espacialidad argentina se convierte en un puente para unir las dos esferas, como cuando Caparrós escribe:

La idea del Interior como desierto es una construcción de Sarmiento y la generación del 80: tenían que declarar vacío el lugar que querían ocupar, para legitimar su ocupación. (...) Pero el desierto resiste, sigue allí —más allá de cualquier discurso—. La Argentina es un país hecho de vacío —como los cuerpos están hechos de agua—. (527)

Que lo espacial exterior e interior casen o se suelden tan íntimamente en el libro de Caparrós es, hasta cierto, punto, *natural*. Para Teresa Orecchia, «una de las pautas del género cronístico moderno es la enunciación en primera persona, usada como estrategia invariable de recorte de un lugar desde el cual se observa, se opina, se percibe y se reconstruyen la escena o la historia de los objetos, incluido entre ellos el cronista mismo». Esto, que Orecchia escribe para María Moreno, es perfectamente aplicable para Caparrós. También podemos recuperar la cita de Anna Caballé: «textos que describen minuciosamente un paisaje interior conflictivo y que contemplan la escritura como un medio de recuperar la homeostasis perdida» (146). ¿No sería esto aplicable a *El interior*?

Un caso similar al de Caparrós en España sería el de Jorge Carrión y sus dos libros experimentales, *GR-83* y *Crónica de viaje*, que se plantean como un viaje virtual por una geografía a través de Google Earth el primero y como un desplazamiento ya totalmente virtual por Internet el segundo, ambos asimismo emplazados con un profundo énfasis en la identidad personal unida a la política y territorial. En ambos, Caparrós y Carrión, es importante y decisivo el tema lingüístico: Caparrós mapea todas las posibilidades del español en Argentina; Carrión investiga en su bilingüismo y la marca personal, familiar, política e identitaria que su doble habla le supone personalmente.

## 6. Otras conexiones entre las literaturas española y argentina

La profesora Francisca Noguerol (2012) ha intentado presentar parte de la narrativa española actual definiendo a su estética como «barroco frío». A su juicio, hay algunos denominadores comunes entre una larga serie de narradores españoles, los cuales podríamos extender hasta crear líneas de contacto hacia autores argentinos. Destacamos en cursiva los rasgos apuntados por Noguerol:

*Así, destaco diez rasgos fundamentales en la última narrativa escrita en español:*

- *La voluntaria renuncia a establecer límites entre realidad y ficción, con el consiguiente triunfo del simulacro.* En Argentina, podríamos reseñar la obra de J. P. Zooey, en un sentido más simulacral, y las literaturas expandidas de Pauls o la obra de Chejfec desde el punto de vista de confusión más o menos deliberada entre biografía y peripecia vital.
- *La simbiosis en sus páginas de teoría y ficción, y la atención a las ciencias duras.* En el caso argentino, parecen caminar en esta línea autores como Damián Tabarovsky, Pola Oloixarac (como «ficción *mestiza*» califica Ignacio Irulegui —41— a *Las teorías salvajes*), Juan Terranova, Patricio Pron o Daniel Link.
- *La manifiesta velocidad impresa a las historias, unida a la interconexión de tramas y personajes para dar idea de un universo cercano a la histeria.* Sería asimismo el caso de Gabriela Cabezón Cámara, del argentino–estadounidense Mike Wilson, de Esteban Castromán y de César Aira (y de Ariel Idez, en la senda airiana).
- *La propensión a la fractalidad, con atención especial concedida al detalle.* Es difícil tender aquí lazos, porque sería preciso aclarar qué entendemos por «fractalidad»,

o qué entiende cada autor por «fractal estético» en cada supuesto, pero creo que no sería una etiqueta desafortunada para *Qué hacer* (2010), de Pablo Katchadjian.

- *La apuesta por una visualidad atractiva, lo que conlleva el uso continuado de recursos efrásticos y de diseño.* Citaríamos aquí de nuevo el caso de Pablo Katchadjian, en este caso de *La libertad total* (2013), la fotonovela de Jimena Néspolo *El pozo y las ruinas*, además de algunos experimentos de Reinaldo Laddaga o Carlos Gradín, entre otros.

- *La voluntaria asunción de las más diversas fuentes intertextuales en una clara aceptación del concepto de «vida en citas», lo que explica la importancia concedida al concepto de homo sampler y a la traducción.* Lo fácil sería aquí mencionar *La traducción* de Pablo de Santis o *Musulmanes* de Mariano Dorr, sería algo más valiente citar los experimentos sobre traducción y sampleado de Carlos Gradín y el «Apéndice: Escritura automática de tercera generación» de Daniel Link en *Cómo se lee* (2003). En España ha aparecido recientemente *Ya no somos modernos*, de Jota Martínez Galiana, descrita en su contraportada como «un relato atravesado por la música en forma de 776 samples de letras de canciones engarzados en el texto de forma natural». Estas poéticas «past» han sido estudiadas por el profesor Juan José Mendoza en un volumen indispensable, *Escrituras past\_. Tradiciones y futurismos del siglo 21* (2011) que, como este mismo texto, busca relaciones de ida y vuelta entre Argentina y España. El propio Mendoza ha llevado a cabo un ejercicio de sampleo literario (partiendo de media hora de zapeo televisivo) en su obra *Sin título. Técnica mixta* (2012).

- *La frecuente presencia en los textos de identidades avatáricas o nómadas.* El Fogwill de algunos libros de Fogwill, el Martín Caparrós de *El interior* y, en un sentido digital o de avatares ciberespaciales, el protagonista de las novelas de J. P. Zooey, podrían ser equivalentes argentinos de esa búsqueda española. Aunque quizá el avatar más conocido de la literatura argentina sea, por supuesto, el Renzi de Ricardo Piglia.

- *La presentación de personajes en espacios otros, destacando la importancia concedida en las diversas tramas a los no lugares y al territorio virtual.* Además de lo ya dicho con anterioridad respecto a la particularidad del «espacio literario argentino», en el caso de espacios *otros* estaría la localización alemana de varios textos de Patricio Pron, el espacio fantástico *comunicado* de la novela *new mYnd* de Colectivo Juan de Madre, o los escarceos ciencia-ficcionales de Marcelo Cohen, Rodrigo Fresán (*El fondo del cielo*), Hernán Vanoli, Luciano Lamberti, Esteban Castromán o Juan Guinot.<sup>14</sup>

- *La asunción en los textos de tiempos ajenos a la linealidad, con privilegio de los presentes continuos o superpuestos en varias capas.* Aquí habría multitud de ejemplos, pero destacaría, desde estéticas muy opuestas, a César Aira, Rodrigo Fresán, el Juan Trejo de *La máquina del porvenir* y el Mario Cuenca de *Los hemisferios*, así como las temporalidades paralelas —anunciadas en el propio título— de *Dos veces junio*, de Martín Kohan.

