

Eje 4 Representaciones, discursos y significaciones

Afectividad, Nación, Cuerpo. ¿Cómo (y para qué) narrar la identidad en (y desde) las brechas de una sociedad fragmentada? Aproximaciones a la literatura argentina de fin de milenio.

Por Hernán Vanoli

Introducción

Para despejar algunas dudas sobre el (un tanto pretencioso) título de este trabajo y, al mismo tiempo, delimitar algunos conceptos que nos proponemos desarrollar, vamos a empezar por algunas aclaraciones específicamente en relación a aquello de “literatura argentina de fin del milenio”. Dentro del panorama de las narrativas argentinas en la década del noventa, hemos seleccionado dos obras de dos escritores argentinos (“Planet” (1998) de Sergio Bizzio y “El Perseguido” (2001) de Daniel Guebel) cuya posición en el campo literario nacional es similar. Guebel y Bizzio (ambos nacidos en 1956), además de ser coautores de las obras teatrales “La China” y “El Amor”, pertenecieron al disuelto “Grupo Shangai”, nucleado en los tempranos noventa alrededor de Babel Revista de Libros. Como señala Damián Tabarovsky (2004), “*en los 80 Libertella, Fogwill y Puig instalan un canon que incluye a Lamborghini, Viel Temperley, Copi, Puig, Perlongher, Néstor Sánchez, incluso a Juan José Saer: quieren pasar de la literatura “de creación” a la literatura “por desplazamiento”, en la cual se instaure un relato y a su vez la sospecha en ese propio relato... una nueva forma de leer toda la literatura Argentina de los 60 y de los 70, que también cargaba contra el Gran Canon Nacional (Borges y la derecha literaria)*”: precisamente el Grupo Shangai fue el heredero de este nuevo canon. De este modo, lo que en los ochenta acontecía como una literatura preocupada por la forma y posibilidades de narrar el horror y la tortura perpetrados por el terrorismo de estado, viene a constituirse en los tempranos noventa en torno a una disputa al interior del campo entre aquellos que, en base al reconocimiento de la opacidad del lenguaje y a la propuesta de la performance narrativa como una problematización de las condiciones de enunciación desde las que se produce

tanto el hecho literario como las diferentes discursividades sociales y las redes de poder que las mismas instauran, proponían una literatura “por desplazamiento” o autorreflexiva, y un nuevo grupo de “contadores de historias”, cultores de cierto “realismo sucio” o minimalismo (hablamos de los escritores – periodistas, acompañados al mismo tiempo por un nuevo modo de profesionalización de la figura del intelectual, ligados a la herencia del nuevo periodismo norteamericano y con un canon diferente que incluía a Carver, Updike, Charles Bukowski, etc.). El hecho es que a fines de los noventa, y tal como lo señala C. Benzecry (2000 y otros) en diversos trabajos, los enfrentamientos entre “planetarios” (Forn, Fresan, Saccomanno, etc.) y “babelistas” (a Bizzio y a Guebel se les deben sumar Pauls, Caparrós, Feiling, Chitarroni, etc.) empiezan a licuarse en favor de una convivencia pacífica. Tampoco son capaces de lograr interlocutores articulados como grupo aquellos (Olguín, Russo, Zeiger, Gandolfo) que desde la Revista *V de Vian* intentan retomar el proyecto “planetario” (Saítta, 2004 y otros), y la fragmentación social que empieza a hacer sentir sus efectos en el entramado institucional así como en el tejido colectivo al mismo tiempo que reconfigura el campo cultural luego de la transnacionalización de la industria editorial acaecida en la primera mitad de los noventa, introduce diversas transformaciones en el mundo de las narrativas literarias que van más allá de la emergencia de nuevos proyectos editoriales independientes, ya que en términos de Deleuze (2003) estaríamos ante un nuevo régimen de visibilidad y de enunciabilidad cuyas repercusiones en el sistema de producción de narrativas ficcionales argentino, así como en el resto de la discursividad social, no han sido aún suficientemente estudiadas.

Es necesario advertir que las preguntas de nuestro trabajo corren por senderos absolutamente diferentes de aquellos que pretenden reducir las formas artísticas a ciertos “determinantes estructurales”, o reducir las obras literarias a meras estrategias de posicionamiento de escritores al interior del campo; menos aún cuando el mismo se halla en virtual estado de recomposición y las antiguas coordenadas ordenadoras se descomponen y pasan a formar parte de lo residual de una época. Sin embargo, no podemos dejar de advertir que las novelas que nos disponemos a analizar son, en efecto, productos histórico – culturales. Es por eso que elegimos pensarlos como mapas de sentido inscriptos en el mosaico signifiante de una época, moldeadores y a su vez moldeados por los umbrales históricos que determinan a cualquier producción artística, al mismo tiempo que habitados por la tensión dialógica que se establece entre diversos géneros y registros discursivos. Estas tensiones son las que precisamente pueden

ayudarnos a pensar la especificidad que adoptan las relaciones obras – estado del campo en momentos de fragmentación social. Los modos en que las mediaciones entre regímenes de visibilidad y de enunciabilidad son puestas en forma, así como su relación con regímenes de representación propios de una época son desafíos teóricos a los que debemos enfrentarnos para no caer en lecturas reduccionistas.

Con respecto a la opción metodológica, cabe señalar que si bien una de las obras fue publicada en 1998 y la otra en 2001, ambas fueron terminadas alrededor del año 1997: tienen en común el hecho de haber sido escritas durante lo que provisoriamente llamaremos el inicio del desbarrancamiento del imaginario neoliberal en la Argentina¹. Además, de un extenso corpus de lecturas epocales, las mismas fueron seleccionadas por su pertinencia para pensar los modos en que la idea de Identidad Nacional, por un lado, y la de Identidad Individual, por el otro, redefinen ciertas coordenadas relacionadas con los mapas de sentido que puntúan las maneras en que la dimensión afectiva de las relaciones sociales halla su inscripción en el cuerpo, tanto social como individual. Si concedemos que *“el abismo invoca la analogía –recurso activo de toda la Crítica-, pero la analogía se abisma desde el momento en que hace falta cierto arte para describir analógicamente el juego de la analogía”* (Derrida), consideramos entonces que ambas novelas pueden ser leídas como artefactos narrativos capaces de aportar herramientas conceptuales productivas para pensar dichas relaciones (Identidad Nacional / Individual, reconfiguraciones de la afectividad, experiencia corporal) en la llamada postsocialidad², y al mismo tiempo como relatos que ponen en juego y dialogan con aquello que autoras como Régine Robin llaman la pulverización de las identidades y el pasaje permanente entre la desterritorialización y la reterritorialización propias de las subjetividades contemporáneas.