- *La presencia en muchos textos de una carga tragicómica y satírica, a veces combinada con el aliento apocalíptico.* Destacaríamos aquí *Donde yo no estaba*, de

Marcelo Cohen; el tono distópico de las novelas de J. P. Zooey o *Plop*, de Rafael Pinedo. Sería complicado explicar el porqué de esta hiperabundancia de obras de tema distópico en ambas literaturas; quizá por las mismas razones que Kermodé viese en la literatura inglesa de los años 30: «una literatura de la conciencia que lo es también del miedo» (61).<sup>15</sup>

A todos los paralelismos apuntados, establecidos a raíz de la fenomenología señalada por la profesora Noguerol, añadiríamos estos otros:

**A) Tecnología.** Un elemento común a ambas narrativas, española y argentina, sobre todo en sus sectores más jóvenes, es el uso de la tecnología. Pongamos algún ejemplo. Comentando «Diario de un joven escritor argentino» (2005), de Juan Terranova, Luciana Irene Sastre apunta:

el breve relato del recuerdo de cómo fueron conocidos por el narrador los sucesos de diciembre de 2001 da entrada en el texto más a la reflexión sobre qué aportan los medios al escritor que a un posicionamiento respecto de los acontecimientos. El recuerdo es más un ejemplo de la afirmación del narrador acerca de que «el material que sale de la tele no es tan malo» (141) de tal modo que el objeto de interés es la reconstrucción mediática de lo ocurrido y no la experiencia de estar en el lugar del conflicto.

Como ya había expuesto cien años antes Robert Musil, la experiencia abstracta proveniente de los medios puede ser más decisiva que la real.<sup>16</sup> Esta experiencia-simulacro, conformada por los medios de comunicación, tiene su paralelo en la *mimesis simulacral* que, a nuestro juicio, conforma un interesante sector de la literatura última en castellano, tanto *ciberliteraria* como tradicional, y que se caracteriza precisamente por devolver una imagen del mundo *en los mismos términos mediáticos con que es recibida*, tras ser procesada literariamente (cf. *El lectoespectador*, 2012). Al presunto simulacro de lo real se contesta con otro simulacro, con un artefacto literario elaborado de forma *textovisual*, que demuestra hasta qué punto el escritor está impregnado de virtualidad y es capaz de responder a ella en los mismos términos. Como hemos adelantado, Juan José Mendoza ha explorado a fondo en *Escrituras past\_* la importancia del factor tecnológico en ambas narrativas, y también es interesante el trabajo a este respecto de Nicolás Mavrakis (26 y ss.).

**B) Memoria histórica.** Como conexiones puntuales, podríamos comparar la revisión irónica que hace Óscar Fariña del *Martín Fierro* en *El guacho Martín Fierro*, o la que hace Pablo Katchajdian en *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* (2007) con las que hacen Jesús Aguado en su «Romance de Mateo el jeta», ambos (Fariña y Aguado) con formas clásicas en primer plano y la canalla social de fondo.<sup>17</sup> También Luis García Montero ha puesto a dialogar la tradición garcilasiana en clave irónica en su «Égloga de los dos rascacielos» (*Rimado de palacio*), si bien desvestida de cualquier conflicto social.

c) **Turismo y desfase.** El argentino Esteban Castromán en *El alud* y el español Diego Doncel en *El ángulo de los secretos femeninos* relacionan el turismo en una isla (Ibiza, en el caso de Doncel, la Ilha Grande brasileña en el de Castromán), con el desfase de las drogas y la evasión *trance* (una evasión menor dentro de la evasión mayor que, como ambos explican explícitamente, es el turismo). *El ángulo de los secretos femeninos* es, más allá de un complejo entramado sobre la psique de sus máscaras, el retrato de una generación de jóvenes españoles enloquecidos por la química, que intentan huir del infierno de sus alucinaciones, heredadas de otra generación, la de sus padres, que también intentaron una liberación de sus inhibiciones a finales de los sesenta. La pesada carga de esa herencia de frustración y su metanoia en tormentas interiores es una de las claves de la trama, volcada hacia la descripción de la neurosis de unos personajes que intentan representar simbólicamente el desquiciamiento del mundo posmoderno. En el caso de Castromán, un grupo internacional de personas coincide en la isla para pasarla bien, a través de las fiestas, la música disco y los paraísos artificiales que devienen, significativamente, infiernos tras la aparición de una particular *resaca*. En ambas novelas, además, hay una voluntad de interpretación del consumo como experiencia tan estructural como alienante:

De todos los paisajes que uno pueda imaginarse, de todas las tartamudeantes ensoñaciones arquetípicas construidas en sus tres décadas largas de vida, Claudio prefería la ensoñación consumista de las zonas comerciales. Y sobre todo de las zonas comerciales abiertas a altas horas de la noche. El bullicio de la gente lo conmovía, pero lo conmovía más el percibir un cierto desenfreno en el consumo, la energía de las adquisiciones en masa. Una de las modalidades que conjeturaba del paraíso era con bolsas de tienda de ropa en la mano. (Doncel:61-62)

es indudable que me mandaron hasta este rincón del planeta para desarrollar una suerte de antropología del consumo. ¿Acaso no es ésa la función de los suplementos de turismo? (Castromán:41)

d) **Autonovelas.** En *La literatura egódica* (2013) ya llevamos a cabo una comparación entre la *autonovelística* de Guillermo Saccomano y la de Javier Pastor, entre otros autores. El término autonovela ya ha sido utilizado por otros autores para referirse a cierta escritura autobiográfica, como Manuel Alberca en *El pacto ambiguo* (2007), pero en nuestro caso indicamos con el término la unión o punto de encuentro entre la novela metaficcional y la autoficción.

#### e) **Realismo del precariado.**

En crisis o en auge la gente madruga de igual manera. Te levantas medio dormido y no andas pensando cómo le va a España.

ISMAEL GRASA (94)

Juan Terranova comenta en *Los gauchos irónicos* (2013) dos relatos, uno de Luciano Lamberti y otro de Carlos Godoy, que tienen como escenario común un centro comercial y como fondo de estilo un minimalismo carveriano. «En todo

caso, la pregunta que estructura ambos textos no es el viejo *ritornello* intelectual de “¿cómo la clase trabajadora conseguirá la libertad?” sino más bien “¿qué hace la clase trabajadora cuando se termina la jornada laboral?”» (19). Es curioso que en 2013 apareciese en España un libro, *Bulevar*, de Javier Sáez de Ibarra, que se propone un objetivo similar, dentro de un ejercicio carveriano de despojamiento estilístico. Uno de sus relatos también sucede en un centro comercial, y también está dirigido a la construcción del entorno o ambiente natural de los trabajadores de hoy; un libro en diálogo con otro de este mismo año, *La trabajadora*, de Elvira Navarro, un libro de realismo fuerte, bien construido, que también pone —desde su título— al trabajo precario que actualmente predomina en España como centro cabal de operaciones. Estas son algunas excepciones a un panorama que, como bien ha explicado Federico Guzmán, cae en el naturalismo chato frente a la riqueza con que la literatura argentina trata el mismo tema:

una de las pocas aristas positivas que presentan las consuetudinarias debacles económicas argentinas son su genial reflejo en la literatura, a diferencia de España, en donde su célebre cataclismo financiero produjo una serie de novelas de estéril costumbrismo. (Guzmán Rubio:65–66)

En Argentina hay una tradición de la literatura *del empobrecimiento*, donde Sebastián Hernaiz sitúa *Rabia* de Sergio Bizzio, *Plop* de Pinedo o *Las viudas de los jueves* de Claudia Piñeiro (Hernaiz:213), en la que podríamos emplazar una parte de la narrativa de Andrés Rivera y donde también podría adecuarse al marchamo el ambiente de inmigración obrera de *Los amigos soviéticos* (2008) del citado Terranova:

Era el mantra argentino. Infancia, adolescencia y juventud bajo la sombra de la crisis y la queja permanente, corrosiva, patética. Y no sólo taxistas y empleados públicos, también lagartos gordos que escribían libros y daban clases en la universidad. Pero Mara seguía dudando. ¿Qué cosa tan mala va a traer la crisis? ¿Desempleo, miseria, represión estatal, la policía matando gente en la calle? ¿Pibes revolviendo la basura buscando algo para comer? Bueno, eso ya lo vi. (187)

En España hemos asistido en los últimos años a una narrativa de los barrios obreros de periferia, contadas desde cierto realismo que estilísticamente va desde lo desencarnado (Kiko Amat, Peio Hernández Riaño, Miqui Otero) hasta el exceso retórico (Pérez Andújar). Una diferencia fundamental entre los tratamientos argentino y español de las cuestiones sociopolíticas es que en el español suelen limitarse a la descripción seca, lindando con el costumbrismo, mientras que en Terranova (como en Damián Tabarovsky, si bien desde perspectivas estéticas diferentes), el acercamiento a la realidad se hace con el bisturí de la teoría, en concreto mediante la utilización de teoría política e histórica (en el caso de Tabarovsky, se utiliza teoría sociológica y filosófica). En *Los amigos soviéticos*, además, se aprecia uno de los elementos constructores de la identidad (tanto social como literaria) de la Argentina, que es la pronunciación del idioma según la procedencia geográfica; como ha señalado Erika Martínez,

la implantación del castellano fue efectiva entre los «nuevos argentinos» —habla la autora de las inmigraciones del XIX— fue efectiva, pero no pudo evitarse la impregnación italiana, eslava y centroeuropea que hoy caracteriza a la lengua argentina, a su vocabulario, su tono, su sintaxis. (92–93)

Esa lucha de acomodo de las otras lenguas en el castellano, recurrente en la novela de Terranova con el caso del idioma ruso, sigue existiendo hoy en día puesto que Argentina sigue siendo país de emigración.

F) **Yo.** La descomposición del yo es un tópico de toda la literatura hispánica reciente, como hemos intentado demostrar en *La literatura egódica* (2013), y cabe resaltar su tratamiento en *El intervalo* (2006) de Ramiro Quintana, y en las novelas peninsulares *Leonardo*, de Guillermo Aguirre, y *Un amigo en la ciudad*, de Juan Aparicio Belmonte. Las tres obras sitúan en espacios reducidos a un personaje masculino absolutamente perdido en los laberintos de su cerebro y acorralado por sus propias paranoias, incapaz de relacionarse con su entorno, paralizado por sus volutas mentales y de nula inteligencia emocional, y las tres novelas lo hacen con un exquisito tratamiento literario, singularizado a las circunstancias. En la de Quintana, que es más *concentrada* (en el sentido de más centrada en el torrente de pensamiento del personaje, que se va desvelando al lector a través de la técnica conductista, mediante la descripción de sus actos), el tratamiento del lenguaje es algo distinto de las otras dos novelas. La introducción por Quintana de numerosas palabras en desuso, o extrañas en un discurso literario (a menos que se trate del discurso de un Miguel Espinosa, por ejemplo), podría hacer referencia —especulo con total libertinaje— a un modo lingüístico de mostrar el anacronismo vital y la sustancial *diferencia* y/o extrañeza de Virgilio, el personaje central, respecto a las circunstancias de las demás personas. El lenguaje del narrador, como el de algunos personajes de Beckett, a pesar de ser *correcto*, no es un lenguaje que permitiera a su protagonista *comunicarse*. Su aislamiento, reforzado así mediante el lenguaje (literario y aun lingüístico) con el que se le describe, es el asunto central de *El intervalo*, que revela a un narrador joven a quien seguir los pasos.

G) **Más yo: literatura expandida.** En otros casos la relación entre la literatura española y la argentina se basa en la oposición. Hay un curiosísimo ejemplo: tanto en una como en la otra se ha utilizado en los últimos años el concepto de *literatura expandida*. Y, sin embargo, se ha hecho desde esquemas conceptuales completamente distintos, por no decir opuestos. Vamos a explicarlo.

Alan Pauls, en los últimos años, desde una conferencia en Francia en 2008 hasta el reciente *Temas lentos* (2012), viene intentando construir una teoría de la *literatura expandida*. Según Teresa Orecchia Havas (2013), para ello partía en aquella conferencia de

cuatro casos de relaciones particulares entre la vida y la creación, o entre la vida y la «obra», en los cuales la cesura entre una y otra se modificaba, se invertía o perdía totalmente su sentido

(...). Los ejemplos elegidos —Mario Bellatín, César Aira y Héctor Libertella— le permitían asociar la *obra* alternativamente a una *performance*, a un estilo de intervención polémica frente al mercado, las instituciones y la crítica, o a una serie de huellas materiales, visuales o escritas, a la manera de *biografemas*.

Explica el propio Pauls:

los episodios de la vida literaria son simplemente parte de una práctica artística que estamos acostumbrados a ver desplegarse por medios e instituciones textuales (textos, libros, escritos); son la parte que se despliega por medios «existenciales», a través de una serie de gestos, conductas e intervenciones que se efectúan «en la vida» misma. Así, quizás lo que llamamos «vida» no sea sino la continuación de la obra por otros medios. O viceversa (...) Son trozos de vida, pero de vida estéticamente articulada, y en ese sentido son tan legibles, están tan preñados de sentido y reclaman tanta interpretación como cualquiera de las «obras» reconocidas, identificables, que la crítica reclama que comparezcan para poner en marcha sus aparatos de lectura. (Moreno, María)

Algo así se nota en el posfacio que ha añadido Pauls a su novela *El pudor del pornógrafo* (1984) en la nueva edición de 2014 en Anagrama, donde se intenta construir una especie de *biografema* a partir de la escritura de la obra, en primer lugar, y de la recuperación del libro, después, como hitos entre artísticos y vitales de su trayectoria.

Mientras Pauls habla en Argentina de literatura *expandida* para ampliar el yo, en España el mismo término es utilizado como una vía de disolución subjetiva, como un medio de disminuir la *egodicción* ampliando la literatura hacia otros mundos: una nueva relación con la sociedad presente a través del replanteamiento del discurso literario en su relación con el arte, la tecnología y la mecanización del discurso político. Los opacamientos tecnológicos a que se ha sometido el lenguaje político son velados, revelados y desvelados utilizando la misma tecnología que los opaca y el mismo discurso que intenta presentar un simulacro de realidad en vez de la realidad. En este modelo de literatura *expandida*, en el que he trabajado y sobre el que he teorizado, el *yo* se sustituye por un *nosotros* (a veces incluso literalmente, como en la última novela de Isaac Rosa, *La habitación oscura*, donde el narrador homodiegético es un nosotros), y se conforma como un sujeto sociológico enfrentado con el sistema y su máquina discursiva, sustentada a veces en la ocultación de la información relevante, otras en su manipulación y enfrascado en la vigilancia o seguimiento de los ciudadanos. Si la literatura *expandida* de Pauls cuenta en *Wasabi* (1994) sus problemas con su padre, la narrativa *expandida* española relata más bien los problemas con el hermano, con el Gran Hermano o *Big Brother* que nos vigila.