Territorios del presente, fantasmas del futuro

Si vamos a reflexionar sobre las formas en que las novelas elegidas pueden ser útiles para reflexionar sobre ciertas transformaciones en el modo en que se narrar las

¹ En mi trabajo *“Identidades Juveniles, narraciones de lo nacional y Luchas por la Imposición de sentido en la discursividad social: el caso del suplemento joven del Diario Clarín (1997 – 2002)”*, Mimeo, intento justificar esta hipótesis.

² Nos referimos a caracterizaciones diversas, que hablan de un nuevo modo de estructuración de la economía de poder y del modo de construcción del lazo social, los cuales habrían despuntado a inicios de la década del setenta y a mediados de los noventa presentarían ya los trazos de un nuevo diagrama. Ver, especialmente, el texto citado de Pablo De Marinis.

identidades y asimismo del modo en que estas transformaciones dan cuenta de y producen distintas formas de experimentación del cuerpo y los afectos, es pertinente preguntarnos en primer lugar si existe un régimen de representación común. Para ello vamos a referirnos a un texto de Josefina Ludmer (2004) titulado “Territorios del Presente. En la Isla Urbana”. Allí, Ludmer nos habla del “procedimiento de la isla” como una de las marcas representacionales de la literatura latinoamericana del presente: un dispositivo que, desde los inicios de la década del noventa, modifica no tanto las imágenes que se representan sino las maneras en que se trazan los límites entre los diferentes personajes, relatos, mitos, estereotipos, etc. que la literatura latinoamericana venía acuñando históricamente. De este modo, lo que diversos autores mencionan como la postsocialidad resuena necesariamente en la literatura provocando cambios en los modos en que se piensan –y se escriben- las dimensiones espacial y temporal en los universos ficcionales. En el caso de la temporalidad, señala Ludmer que las modificaciones principales radican en que los cánones, la tradición y la apuesta progresiva de las vanguardias estéticas estallan ante lo que se describe como un “régimen de exposición universal” en el cual se produce una convivencia sincrónica de aquellas nuevas escrituras desdiferenciadoras (y trazadoras de nuevas fronteras) junto a las que conservan las coordenadas del pasado, y que esta mixtura genera a su vez nuevas fusiones que, en conjunto, *“producen efectos de sobreimpresión y ambivalencia, y por lo tanto cambios no sólo en la idea de historia sino en la conciencia histórica”*. Sobreimpresión y ambivalencia, entonces, como dos efectos que contribuyen al trazado de nuevas fronteras, a la proliferación de identidades abiertas –y muchas veces en pugna- y a la redefinición y amalgama de géneros, estilos y formas: una temporalidad fragmentada que se recompone transitoriamente para volver a transformarse, a modo de un calidoscopio en permanente estado de mutación que no sólo impide una lectura ingenua de la narración lineal (esto no representaría novedad alguna) sino que trastoca el modo en que situaciones, lugares y personajes experimentan y son surcados por el acontecer histórico, en base a discontinuidades y saltos al vacío que dan cuenta de un imaginario público en estado de reconfiguración.

Por el lado de la redefinición espacial, y al quedar atrás la etapa en que aún podía pensarse lo rural como una metáfora o al menos un refugio de la identidad nacional, la problemática de la ciudad, de los modos en que se piensa la ciudad y sus efectos sobre los cuerpos, se torna central. Así, el paisaje urbano no funciona ya como un telón de fondo sino como una manera en que lo social se corporiza y produce una nueva

economía de circulación. Este nuevo “efecto de localización” debe ser leído al mismo tiempo (Ludmer retoma a la socióloga holandesa S. Sassen) como uno de los modos en que lo global encarna nacionalmente, por lo que además de la representación literaria de ciertos límites, configuraciones y disrupciones del modo de conformación del lazo en la postsocialidad, la ciudad expresa, a través de ciertas marcas y de ciertos sistemas de relaciones, el modo en que lo global se inscribe nacionalmente.

Luego de esta caracterización de las dimensiones espacial y temporal llegamos al régimen territorial de significación que conforma “la isla urbana”: se trata de un sistema que se despliega de modo espacial, situado al interior de la ciudad pero al mismo tiempo en su exterior, o mejor dicho en el límite entre ambos. Hablamos de una zona a la cual se puede entrar libremente, que puede pensarse tanto como un territorio físico como en términos de un yo o una institución, y es habitado por subjetividades que se constituyen en función de su lugar en una comunidad. Dicha comunidad no se corresponde con las filiaciones tradicionales (familia – trabajo - clase social) aunque puede abarcarlas a todas, pero esto no es lo importante ya que las identidades que la componen no se deben ya a su anclaje institucional sino a su condición espacial: situadas en la isla y por ende fuera, pero al mismo tiempo adentro de la ciudad y por ende dentro de lo social, dichas identidades parecen formar parte de una comunidad de lo humano natural: unidos por rasgos preindividuales, postsubjetivos, ligados al hombre en tanto especie (sangre, sexo, enfermedad, etc.), los integrantes de la isla urbana se desdiferencian con respecto a sus identidades en la ciudad, o sea con respecto al exterior y al mismo tiempo al interior de la isla, y es por eso que están signados por la ambigüedad. Esto nos indica que para que sea posible la generación de la isla como territorio es necesario un movimiento que rompa cierta homogeneidad: un encuentro entre sectores sociales que se desdiferencien al interior de la isla, pese a estar siempre amenazado por el retorno de lo social, territorio de desigualdades y fracturas. ¿Cómo opera entonces, como surge esta desdiferenciación al interior de la isla? Ludmer señala que a través de dos niveles: por un lado la biología, lo que asemeja a todos los integrantes a animales, y por el otro la religión (o la espiritualidad, o mejor dicho el sentido como algo que no se agota en sí), es decir una forma de pensar el sentido que es también premoderna, preindividual.