## 7. Reescrituras

Tanto en España como en Argentina se está produciendo un curioso fenómeno de revisión de libros anteriores. Hace algún tiempo escribía en mi blog sobre la

poeta gallega Luz Pichel (Alén, 1947), quien ha llevado a cabo en *Cativa en su lughar* una compleja operación revisora a partir de un poemario anterior, *Casa pechada* (2006). Poco después apareció una nueva versión de *La lección de anatomía* (2008, 2014), la novela de Marta Sanz, que ha decidido revisar su obra anterior, cambiar algunas cosas y presentarla renovada. También Javier Cercas ha reescrito, veinte años después, *El vientre de la ballena* (2004), con un prólogo en el que se dan varias razones para esta recuperación; a su juicio, la novela se escribió en un estilo muy en boga por entonces, «una cierta concepción ornamental del estilo y la estructura» (2014:10), con el que ahora no se siente cómodo; además, añade, «durante años pensé que debía reescribir *El vientre de la ballena* porque sentía que era una novela mediocre en la que había enterrada una novela digna» (10). Manuel Rico (2014) ha reeditado en versión digital su novela *Una mirada oblicua* (1995), explicando parte de sus motivos en su blog y la otra parte en una nota acerca de la reedición redactada por J. S. de Monfort en la revista *Hermano Cerdo*. Por último, Andrés Neuman ha reeditado en 2014 su autoficción *Una vez Argentina* (2003), alegando que «es muchísimo más lo que sé ahora, sobre mi familia, sobre Argentina» (Razo).

Pero también hay casos argentinos: Carlos Gamerro ha revisado y republicado *Las islas* (2007, 2014), y Patricio Pron ha reescrito *Una puta mierda* (2007), publicándola recientemente bajo el título de *Nosotros caminamos en sueños* (2014) —ambas, curiosamente, son novelas sobre la Guerra de las Malvinas—. ¿Qué mueve todas estas voluntades reescritoras? ¿Son ahora todas las obras *working in progress*, afectadas por una cultura de la actualización constante de contenidos y formatos? ¿Legítimas opciones autoriales, en pos de una obra mejor, más afeitada? ¿Segundas oportunidades comerciales, supervivencia del nombre entre novela y novela? En España los modelos de reescritura suelen ser poéticos: Juan Ramón Jiménez, Antonio Gamoneda (que tiene un libro así llamado, *Reescrituras*), el caso antes citado de Luz Pichel. Pero en la narrativa argentina reciente sí hay un modelo claro de reescritura: nos referimos, por supuesto, al Ricardo Piglia que publica en 2006 una versión ampliada y corregida de *Las invasiones* (1967). Una pregunta algo capciosa: ¿quieren Gamerro o Pron repetir el gesto de Piglia, postularse como el nuevo Piglia al favorecer la comparación? Al forzar el paralelismo, como estoy haciendo yo ahora, se asocian los nombres y se crea un eje de coordenadas, un plano de igualdad, que antes no existía. Pron ya había hecho un proceso de reescritura anterior, si bien no tan radical: nos referimos a *El mundo sin las personas que lo afean y arruinan* (2010), un libro de relatos en el que aparece dos veces el mismo relato, «Historia del cazador y del oso», alterando el punto de vista. «Mi intención», dijo en una entrevista al ser preguntado al respecto, «era documentar la forma en que trabajo y proponer una modalidad de producción de ficciones basada en la manipulación de determinados aspectos formales de la narrativa en un momento en que ésta y sus autores tienden a ser más bien perezosos» (2010a:15). Sin embargo, no faltarían quienes piensen que

la reescritura de una novela es un gesto más perezoso que escribir una nueva. Y hay otro aspecto que me parece significativo: en la nota final, donde explica las razones para reescribir, Pron comenta que *Una puta mierda* le parece ahora manifiestamente mejorable. Gamarro aclara en el pequeño prólogo a la nueva versión de *Las islas* que la adaptación teatral que se realizó de ella y una traducción le enfrentó con problemas que, a su juicio, merecían una solución. Y Cercas reconoce en su nota explicativa que *El vientre de la ballena* era mediocre cuando apareció. ¿Dónde deja eso ahora a los críticos que publicaron en su momento reseñas favorables y rendidas a esos libros, sin dejar constancia de que eran *manifiestamente mejorables*? ¿Se puede convertir el autor en el crítico de sus críticos? Son cuestiones que abre la reescritura, un fenómeno que, por la razón que sea, parece estar viviendo un momento álgido.

## 8. Conclusión

Ya no hay sustancias en estado de pureza.

RAMIRO QUINTANA, *Ritmo vegetativo*

A pesar de todos los puentes trazados entre ambas literaturas, las prácticas literarias de los dos países son independientes y, sobre todo por razones y contextos históricos y sociales, su estudio conjunto es siempre problemático y requiere de precisiones, así como de continuas puntualizaciones, adendas y excepciones a las precisiones. Lo político es puntual en la narrativa española, pero central o estructural en la Argentina; la patria es invisible en la literatura de España, mas presente de continuo —siquiera por discusión u oposición— por debajo del Río de la Plata; la Historia es un elemento más comercial que literario en la Península y funciona de inverso modo al otro lado del océano: todo esto es cierto y hemos apuntado otras diferencias (referenciales, lingüísticas, espaciales, etc.). Pero, quizá por esa tendencia panhispánica o transatlántica nuestra, que nos inclina —quizá no siempre con fundamento, pero siempre con la mejor intención— a buscar pasadizos y vínculos de comunicación entre las diversas facetas de lo hispánico, y a tender lazos y no grietas entre sus practicantes, creemos o deseamos creer que la literatura española y la argentina no son tan distintas como para no guardar algunos parecidos, como esos amigos que, pasados muchos años de relación constante, desarrollan tics, gestos, respuestas o afectos tan similares que hacen pensar a personas que acaban de conocerlos que podrían ser hermanos.

## Notas

<sup>1</sup> Comparto la declaración del personaje de Cozarinsky: «Nada me disuade con tanta eficacia de pagar una entrada al cine como la frase, tan frecuente desde hace un tiempo, sobre todo en afiches de películas norteamericanas, “basado en una historia auténtica” (*based on a story from real life*). Invocación de presunto privilegio

moral, o de una autoridad particular sobre nuestra vida imaginaria, también me suena a desorientada disculpa (...) me parece, sobre todo, prueba de la bancarrota del espectáculo cuando no apela a efectos virtuales o a la ilusión del relieve» (38).

<sup>2</sup> Tampoco el patrio parece un asunto que preocupe a los poetas peninsulares; la lectura del número de la revista *Ínsula* dedicado recientemente al tema («¿Y qué decir de nuestra madre España? Visiones y revisiones de España en la poesía reciente», nº 811-812, julio 2014) tiene que recorrer varias décadas literarias para encontrar suficientes testimonios líricos, y la antología de poemas dedicados al tema no sólo es corta y poco significativa, sino que debe utilizar un par de poemas inéditos para llegar a un número de versos digno.

<sup>3</sup> «Desde la queja de Feijoo: “El retraso de España lloro porque el retraso de España me duele”, hasta el “Más vale ver negro que no ver” de don Antonio Machado, los caminos optimistas se habían ido cerrando y las posibilidades de entenderse con los demás también. (...) No creer ya en nada, pero seguir hablando. Es el último privilegio al que renuncia un español» (Gaite:87).

<sup>4</sup> La crítica vitriólica a lo español es una tónica de las hornadas de narradores más jóvenes: «Lourdes Dolores representa en mi cabeza lo mejor de España, un país supercultural donde la gente no necesita libros para empaparse de saber» (Padial:90). «¡Ah, país, país! No hay forma de librarse de ese descuido inveterado, de esa falta de atención donde crece la envidia y tienen asiento todos los rencores y su abono el resentimiento y la malevolencia —¿la puñalada traperá?, ¿el tiro en la nuca?» (González Sainz:32). «—(...) Odié mi vida. Quise ser otra persona. (...) —Supongo que España puede tener ese efecto» (Calvo:358). Véase también Hernán Migoya, *Una, grande y zombi*.

<sup>5</sup> A. Pauls 2003:56. También hay referencias a la tortura (147) y a los desaparecidos. Patricio Pron ha escrito, a partir de *Historia del dinero* (2013) de Pauls, que «tanto *Historia del pelo* como *Historia del llanto* —y, presumiblemente, la tercera parte de esta trilogía, llamada «Historia del dinero»— procuran responder a esa pregunta, pero lo hacen sin ninguna pretensión de reconstrucción histórica, sin recurrir a referencias concretas e interesán-

dose más por la deformación a la que la memoria somete a los hechos históricos que a su verdad como acontecimientos, abordando pues la época de manera sesgada y haciendo confluír lo público y lo político con lo íntimo y privado» (2010:18).

<sup>6</sup> «El coronel Soldán comenzaba las caminatas monologando (...) para, cerca del anochecer, concluir diciendo cosas con una voz monocorde y lenta y casi dulce. Cosas como “Sabe, soldado, es una verdadera lástima que los aviones de Buenos Aires..., nuestros aviones..., no se lleguen hasta acá. Es tan linda y tan fría esta agua. Yo estoy seguro que el agua de acá purifica más que el fuego» (Fresán 1995:114). Y más adelante: «Los argentinos son expertos consumados a la hora de hacer *desaparecer* cosas. El problema es que los argentinos tan sólo conocen la primera parte del truco. Los argentinos, en cambio, no tienen la menor idea de cómo hacer que vuelva todo aquello que hicieron *desaparecer*» (143).

<sup>7</sup> Sobre esta novela y *Formas de volver a casa* (2011) de Alejandro Zambra dice Valeria de los Ríos que en ellas «Las dictaduras son un referente fantasmagórico, que no deja de reaparecer. Los jóvenes protagonistas, herederos de este peso fantasmal, en lugar de huir, lo citan, lo enfrentan, y lo cuestionan desde el presente» (157).

<sup>8</sup> Hablando de *Literatura de izquierda* (2004), dice Tabarovksy en una entrevista: «todos esos términos y otros que aparecen (no políticos, como “vanguardia”) son, evidentemente, categorías y momentos de la historia que han terminado y que están muertos, y por los que yo no siento ninguna nostalgia. Sin embargo, funcionan en mí como un fantasma; ¿qué es un fantasma? Algo que ya murió, pero con lo que de alguna manera uno dialoga a su manera, locamente (por eso mi libro habla muchas veces de la locura). Casi siempre tengo la sensación de que buena parte de la literatura argentina se construye hoy no solamente como si todo eso hubiera muerto, sino también con una alegría de que estuviera muerto, como un festejo; hay una fiesta que consiste en decir “qué bueno que las vanguardias y que la izquierda murieron, festejemos este entierro y dediquémonos a estas cosas triviales que consisten en convertir a la literatura en una rama de la industria del entretenimiento”» (entrevista con Ariel Ruiz Mondragón).

<sup>9</sup> Esa especie de religión laica que es el peronismo, tan compleja de comprender para los no argentinos (véase como significativo ejemplo Carlos Monsiváis, 96 y ss.), llevó a Beatriz Sarlo a abrir su libro *La pasión y la excepción* (2003) aclarando que los dos hechos más importantes de su generación fueron Borges y el peronismo, late en muchos de los textos argentinos citados y en otros cuyo calado o segundo sentido historicista, de seguro, me ha pasado desapercibido en la lectura. Al menos, visto desde fuera, el peronismo parece ser un auténtico *imaginario* para la literatura argentina, al modo que lo fue —o lo sigue siendo, de otro modo— la posguerra franquista en España. A título de mero ejemplo, véanse *Cola de lagartija* de Luisa Valenzuela, *Santa Evita* (1995) de Tomás Eloy Martínez, *Cielos de Córdoba* (2011) de Federico Falco, la broma que Gabriela Cabezón lleva a cabo cuando un personaje confunde a Eva Perón con la Laura de Petrarca (72) o la lectura que realiza Carmen de Mora de *Así me hice monja* de César Aira, sobre la que vierte una lectura peronista, en la senda de Lidia Santos, quien estudiara como «los hijos bastardos de Evita» a Copi, Puig, Lamborghini y Aira (cf. de Mora:178).

<sup>10</sup> «La estructura en la narrativa de apropiación española y argentina está bien diferenciada. Mientras que los novelistas españoles se distinguen por el ansia de contar, agregar datos verificables o crear personajes homologables a los históricos, los argentinos buscan otros caminos. En tus novelas, por ejemplo, se puede seguir un rastro paródico, los personajes son puramente ficcionales, y los datos históricos están en función de la trama de la ficción y no en función de la historia» (Souto:145).

<sup>11</sup> Conservadurismo no ajeno a cierta narrativa argentina, como muestran la mayoría de relatos incluidos en Leopoldo Brizuela y otros, *Cuentos en secreto. Antología*

*de autores argentinos contemporáneos.*

<sup>12</sup> En otro lugar expone: «Comparten su carácter de antificciones, es decir, han hecho una bandera de la no invención, han renunciado a ella para hacer un relato verídico de la vida. A diferencia de las autoficciones, no buscan mezclar lo vivido con lo inventado ni parecen relatos reales, lo son» (120).

<sup>13</sup> En su introducción a *Larga distancia*, de Martín Caparrós, citado en Agudelo (13).

<sup>14</sup> Véase el relato «Mi Kenobi», de Juan Guinot, en Elsa Drucaroff (2012).