Este nuevo régimen de significación implica que, por un lado, las identidades nacionales no pueden ya ser expresadas en el soporte literario, dado que la desterritorialización y preindividuación que supone el procedimiento de la isla lo impide, y por el otro, que la narración se construye como un artefacto que finalmente se muestra capaz de borrar los

vestigios del territorio y del sentido: “la isla se construye para ser destruida y el fin del territorio es el fin, también, del sentido. Un sentido territorial y provisorio”.³ De este modo, el régimen de la isla urbana no es metonimia ni reproduce a la sociedad, sino que, según Ludmer, permite una proliferación de “enunciados territoriales, provisorios y ambivalentes: una secuencia sobre la irrupción de la naturaleza en la sociedad, y al mismo tiempo un régimen de sentido... permite pensar lo social sin la sociedad, lo histórico sin la historia y lo político sin la política”. Por ello, la autora sugiere que para descifrar el enigma de la isla urbana se hace preciso un aparato diferente del que se usaba en tiempos anteriores a las postsocialidad, instrumentos “preindividuales, postsubjetivos y postestatales de la desdiferenciación que acompaña la brutal diferenciación del presente”.

Quedan así planteados varios interrogantes que recorrerán nuestro trabajo, tanto a nivel analítico como en el plano epistemológico. Intentaremos vincular nuestro abordaje a las obras citadas en diálogo con los planteos descriptos acerca del régimen de representación de la isla urbana: ¿Hasta qué punto podemos pensar las identidades presentes en las novelas elegidas como regidas por el principio de desdiferenciación y redefinición acorde a una lógica comunitaria anclada territorialmente? ¿Cómo se vinculan las construcciones de las novelas sobre la corporalidad con respecto a la desterritorialización y la preindividuación mencionadas por Ludmer como marcas representacionales del presente? ¿Qué relación establecen las subjetividades centrales con la ciudad de acuerdo a si hablamos de la nación o de la experiencia individual? ¿De qué modo se elabora la proliferación del sentido en las novelas?, es decir, ¿cómo opera la política del lenguaje en cada uno de los textos, y que relación mantiene esta política con las ambigüedades señaladas por Ludmer en el régimen de representación de la isla urbana?

Planet: hologramas de la identidad nacional

Proponemos indagar a “Planet” (Bizzio,1998) como un artefacto narrativo capaz de plantearnos algunas cuestiones atinentes a las formas en que la identidad nacional, en tanto modo de estructuración de relaciones sociales, produce efectos en los cuerpos ante

³ Es interesante marcar así la sintonía con ciertas performances e instalaciones propias de las artes visuales que también se nutren de la problematización de lo espacial.

lo que hemos convenido en llamar postsocialidad. Por otra parte, nos interesa indagar en el modo en que la obra constituye en sí misma un discurso sobre la identidad nacional. Empecemos por la relación entre cuerpos y e identidad nacional establecida en el sistema narrativo de Bizzio. La novela se inicia con el secuestro intergaláctico de Gustavo Denis y Osvaldo Kapor, actores de teleteatros argentinos, por parte Orozco y El Padrino, dueños ambos de los únicos canales de televisión existentes en Planet, un planeta situado a millones de años luz de distancia, *“150 veces más grande que la tierra, aunque sin espesor, como su gente”* (1998:11). Orozco y El Padrino desarrollan una competencia feroz por la audiencia más culta del universo, en un mundo donde la ficción televisiva no intenta representar la realidad sino que la produce, y donde Denis y Kapor se transforman sin demasiado esfuerzo en superestrellas obligadas a grabar maratónicas telenovelas de doce horas diarias, sólo interrumpidas por una hora de música new age en la que los planetienses, seres de cuerpo sin grosor, salen a la calle a constatar las modificaciones que la ficción televisiva produjo en su cotidianeidad. Si en el régimen de representación esbozado por Ludmer la segmentación y localización espacial constituían el modo en que lo global encarnaba nacionalmente, notamos que en “Planet” esa narración de lo social en la ciudad, de lo social como la ciudad, se hace imposible, desde que lo urbano no se entremezcla con las vivencias de las subjetividades narradas, sino que los cuerpos son secuestrados de lo urbano, de Buenos Aires, y encerrados en lujosas mansiones ubicadas en un planeta extraño, es decir depositados en una nueva dimensión, en un territorio que les es ajeno. Así, lo nacional como dimensión, como modo de acontecer de lo social, no puede ser narrado espacialmente: mientras que Denis y Kapor no poseen ningún tipo de autonomía de circulación, ya que viven vigilados y no pueden salir del planeta que los secuestró, Planet no es una ciudad pero tampoco es un planeta, sino un enorme estudio de televisión montado sobre una especie de alfombra gigantesca suspendida en el espacio. La única segmentación espacial posible en Planet es la de la teleaudiencia, y así los habitantes desplazan sus viviendas de acuerdo a qué canal de televisión obtenga sus favores: por momentos el territorio que representa Canal Padrino se halla vacío, por momentos hay deserciones masivas del Canal Orozco. ¿Significa esto que la repercusión de lo argentino sobre los cuerpos puede ser pensado en la post-socialidad o bien como secuestro, es decir como des-localización, o bien como espectáculo mediático, como puesta en escena (recordemos que el éxito en rating de Kapor y Denis se debe al “plus” de su argentinidad)? Por el momento digamos que la identidad

nacional, lo argentino en este caso, opera como un límite a la representación de lo social, de la espacialidad, de la ciudad.

En esta línea, el artefacto literario “Planet” no es otra cosa que un holograma de la identidad nacional, al tiempo que parece demostrar que esta identidad funciona como holograma. La identidad argentina como holograma no puede ser experimentada de otra manera que a través del múltiple juego de efectos que permite su condición intermedia, transdimensional: un holograma es una figura sólo capaz de realizarse espacialmente gracias a un “efecto de mirada”, ya que en realidad es plana y no ocupa la dimensión espacial, es decir social: sólo a través de un juego de luces provee al observador de una sensación de espesor, de profundidad. Planet, lugar sin volumen con habitantes “superficiales”, proyecta en su interior la patria que Denis y Kapor abandonaron contra su voluntad: los planetienses comen asado, en muchos casos tienen nombres de golosinas argentinas (Vauquita, Cabsha, Sugus, etc.) y, lo más importante, hablan en un registro coloquial, cotidiano, plagado de elementos extraliterarios (uso del lenguaje oral, palabras cortadas, “malas palabras”) que es el mismo que utiliza el narrador omnisciente desde un tono entre descriptivo y socarrón, y el mismo que hablan Denis y Kapor. ¿El holograma como único procedimiento narrativo para pensar la identidad nacional por fuera de “lo literario” y como vía de acceso a otras dimensiones del discurso social? Tal es la sospecha que parece instalar la novela, desde que en base a ese lenguaje alejado de los cánones de la “escritura pulcra y profesional” nos habla de una población y de unas costumbres que no son otra cosa que ciertos tics identitarios argentinos deformados, exagerados, a veces llevados a su mínima expresión. El procedimiento del holograma incluye varios paneles tornasolados a su interior, y las particularidades del *ethos* planetiense despliegan un trabajo distorsivo que parece decirnos que la identidad nacional en nuestros días, en nuestro país, no es otra cosa que eso, las formas distorsionadas en que se narra una distorsión primigenia, el reciclaje de ciertos discursos –esencialistas, anquilosados, naturalizantes- que, en un mundo globalizado y al mismo tiempo desterritorializado, parecen venir de otro planeta, del mismo modo que las performances actorales de Denis y Kapor en una civilización técnicamente mucho más avanzada.

Ahora bien, ¿distorsión de que? ¿Qué es lo que se distorsiona cuando se piensa en identidad nacional? Más allá de la obvia respuesta de que estamos ante una distorsión de los particularismos, o de la propuesta de Ludmer de pensar la identidad nacional como distorsión de aquellas características pre-sociales que atraviesan al ser humano como

especie (alternativas con las que coincidimos en cierto punto), lo que en este caso queremos resaltar son los efectos que el mencionado procedimiento del holograma permite leer en los cuerpos, tanto social como individual, y en la estructura afectiva de las subjetividades centrales de la novela. En lo tocante al cuerpo social, dijimos ya que Planet subvierte todas las coordenadas desde las que se narra lo espacial, es decir lo corporal – urbano de lo social: un planeta que no es un planeta pero tampoco una ciudad, una “materialidad” directamente determinada por la “idealidad” o “representación” televisiva, una segmentación móvil (de acuerdo al rating) de lo territorial y, lo más importante, un orden social perfecto sostenido en las leyes del libre mercado (a la libre competencia de oferta televisiva que redundaba en prácticas oligopólicas se suma la repetición de que “la propiedad privada en Planet es algo sagrado”), con una población que se dice culta (tic identitario argentino) pero al mismo tiempo dueña de una superficialidad que se inscribe en los cuerpos sin volumen. Ese orden perfecto viene a ser trastocado por la irrupción de lo externo, que en el holograma de la identidad argentina que constituye “Planet” es precisamente lo argentino, encarnado en Denis y Kapor (este exterior representado por los actores se corresponde con el exterior del lenguaje que se utiliza para la narración con respeto al sistema de escrituras legítimas: “Planet” es, al mismo tiempo, una toma de posición con respecto a las políticas del lenguaje): si “torcemos la vista”, podemos encontrar en la superficie tornasolada las imágenes de una sociedad que se fascinó con ciertas políticas instaladas globalmente,

“Al principio se pensaba que la Argentina era toda la tierra. Mandaban satélites de succión, unos satélites personales del tamaño de un horno a microondas, aunque de forma alargada, como una bomba... y los satélites regresaban llenos de “cosas argentinas”, en general discos y libros, que eran casi lo único que les importaba”, (1998:51)

las implementó tal como se implementaron las figuras de Kapor y Denis, las celebró, y luego de que éstas “destruyeran al país” (el corolario de los entreveros amorosos entre argentinos y planetienses de los que hablaremos a continuación es la destrucción del planeta por parte de un arma mortífera: el “destructor holográfico”) terminó responsabilizándolas por la imposibilidad de la conservación de ese orden. De este modo, el cuerpo social planetiense termina destruido, el planeta se desintegra, y los planetienses terminan en Star, una estrella (¿estallido?) apagada desde la cual intentarán una refundación en algún asteroide abandonado.

¿Pero cómo se llegó a esta situación? Tal vez la respuesta no sea importante desde la perspectiva de la construcción y de-mostración holográfica de aquello que puede ser llamado “identidad nacional” en el plano de lo social, pero sin embargo nos permitirá trazar un itinerario que descubre las transformaciones en la estructura afectiva de la subjetividad central de la novela, ramificada en Denis, Kapor y un grupo de planetienses, y la relación que esta topografía sentimental mantiene con las formas de experimentación del cuerpo individual. Si volvemos a retomar a Ludmer, recordaremos que en el procedimiento de la isla urbana nos topábamos en muchos casos ante el hecho de que la ramificación de la subjetividad central confluía en una comunidad de lo humano natural, constituida en torno a rasgos preindividuales, postsubjetivos, etc. En el caso de “Planet”, notamos que esta filiación comunal acontece de hecho, pero no en base a un rasgo “natural” sino gracias al más “naturalizado” de los rasgos: el amor. La comunidad que se narra en la novela es aquella constituida por Sabina, que traiciona a su marido Orozco (dueño del canal) con Denis para que éste, gracias a su influencia como empleado estrella (y como extranjero), convenza a su esposo de que preste atención a los guiones televisivos que escribe Cabsha, su verdadero amante con quien planea adueñarse del Canal. La siguen el mismo Cabsha, un planetiense negro que escribe poemas japoneses; Denis, que contra su voluntad termina por enamorarse de Sabina al punto de dejarla embarazada de Yum Yum, mitad humano y mitad planetiense, último integrante de la comunidad. Comunidad sin territorio, o mejor dicho comunidad desterritorializada, que sin embargo sí se sitúa en un límite: el límite de la afectividad, el límite del amor, el límite que implica la pregunta acerca de si puede pensarse lo social desde fuera de lo social, y límite desde el cual se cuestiona la estructura y el estatuto afectivo de la familia. Denis y Cabsha compiten por una oscilante Sabina, escritora de manuales para optimizar las relaciones de pareja, que prefiere no optar e incluso se dedica a compararlos en una especie de cuadro sinóptico en el cual va calificando las performances de sus amantes en torno a ítems como “virilidad”, “inteligencia”, “ternura”, etc. Bizzio no se priva de incluir –socarronamente– el comentario que corona dicho cuadro:

“En el acto sexual lo que exponemos no son sólo los genitales, sino también la personalidad. La manera de comportarnos con la pareja en nuestras relaciones sexuales sugiere mucho de la manera de comportarnos en nuestras relaciones en general.” (1998:158).