<sup>15</sup> Recordemos que los últimos años han publicado novelas o relatos breves de tono distópico César Aira, Marcelo Cohen, Anna Kazumi Stahl, Eloy Tizón, J. P. Zooey, Cristian Crusat, Rafael Pinedo, Doménico Chiappe, Javier Fernández, Gabriel Peveroni, Pablo Manzano, Juan Francisco Ferré, David Monteagudo, Mike Wilson, Jorge Carrión, Robert-Juan Cantavella, Iván Repila, Marina Perezagua, Oliverio Coelho, Juan Jacinto Muñoz Rengel, Pedro Mairal, Germán Sierra, Mario Martín, Paolo Bacigalupi, Manuel Darriba, Manuel Moyano, Mario Martín Gijón, Juan Carlos Márquez, David Miklos, un modesto servidor y los autores incluidos en la antología *Mañana todavía. Doce distopías para el siglo XXI* (Fantascy Libros, 2014), editada por Ricard Ruiz Garzón.

<sup>16</sup> «La probabilidad de adquirir conocimiento de un hecho extraordinario a través de los periódicos es mucho mayor que la de vivirla; en otras palabras: lo más fundamental se realiza en abstracto y lo intrascendente en la realidad» (Musil:73).

<sup>17</sup> Aunque la estrofa octosilábica no es la apoyada en seis versos de Hernández, también tiene un aire de homenaje a Hernández (y a las octavas del siglo de Oro) los «versos al Torito» de Gabriela Cabezón Cámara (100–104).

## Bibliografía

- AGUADO, JESÚS (1995). *Romance de Mateo el jeta*. Benarés. Edición del autor.
- AGUIRRE, GUILLERMO (2013). *Leonardo*. Madrid: Lengua de trapo.
- AIRA, CÉSAR (2010). *El error*. Barcelona: Mondadori.
- ALBERCA, MANUEL (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.

- (2014). «De la autoficción a la antificción. Por la autobiografía». *Cuadernos Hispanoamericanos* 766, 107-121.
- APOLO, IGNACIO (1996). *Memoria falsa*. Buenos Aires: Atlántida.
- BELMONTE, JUAN APARICIO (2013). *Un amigo en la ciudad*. Madrid: Siruela.
- BIZZIO, SERGIO (2004). *Rabia*. Buenos Aires: Debolsillo.
- BORGES, JORGE LUIS (1989). *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
- BRIZUELA, LEOPOLDO y otros (2004). *Cuentos en secreto. Antología de autores argentinos contemporáneos*. Buenos Aires: Alfaguara.
- BRUZZONE, SERGIO (2008). *Los topos*. Buenos Aires: Random House Mondadori.
- BUSQUED, CARLOS (2009). *Bajo este sol tremendo*. Barcelona: Anagrama.
- CABALLÉ, ANNA (2012). «Malestar y autobiografía». *Cuadernos Hispanoamericanos* 745/746, 143-153.
- CABEZÓN CÁMARA, GABRIELA (2009). *La virgen cabeza*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- CALVO, JAVIER (2012). *El jardín colgante*. Barcelona: Seix Barral.
- CAPARRÓS, MARTÍN (2008). *A quien corresponda*. Barcelona: Anagrama.
- (2014). *El interior*. Madrid: Malpaso.
- CARRIÓN, JORGE (2006). *La brújula*. Córdoba: Berenice.
- (2009). *Crónica de viaje*. Barcelona: edición del autor.
- CASTROMÁN, ESTEBAN (2014). *El alud*. Buenos Aires: Mansalva.
- CERCAS, JAVIER (2009). *Anatomía de un instante*. Barcelona: Literatura Random House.
- (2014). *El vientre de la ballena*. Barcelona: Literatura Random House.
- CHEJFEC, SERGIO (2004). *Los incompletos*. Buenos Aires: Alfaguara.
- COHEN, MARCELO (2006). *Donde yo no estaba*. Buenos Aires: Norma.
- COLECTIVO JUAN DE MADRE [seudónimo] (2014). *new mYnd*. Badajoz: Aristas Martínez.
- CONTRERAS, SANDRA (2013). «Realismos y cuestiones críticas», en Sandra Contreras, editora. *Realismos: cuestiones críticas*. Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina y Humanidades y Artes Ediciones, 5-25.
- COZARINSKY, EDGARDO (2012). *Dinero para fantasmas*. Buenos Aires: Tusquets.
- CUENCA, MARIO (2014). *Los hemisferios*. Barcelona: Seix Barral.
- DAVERSA, FABIANA (2012). *La balsa de Malvina*. Buenos Aires: Penguin Random House.
- DIEGO, JOSÉ LUIS DE (2000). «Relatos atravesados por los exilios», en Noé Jitrik, editor. *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. II. La narración gana la partida. Buenos Aires: Emecé, 431-458.
- DONCEL, DIEGO (2013). *El ángulo de los secretos femeninos*. Barcelona: Mondadori.
- DORR, MARIANO (2009). *Musulmanes*. Barcelona: Casa Nova Editores.
- DRUCAROFF, ELSA (2004, 15 de abril). «Qué escriben los jóvenes» [en línea]. *Clarín*, Suplemento «Cultura». Consultado el 20 de septiembre de 2014 en <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2004/05/15/u-758951.htm>
- (2012). «Lo que se viene», en Elsa Drucaroff, compiladora. *Panorama interzona*. Buenos Aires: Interzona Editora, 7-10.
- (2014). «Narraciones a la intemperie» [en línea]. Consultado el 20 de septiembre de 2014 en <http://lunesporlamadrugada.blogspot.com.es/2010/06/narraciones-de-la-intemperie.html>
- ENRÍQUEZ, MARIANA (2011). *Chicos que vuelven*. Buenos Aires: Eduvim.