Sucede que la des-diferenciación al interior de la comunidad no es homogénea: mientras Cabsha y Denis terminan por cultivar una relación de fraternidad mutua, des-

diferenciándose de sus anteriores identidades, y mientras Yum Yum se constituye como un sujeto cuya estructura afectiva es de por sí des-diferenciada, ya que siente prácticamente lo mismo por su padre biológico que por Cabsha, Sabina permanece atada al viejo paradigma “machista” de tener dos mujeres, y compararlas en tanto objetos. Un itinerario similar es el recorrido por Kapor: seducido y abandonado por Vauquita, esposa del Padrino, y preso por haber asesinado al su antiguo empleador para luego ser delatado por su ex amante, termina por ser torturado y, una vez libre de la prisión, inicia una relación con Vitina, una planetiense de 16 años, que termina por abandonarlo por un joven. Si la comunidad Denis – Kapor es imposible por su rivalidad profesional, Kapor es el personaje que “no se transforma”: permanece aislado y en actitud narcisista, mientras su cuerpo se va animalizando en tanto abandona todos los hábitos higiénicos hasta que, al final de la novela, antes de ser expulsado junto a Denis, vive en estado semisalvaje.

Notamos así que la política de los afectos es la que define la morfología y topografía de los cuerpos: animalización y aislamiento en Kapor, re-inscripción territorial y afectiva en la comunidad por el lado de Denis, separación entre ambos y luego expulsión compartida. Pese a esto, si hay algo que la comunidad Denis – Sabina – Cabsha – Yum Yum tiene de post-social, esto no pasa por el régimen territorial en el que se inscribe (la des-territorialización es absoluta) ni en los vectores pre-individuales o post-subjetivos que reúnen a los cuerpos que la integran (recordemos que hay planetienses, argentinos, y un hijo de ambos, por lo que no se podría pensar en una raíz natural común a todos en tanto especie sino que lo que se des-diferencia al interior de la comunidad es precisamente su condición “natural”, de especies), sino en la estructura afectiva que los une. “Lo social por fuera de lo social”, entonces, podría ser pensado como las formas en que los afectos organizan las relaciones al interior de la comunidad: si es que hay una política del amor (necesariamente bímembre en el terreno de la erótica, con algún rastro de linaje en el de la familia), la disrupción “post-social” de la comunidad que venimos describiendo radicaría en esa narración de lo social por fuera de lo social, que no es otra cosa que una subversión con respecto a la naturalización de los afectos. En palabras de Osvaldo Kapor,

“¡Qué forro que soy, mirá vos como vine a caer en la trampa! Y todo por amor... ¿Quién dijo que el amor es lo más puro que hay? El amor es ciego, está lleno de ingenuidad, contaminado de espanto y subjetividad. El amor no tiene hueso. El amor licua la inteligencia y encima un día se va, te deja ahí solo,

vacío, chupado, quizá con un cadáver, como el que tengo yo sobre los hombros, en prueba de su paso”. (1998:87)

O como concluye el narrador al final de la novela, ante los lazos sociales generados al interior de la comunidad *“A lo mejor la fórmula era precisamente ésa: un intercambio de inseguridades que haga tan pesada la cadena del matrimonio a fin de que se necesiten tres para llevarla”* (1998:209).

Holograma como procedimiento posible para narrar la identidad nacional, estructura afectiva de la intimidad como clave para leer la política de la comunidad ante lo post-social, o sea lo social por fuera de lo social. Queda pendiente la pregunta acerca si en efecto se produce una proliferación de enunciados que hacen estallar la noción de sentido, y sobre las formas de pensar lo político por fuera de lo político. Por el momento, concentrémonos en la segunda novela seleccionada.

El Perseguido: en busca del cuerpo adulterado (y sus imposibles multiplicidades)

¿Cómo pensar la identidad individual-en-comunidad ante la irrupción de lo post-social si la política de los afectos permanece estructurada por las formas del pasado? ¿Cómo sostener la idea de proliferación de las experiencias sin una modificación en la estructuración subjetiva de la percepción corporal? Estas parecen ser las preguntas que, en forma similar a lo que sucedía en “Planet”, recorren la novela de Daniel Guebel (2001). Que, por otra parte, podría ser leída también como un melodrama antihumanista, o como la recurrencia de la pregunta sobre qué hacer tras el fracaso de las vanguardias artísticas sin caer en las celebraciones acríticas de cierto posmodernismo. Veamos. En primer lugar debemos decir que El Perseguido es la narración de la huida de un revolucionario (Leonardo Ferretti) perseguido por los Aparatos Ideológicos del Estado (AIE). Pero Ferretti no es sólo un revolucionario: también es un donjuan que soporta el acoso de diez hermosas mujeres. En esta doble condición (condición amorosa, condición política) recurre a Hunico, científico especializado en clonación: Ferretti necesita diez clones para sobrevivir. Llega a esta conclusión luego de haber fundado una organización armada y fracasar debido al disenso al interior de sus filas, y de haber apostado también por las “formaciones no-discursivas” gracias a transformarse en especulador financiero para generar las condiciones objetivas de la revolución en base a maximizar la tasa de explotación. Sin embargo, en lugar de rebelarse, sus explotados querían ser como él, y para colmo sus ex correligionarios se habían propuesto

eliminarlo. Desesperado, Ferretti comprende que el Poder está descentralizado (ese es su acto de Fe: confiar en la descentralización del poder y en la ciencia de Hunico), por lo que su única esperanza es clonarse para que, una vez que sus clones pasen la prueba de no ser reconocidos por sus mujeres en la intimidad, éstos puedan ser aniquilados, confundidos con él.

“Cuando digo ‘Aparatos del Estado’ no es una forma de hablar; el Poder existe, pero no forma una Unidad. Es un órgano compartimentado, dividido en células, cada una de ellas provista de un núcleo o ‘cabeza pensante’, una especie de gerente de rango militar, que es ambicioso y tiene proyectos propios. Esta estructura celular es verticalista sólo hacia adentro, pero en esencia el conglomerado de células es autárquico y tiende a la anarquía. ... Tampoco hay diferencia entre el Estado y la Mafia” (2001:20)

El texto funciona entonces con una retórica que por momentos se aproxima a la de las ciencias sociales (no es preciso decir las resonancias de qué autores son detectables en este monólogo de Ferretti, pero sí que estamos también ante una construcción antiliteraria). Pero desde que el científico Hunico recibe una impresionante suma de dinero y termina por aceptar el encargo de Ferretti, la novela se transforma en un melodrama político y, como dijimos, de corte antihumanista. ¿Por qué melodrama político? Si la estructura clásica del melodrama se basa en la posibilidad de la plenitud de la identidad narrada en base a las fuerzas del amor, y lo que se narra son las vicisitudes típicas que conducen a esa concreción (por más que se conozca el casi siempre feliz final, lo importante en el melodrama es la empatía generada entre la estructura afectiva del gran público y el devenir de la narración), en las historias que vive Ferretti la misma plenitud del sentido es reemplazada por la política, y lo que se narra es la búsqueda del héroe (en este caso el revolucionario) con respecto a la transformación radical de las condiciones de existencia. Pero como la plenitud de sentido en base a la política es imposible y la condición de fugitivo es el único destino de toda vocación transformadora, no es ya la estructura del melodrama tradicional la que vampirizará el devenir de la narración político (no se trata de la historia de las desventuras de un político hasta el momento de la revolución), sino el amor (esa plenitud otra que a su vez es otra teodicea del sufrimiento) como invariante “histórico-natural” que permanece incólumne ante las embestidas de la post-socialidad, transformando al relato en melodrama.

De este modo, Ferretti irá experimentando diversas transformaciones identitarias, y cada una de las mismas implicará por un lado la necesidad de una muerte, no simbólica sino física, cuerpos (otros, de otros) que mueren asesinados por él mismo, sea a través de

envenenamientos, puñaladas o gracias a una sierra eléctrica, y por el otro el reemplazo de la identidad propia para soportar esa aniquilación. Y la búsqueda de un nuevo amor que haga posible la política de huida será la consecuencia invariante. Veamos: en primer lugar Ferretti, celoso porque sus clones lo reemplazan demasiado bien ante sus amantes, es decir porque sus mujeres los prefieren dada la variedad de experiencias que les proporciona ser visitadas por clones que pese a ser iguales epidérmicamente poseen disímiles caracteres amatorios, y decide incinerarlos a todos. Antes de quemarlos, la narración se pregunta: *“¿Hasta cuando sería posible sostener la ilusión de la identidad, cuando era evidente que para las mujeres sus clones se habían vuelto mejores que él?”* Su identidad se define por su sexualidad, es decir por su experiencia íntima, corporal de la sexualidad, y por más clones que genere nada puede desligarlo de eso. Finalmente, Ferretti decide escapar del recuerdo de sus clones, y se refugia en una comunidad indígena. La imposible comunidad política con sus clones o con sus mujeres es reemplazada por el deseo de encontrar en los aborígenes la “sociedad ideal”. Sin embargo, allí *“el sexo tenía la asquerosa apariencia de lo natural”*, por lo que su intento no prospera y en este caso, no en virtud de asesinatos sino con lubricada fluidez, Ferretti se dedica a buscar a Hunico, refugiado en la Pampa profunda, la tierra, último refugio de lo nacional como opción comunitaria. Allí, Hunico se dedica a trabajar en un nuevo aparato que permite la teletransportación (según explica el científico primer paso para la partición del Ser, lo único que permitirá la proliferación de la experiencia dado que la conciencia, refugio de la identidad, permanecerá fija, pero al mismo tiempo la partición del cuerpo que es necesaria para la teletransportación hará posible que cada cuerpo animado tenga lo suyo por vivir y por eso la experiencia se torne múltiple). Al hablar con Ferretti, le dice que su deseo de permanecer es el que lo hace servil a los intereses de los AIE: *“el secreto último de todo gobierno y de todo Aparato no es el imperativo de la explotación sino el miedo a la desaparición”* (2001:43). Esta revelación opera un cambio en la subjetividad de Ferretti: desde ahí, acepta la imposibilidad de la revolución (*“si la esencia de lo revolucionario es rebajada por su nominación, no veo otra manera que acceder a ella que callar”* 2001:45) y junto a ella lo que de todos modos ya le sucedía: lo que quiere lograr es enamorarse, más específicamente de un clon de la mujer (a su vez clonada) de Hunico. Pero sin embargo Hunico vuelve a traerlo a la “realidad”: le dice que no se haga el idiota, que los AIE no lo van a olvidar tan fácilmente.

A partir de ahí, la huida de Ferretti funciona como una fallida cadena de metamorfosis: en primer lugar se hace “invaginar” para convertirse en mujer, luego de lo cual termina por enamorarse de uno de sus clones. Cínico con respecto a la posibilidad de enamorarse de quien considera un idiota por su candidez, en base a cotidianidad termina por creer en la posibilidad de amar a un inocente, a un ser que, además de ser su viva imagen en este mundo, dada su pureza sentimental “no es del todo de este mundo” (“¿Qué pasaría si este imbécil que yo creo mi copia bizarra ... terminara resultando mi versión más fiel?” (2001:55), pero sus ilusiones se terminan cuando ve que su novio comienza una amistad signada por la admiración con un Importador – Exportador de perfil menemista, lo que hace que lo abandone y termine por apuñalarlo. A partir de ese momento, la relación entre sexualidad e identidad sufre un quiebre, en el cual el arte irrumpe como “vía de salvación posible” no tanto a nivel consciente en Ferretti sino en la “conciencia narrativa” del artefacto literario. La autorreferencialidad del arte moderno y el devenir histórico de las formas de representación artística se transforman en fábulas que son repetidas una y otra vez, sea a través de la descripción de un espectáculo submarino, o bien a través de la historia de una mujer (de la que Ferretti, por supuesto, terminará enamorado).