- ESCALERA, MATÍAS (2014). *El tiempo cifrado*. Madrid: Amargord.
- FALCO, FEDERICO (2011). *Cielos de Córdoba*. Cosquín: Nudista.
- (2014). «El perro azul». *Letras Libres*, dossier «La tradición por venir», coordinado por Damián Tabarovsky, 24–27.
- FARIÑA, ÓSCAR (2011). *El guacho Martín Fierro*. Buenos Aires: Factótum.
- FERNÁNDEZ MALLO, AGUSTÍN (2011). *El hacedor (de Borges). Remake*. Madrid: Alfaguara.
- FERRÉ, JUAN FRANCISCO (2009). *Providence*. Barcelona: Anagrama.
- FOGWILL, RODOLFO (1983). *Los pichiciegos*. Buenos Aires: Interzona.
- (2009, 15 de agosto). «El sur también existe, pero mal». *El País*, Suplemento «Babelia», 2.
- FRESÁN, RODRIGO (1995) *Esperanto*. Barcelona: Tusquets.
- (2009a). *Historia argentina*. Barcelona: Anagrama.
- (2009b) *El fondo del cielo*. Barcelona: Mondadori.
- (2014) *La parte inventada*. Barcelona: Literatura Random House.
- FUTORANSKY, LUISA (2014). «La enana del puente de Bercy», en Antonio Tello y José Di Marco, editores. *La doble sombra. Poesía argentina contemporánea*. Madrid: Vaso Roto, 172.
- GAMERRO, CARLOS (2014). *Las islas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- GARCÍA LAO, FERNANDA (2014). *Fuera de la jaula*. Buenos Aires: Emecé.
- GARCÍA MONTERO, LUIS (1983). *Rimado de palacio*. Madrid: Hiperión.
- GARCÍA ROBAYO, MARGARITA (2014). *Lo que no aprendí*. Madrid: Malpaso.
- GÓMEZ MONTERO, JAVIER (2007). «Crónica parcial de la memoria literaria de la Transición española», en Javier Gómez Montero, editor. *Memoria literaria de la Transición española*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 7–16.
- GONZÁLEZ SAINZ, JOSÉ ÁNGEL (1995). *Un mundo exasperado*. Barcelona: Anagrama.
- GRASA, ISMAEL (1994). *De Madrid al cielo*. Barcelona: Anagrama.
- GUINOT, JUAN (2011). *2022 La guerra del gallo*. Madrid: Talentura.
- GUZMÁN RUBIO, FEDERICO (2014). «Voces del sur: narrativa argentina del siglo XXI». *Crítica. Revista cultural de la UNAM* 162, 63–73.
- HERNAIZ, SEBASTIÁN (2012). «Sobre lo nuevo a cinco años del 19 y 20 de diciembre», en Elsa Drucaroff, editora. *Panorama interzona*; Buenos Aires: Interzona Editora, 203–230.
- HOYOS, HÉCTOR (2014). «Obsolescencia y nostalgia en Alejandro Zambra». *Seminario Temporalidades de la globalización*. Berna: Universidad de Berna.
- IBÁÑEZ, ANDRÉS (2010, 18 de julio). «Nadie escribe sobre España». *ABC*, suplemento *ABC de las Artes y las Letras*, 18.
- IRULEGUI, IGNACIO (2014). «La comedia argentina» [en línea], en Juan Terranova, editor. *La palabra crítica*. Buenos Aires: Centro de Estudios Contemporáneos. Consultado el 1 de octubre de 2014 en [http://www.mediafire.com/view/xzj709i7okrjax2/La\\_Palabra\\_Critica\\_AA.pdf](http://www.mediafire.com/view/xzj709i7okrjax2/La_Palabra_Critica_AA.pdf)
- JARAMILLO AGUDELO, DARÍO (Ed.) (2012). *Antología de crónica latinoamericana actual*. Madrid: Alfaguara.
- KATCHADJIAN, PABLO (2007). *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*. Buenos Aires: Imprenta Argentina de poesía.
- (2013). *La libertad total*. Buenos Aires: Bajo la luna.

- KERMODE, FRANK (1990). *Historia y valor. Ensayos sobre literatura y sociedad*. Barcelona: Península.
- KOHAN, MARTÍN (2002). *Dos veces junio*. Buenos Aires: Debolsillo.
- LADDAGA, REINALDO (2007). *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- LARRAZ ELORRIAGA, FERNANDO (2009). «Los disparos del cazador; de Rafael Chirbes, radiografía moral del franquismo». *Salina: revista de letras* 23, 183-190.
- LIBERTELLA, HÉCTOR (2006). *Arquitectura del fantasma*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- LIBERTELLA, MAURO (2014). «El canon por asalto», en Claudia Apablaza, editora. *Voces -30. Nueva narrativa latinoamericana 2014*. Santiago de Chile: Ebooks Patagonia, 173-181.
- LINK, DANIEL (2003). *Cómo se lee*. Buenos Aires: Norma.
- (2009). *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- LÓPEZ, JULIÁN (2013). *Una muchacha muy bella*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- MANDOLESSI, SILVANA (2011). «¿Es posnacional la literatura argentina contemporánea? Apuntes para un debate». *Mitologías hoy* 1, 60-79.
- MARTÍN GAITE, CARMEN (1982). «Tres siglos de quejas de los españoles sobre los españoles». *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*. Barcelona: Destino, 73-88.
- MARTÍNEZ, TOMÁS ELOY (1997). *Santa Evita*. Buenos Aires: Planeta.
- MARTÍNEZ CABRERA, ERIKA (2010). «Carne de ficción: la narrativa de Anna Kazumi Stahl», en Ángel Esteban y otros, editores. *Narrativas latinoamericanas para el siglo XXI: nuevos enfoques y territorios*. Zürich/New York: Georg Olms Verlag/Hildesheim, 89-99.
- MARTÍNEZ GALIANA, JOTA (2014). *Ya no somos modernos*. Madrid: Eutelequia.
- MAVRAKIS, NICOLÁS (2014). «Tecnología y civilización», en Juan Terranova, editor. *La palabra crítica* [en línea]. Buenos Aires: Centro de Estudios Contemporáneos, 27-33. Consultado el 1 de octubre de 2014 en [http://www.mediafire.com/view/xzj709i7okrjax2/La\\_Palabra\\_Critica\\_AA.pdf](http://www.mediafire.com/view/xzj709i7okrjax2/La_Palabra_Critica_AA.pdf)
- MENDOZA, JUAN JOSÉ (2003). *Sin título. Técnica mixta*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera.
- (2011). *Escrituras past\_. Tradiciones y futurismos del siglo 21*. Bahía Blanca: 17 grises editora.
- MIGOYA, HERNÁN (2011). *Una, grande y zombi*. Barcelona: Ediciones B.
- MOLINO, SERGIO DEL (2014). «Lo español no existe» [en línea]. *El estado mental*. Consultado el 1 de octubre de 2014 en <http://www.elsestadomental.com/dietario/lo-espa%C3%B1ol-no-existe>
- MONFORT, JOSÉ S. DE (2014, 12 de agosto). «Nueva narrativa española» [en línea]. *Hermano Cerdo*. Consultado el 1 de octubre de 2014 en <http://hermanocerdo.com/2014/08/nueva-narrativa-espanola/>
- MONSIVÁIS, CARLOS (2000). *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama.
- MORA, CARMEN DE (2005). «La imaginación de César Aira», en Eva Valcárcel, editora. *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos. Actas V Congreso Internacional de la AEELH*. La Coruña: Universidad de la Coruña, 177-188.
- MORA, VICENTE LUIS (2006). *Singularidades. Ética y estética de la literatura española actual*. Madrid: Bartleby.
- (2012). *El lectoespectador*. Barcelona: Seix Barral.
- (2013). *La literatura egódica*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