Es así que la conciencia narrativa de la novela se ramifica; Ferretti pasa de ser sujeto de sus vivencias (y de la imposibilidad de las metamorfosis de su identidad) a ser un actor más que sufre los efectos de las relaciones entre sexualidad, amor e identidad. Este paso, esta nueva transformación sólo hecha posible gracias al asesinato de la inocencia encarnada en el ser amado, más que nunca hace que Ferretti aparezca ligado a una identidad única. De hecho, por una circunstancia fortuita sobrevive a un maremoto y su hazaña es recogida por poderosos estudios de Hollywood que desean filmar su aventura. El perseguido se ve forzado a estar en contacto con Doctorovich, un atlético y renombrado actor que interpretará su papel. Doctorovich adora el sexo grupal y tiene un ego desproporcionado, poco a poco se va adueñando de la vida de Ferretti, es decir de su intimidad. Lo obliga a participar de sus fiestas, y lo hace escuchar largas disertaciones en las que por ejemplo afirma que “*la función del lenguaje es una sola: generar confusión acerca de las cosas y volver complejos los nexos copulativos*” (2001:118). Este descarnamiento del sexo, en el cual la sexualidad fagocita por completo la identidad, se vuelve insoportable para Ferretti: sin límites que lo diferencien de su otro yo que se realiza en el sexo, su propia identidad se encuentra amenazada. Doctorovich funciona como lo abyecto, es decir “*un territorio que, después de haberme*

habitado como alter ego, el orden simbólico me indica como mío por medio de la repugnancia, un elemento que solicita y pulveriza simultáneamente al sujeto” (Kristeva, 1989), y por eso es que Ferretti termina desmembrándolo con una sierra eléctrica. Destrucción del cuerpo otro para preservar la identidad, destierro de lo abyecto: finalmente, tras funcionar como encarnación de lo amenazante, (al principio de la novela, al temer que sus mujeres detecten a sus clones y que los AIE sigan su ejemplo, Ferretti se preguntaba si la Femenidad no se equiparaba al Terror) la Femenidad, es decir lo abyecto para Ferretti, pasa a ocupar post-ramificación de la conciencia narrativa (luego del apuñalamiento del cuerpo amado) un lugar de lucidez: es precisamente Doctorovich quien, en uno de sus acosos verbales a Ferretti, dice que

“el problema de la tragedia isabelina es su necesidad de un final sangriento: eso organiza la narración. Torpe, torpe, torpe. La catarsis es propia de los pueblos primitivos, que añoran los festines caníbales. El arte moderno olvidó el gusto de la carne, exhibe su programa y luego se acaba, se interrumpe. La contemplación del infinito es la manera civilizada del corte fraternal.”

El afuera, lo abyecto, pone también los límites a la proliferación del lenguaje en la narración: si la novela ya no puede terminar “a la isabelina”, es decir si la tragedia es imposible por la forclusión política que el amor opera en Ferretti, lo que queda es la contemplación del infinito como herencia de toda obra de arte, y, al parecer, como final de la novela. Esta anticipación del fin es sin embargo ocluida por el último devaneo amoroso de una identidad atormentada (pero no por ello múltiple, ya que su experiencia se torna unidimensional gracias a una única política de los afectos) cuyo cuerpo hace imposible la metamorfosis. Tras adueñarse del dinero de Doctorovich y ocupar su lugar, Ferretti empieza una vida de sexo grupal (tal como su antecesor) y fiestas interminables para olvidar su hastío. Pese a esto, un buen día conoce a Carmen Moreno, una mujer fascinante cuya historia es otra vez la historia de la representación artística (Carmen empezó siendo estatua viviente, luego se hizo mimo, más tarde sintió un loco impulso hacia la abstracción, expresando de forma punzante los estados de ánimo de la gente, para al final “*librarse de todo rasgo representativo: lo que hacía era una especie de danza intelectual, un sistema físico – alfabético de transcripción*” (2001:135)). El noviazgo prospera como prospera la historia del arte, hasta el momento en que se hace patente que estaba regido por la oscura ley del deseo: Ferretti y Carmen se mudan a vivir juntos, y de ahí en más la sublimación amorosa ingresa a un espiral en el cual Carmen, ahora ella hastiada, luego de drogarse y cometer adulterio en las interminables fiestas que la pareja continuaba dando en su mansión, termina por abandonar la vivienda

común para volver a dedicarse al arte, en este caso a la fabricación de un “complejo habitacional artístico” (otra vez, el arte contemporáneo ligado a las formas de experimentar el espacio, y por ende el cuerpo). Para esto pide interminables sumas de dinero a su aún esposo, que accede a todas ellas pese a que se comente que ella vive con otro hombre. No nos interesa aquí la forma en que termina este experimento artístico de Carmen sino el devenir de la identidad de Ferretti: la conciencia narrativa de la novela vuelve a anclarse en su experiencia, que en este caso no muta sino que se mantiene para siempre fiel a Carmen, esperando por su recuperación. Los AIE dejan de preocuparle: toda su angustia se nuclea en torno al regreso del cuerpo amado, cuerpo adúltero que sin embargo se reclama como razón de ser. La correspondencia cuerpo – identidad parece tornarse absoluta en este pasaje de la obra, acaso por primera vez desde que Ferretti se hiciera clonar por Hunico, y esto se ve reforzado por un inesperado suceso propio de lo que los itinerarios sentimentales de la subjetividad occidental han dado por llamar madurez: el nacimiento de un hijo. Un buen día, Carmen se presenta en la casa de Ferretti y le dice que van a tener un bebé. Ferretti acepta la buena nueva, Carmen olvida para siempre su proyecto artístico y ambos comienzan a vivir en función de la criatura (*“eran una familia, pero la vida se había vuelto plena...”* (2001:168), al extremo de colocar una cámara de video en la habitación del niño para observarlo desde una pantalla gigante ubicada en la habitación matrimonial:

“Luciano (el bebé) dormía o abría los ojos, como si estuviese mirándolos hacer, y eso excitaba aún más a Carmen. Ferretti le preguntaba:

¿No querés ver mejor una película pornográfica, una de amor?