- (2014a). «La construcción del realismo fuerte en algunos libros de narrativa hispánica actual». *Istor. Revista de Historia Internacional* 58, 197–221.
- (2014b). «Globalización y literaturas hispánicas: de lo posnacional a la novela glocal». *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* 2, 319–343.
- (2014c). «Nostalgia» [en línea]. Consultado el 1 de octubre de 2014 en <http://www.elboomeran.com/blog-post/1506/14641/vicente-luis-mora/60-nostalgia/>
- MORENO, JAVIER (2011). *Alma*. Madrid: Lengua de Trapo.
- MORENO, MARÍA (2012, 30 de septiembre). «Artevida: ese vintage». *Página12*, Suplemento «Radar Libros». Consultado el 1 de octubre de 2014 en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4809-2012-09-30.html>
- MUSIL, ROBERT (2002). *El hombre sin atributos*. Tomo I. Barcelona: Seix Barral. Traducción de José M. Saénz.
- NAVARRO, ELVIRA (2014). *La parte inventada*. Barcelona: Literatura Random House.
- NÉSPOLO, JIMENA (2011). *El pozo y las ruinas*. Barcelona: Los libros del lince.
- NÉSPOLO, JIMENA y NÉSPOLO, MATÍAS (Comps.) (2009). *La erótica del relato: escritores de la nueva literatura argentina*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- NEUMAN, ANDRÉS (2003). *Una vez Argentina*. Barcelona: Anagrama.
- (2009). *El viajero del siglo*. Madrid: Alfaguara.
- NOFAL, ROSSANA (2014). «La guardarropía revolucionaria en la escritura de Laura Alcoba». *El taco en la brea* 1, 277–287.
- NOGUEROL, FRANCISCA (2012). «Barroco frío: la última narrativa en español (I): el “realismo histórico”» [en línea]. *Imán. Revista de la Asociación Aragonesa de Escritores* 6. Consultado el 1 de octubre de 2014 en <http://revistaiman.es/2012/05/18/barroco-frio/>
- OLOIXARAC, POLA (2008). *Las teorías salvajes*. Buenos Aires: Entropía.
- ORDOVÁS, JULIO JOSÉ (2014). *El anticuerpo*. Barcelona: Anagrama.
- ORECCHIA HAVAS, TERESA (2013). «Apuntes sobre el territorio y la creación: vidas de Alan Pauls» [en línea]. *Cuadernos LIRICO* 9. Consultado el 1 de octubre de 2014 en <http://lirico.revues.org/1153>
- (2014). «Crónica, actualidad y pasado. Los deslices de la crónica». *Seminario Temporalidades de la globalización*. Berna: Universidad de Berna.
- PADIAL, CARLO (2012). *Erasmus, orgasmus y otros problemas*. Barcelona: Libros del Silencio.
- Pauls, Alan (1984). *El pudor del pornógrafo*. Barcelona: Anagrama, 2014.
- (1994). *Wasabi*. Barcelona: Anagrama.
- (2003). *El pasado*. Barcelona: Anagrama.
- (2012). *Temas lentos*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- PAULS, ALAN y NICOLÁS HELFT, (2000). *El factor Borges*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- PICHEL, LUZ (2013). *Cativa en su lughar*. Ibiza: Progresele.
- PIGLIA, RICARDO (2006). *Las invasiones*. Barcelona: Anagrama.
- PINEDO, RAFAEL (2011). *Donde yo no estaba*. Madrid: Salto de página.
- PIÑEIRO, CLAUDIA (2005). *Las viudas de los jueves*. Buenos Aires: Alfaguara.
- PRON, PATRICIO (2010a, 23 de enero). «Entrevista». *ABC*, Suplemento *ABC de las Artes y las Letras*, 14–15.
- (2010). *El mundo sin las personas que lo afean y arruinan*. Barcelona: Mondadori.
- (2012). «Territorio Pauls». *Quimera* 319, 17–19.

- (2014). *Nosotros caminamos en sueños*. Barcelona: Literatura Random House.
- QUINTANA, RAMIRO (2006). *El intervalo*. Buenos Aires: Tantalia.
- (2008). *Ritmo vegetativo*. Buenos Aires: Paradiso.
- (2010). *Los trabajadores del frío*. Buenos Aires: Acento Impar.
- RATTO, PATRICIA (2012). *Trasfondo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- RAZO, DANIELA (2014) «Andrés Neuman y el poder de reescribir los recuerdos» [en línea]. *El Informador*. Consultado el 1 de octubre de 2014 en <http://www.informador.com.mx/fil/2014/563210/6/andres-neuman-y-el-poder-de-reescribir-los-recuerdos.htm>
- RICO, MANUEL (1995). *Una mirada oblicua*. Barcelona: Planeta.
- (2014, 11 de agosto). «Tal como éramos. Ante la edición digital de *Una mirada oblicua*» [en línea]. Consultado el 1 de octubre de 2014 en <http://manuelrico.blogspot.com.es/2014/08/tal-como-eramos-ante-la-edicion-digital.html>
- RÍOS, VALERIA DE (2014). «Mapa cognitivo, memoria (im)política y medialidad: contemporaneidad en Alejandro Zambra y Pola Oloixarac». *Revista de Estudios Hispánicos* 48, 145-160.
- RIVERA, ANDRÉS (2011). *Kadish*. Buenos Aires: Seix Barral.
- ROSA, ISAAC (2011). *La mano invisible*. Barcelona: Seix Barral.
- (2013). *La habitación oscura*. Barcelona: Seix Barral.
- RUIZ MONDRAGÓN, ARIEL (2011). «Entrevista a Damián Tabarovsky» [en línea]. *El replicante*. Consultado el 1 de octubre de 2014 en <http://revistareplicante.com/contra-el-mainstream-literario/>
- SÁEZ DE IBARRA, JAVIER (2013). *Bulevar*. Madrid: Páginas de Espuma.
- SANTIS, PABLO DE (1997). *La traducción*. Buenos Aires: Planeta.
- SANZ, MARTA (2013). *Daniela Astor y la caja negra*. Barcelona: Anagrama.
- (2014). *La lección de anatomía*. Barcelona: Anagrama.
- SARLO, BEATRIZ (2003). *La pasión y la excepción*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- SASTRE, LUCIANA IRENE (2009). «El presente en consonancia» [en línea]. *VI Encuentro Interdisciplinario de las Ciencias Sociales y Humanas*. Consultado el 1 de octubre de 2014 en <http://publicaciones.ffyh.unc.edu.ar/index.php/6encuentro/article/view/155>
- SCHWEBLIN, SAMANTHA (2012). *Pájaros en la boca*. Buenos Aires: Emecé.
- SORIANO, OSVALDO (1986). *A sus plantas rendido un león*. Buenos Aires: Seix Barral.
- SOUTO, LUZ C. (2014). «Ficción, repetición, memoria. Entrevista a Martín Kohan». *Kamtchatka* 3, 141-148.
- TABAROVSKY, DAMIÁN (2007). *Autobiografía médica*. Caballo de Troya/Mondadori: Barcelona.
- (2010) *Literatura de izquierda*. Cáceres: Periférica.
- TAJÁN, ALFREDO (1997). *El pasajero*. Barcelona: Destino.
- TERRANOVA, JUAN (2005). «Diario de un joven escritor argentino», en Varios Autores. *La joven guardia*. Buenos Aires: Norma, 135-155.
- (2008). *Los amigos soviéticos*. Buenos Aires: Mondadori.
- (2013). *Los gauchos irónicos*. Buenos Aires: Milena Caserola.
- TREJO, JUAN (2014). *La máquina del porvenir*. Barcelona: Tusquets.
- VALENZUELA, LUISA (1983). *Cola de lagartija*. Buenos Aires: Bruguera.
- VARA, NATALIA (2014). «Narrativa 2013: iluminaciones para un tiempo de crisis». *Ínsula* 808, 2-5.
- VARIOS AUTORES (2012). *Las otras islas*. Buenos Aires: Alfaguara.

VEGA, CORADINO (2014). *Escarnio*. Madrid: Caballo de Troya.

VILAS, MANUEL (2008). *España*. Barcelona: DVD.

ZAMBRA, ALEJANDRO (2013). *Mis documentos*. Barcelona: Anagrama.

ZOOEY, J. P. [seudónimo] (2011). *Los electrocutados*. Barcelona: Alpha Decay.