Y ella, abrazándolo:

No, no.

Su conversación giraba alrededor de un tema: la puerilcultura.”

Por primera vez, la política del afecto en la novela atraviesa una modificación fundamental. La equiparación del amor con la pornografía operada por Ferretti y el fagocitamiento del lenguaje por parte del cuidado del hijo, es decir la radical escisión entre amor erótico y amor fraterno, ambos ligados a lo cosanguíneo, que sustenta a la comunidad familiar, y que a su vez se basa en la abolición de la política en su dimensión más radical, hace que el anclaje cuerpo – identidad parezca pétreo, inmodificable. Inmodificable no en el sentido de que la metamorfosis (transformación física que a fin de cuentas termina por implicar una transformación identitaria) sea imposible, ya que de hecho la novela ponía se encargaba de poner en escena la imposibilidad de la proliferación de identidades dada la ligazón que la estructura política de los afectos

produce con respecto a los cuerpos, sino en el sentido de que la pregunta acerca de la dimensión política ni siquiera es formulable una vez que la familia y la “puerilcultura” vienen a puntuar un sistema discursivo. De este modo, ni siquiera el descubrimiento de Ferretti acerca de que tanto su mujer como su hijo son una especie de robots a los que de un día para el otro se les termina la batería (cuerpos adulterados, los únicos capaces de hacer posible en la novela aquella ficción de comunidad familiar) es capaz de hacer que el ex revolucionario se cuestione lo dado, es decir el origen del adulteramiento de esos cuerpos adúlteros, sino que lo conduce a una búsqueda frenética por el reestablecimiento de sus condiciones de posibilidad. Convertirse en genocida para lograr la resurrección de la comunidad familiar a través de experimentos genéticos (refugiado en el que fuese el palacio artístico que había financiado para el retiro de su mujer) y buscar al mismo tiempo el auxilio de la ciencia encarnada en Hunico (Ferretti espera que el humo de la cremación de los cuerpos de las víctimas de su laboratorio – campo de concentración atraigan al científico) lo hace volver a pensar en la persecución de los AIE, lo que hace que Ferretti reproduzca un razonamiento análogo al del principio de la novela: encerrado en su sala de torturas, piensa que

“Si aprendía lo suficiente, lograría reproducir cientos, miles de veces su imagen y la de su mujer y su hijo; aunque los Aparatos de Inteligencia del Estado recorrieran el mundo interminables veces, no lo podrían detectar. Además, el mismo había cambiado mucho. Había engordado, perdido el pelo, se le habían caído los dientes, rengueaba de una pierna” (2001:182)

La ironía como marca narrativa vuelve a hacerse presente: si la experiencia de Ferretti permanece inalterable, su metamorfosis física, acaso la única posible, se realiza por el camino de la degradación.

Finalmente, y tras el fracaso de su tentativa científicista, Ferretti es atrapado por los AIE, que son personificados por la voz de Hunico, cuyo real interés consistía en averiguar las formas y significados del dolor y cuya solución es la eliminación del problema de la duración. Así, el propósito de Hunico es destruir el mundo haciéndolo estallar (tal como sucedía en Planet) en este caso por medio de una gigantesca bomba cuya esperanza es la propagación ad infinitum de la onda expansiva hacia los confines del universo. Hunico tiene un discurso que se asemeja al de un dios, y el final de un melodrama antihumanista no podía ser otro: abolición del tiempo, y junto a éste de la humanidad.

Conclusiones provisionarias

En base a las lecturas realizadas, podemos recoger una serie de conclusiones provisionales que no son generalizables pero tal vez nos permitan lanzar algunos interrogantes sobre los modos en que la representación de la esfera de lo íntimo y las estructuras afectivas heredadas de épocas anteriores se modifica en ciertas obras literarias que, a su vez, se interrogan por los modos de acontecer de ciertas zonas de lo social ante los cambios acaecidos desde los inicios de los noventa. Ludmer planteaba un régimen de representación, la isla urbana, con respecto al cual podemos proponer a las novelas citadas en continuidad y tensión al mismo tiempo. Continuidad en el sentido de que en ambas la modificación de lo espacial necesariamente afecta a las subjetividades centrales, que no son otra cosa que subjetividades desterritorializadas, en permanente movimiento. En el caso de Planet, Denis y Kapor se ven modificados por el secuestro y el nuevo régimen de vida en que los coloca su calidad de nuevos planetienses; en el caso de Ferretti, cada metamorfosis (o des – diferenciación) fallida tendrá necesariamente como escenario un nuevo lugar (la ciudad, el campo, un laboratorio, un estudio de cine, el fondo del mar). También podemos demarcar como rasgo en común el hecho de que ambas obras habilitan (y son movidas por) la pregunta acerca de aquellos rasgos post-subjetivos que pueden funcionar como sustrato común a comunidades de nuevo tipo. Sin embargo, hasta aquí llegan los elementos compartidos. Obviamente, esto no significa una impugnación al régimen de representación esbozado por Ludmer: por el contrario, las no – coincidencias nos permiten pensar cierto “afuera” difícilmente vislumbrable de otro modo. Nos referimos a que, en lugar de dar cuenta de comunidades de nuevo tipo y su topografía, y a la forma en que de este modo lo social es experimentado espacialmente, notamos que ambas novelas son itinerarios en torno a la imposibilidad de la post – comunidad, ya que el límite dibujado por ambas se sitúa en el terreno constituido por la estructura afectiva de las subjetividades que se narran. Mientras que en “Planet” esta imposibilidad es puesta en cuestión por la inauguración de una familia dislocada en la que lo que se comparte no son rasgos pre-subjetivos sino un des-orden de la política de los afectos (Cabsha y Denis aman a la misma mujer y al mismo hijo, pero a pesar de ello mantienen relaciones fraternas entre sí mientras habitan un mismo espacio cotidiano: he aquí el elemento disruptivo, “fuera de sentido”), en “El Perseguido” el amor y su relación con la sexualidad son relatos que se ocupan de minar todo intento de comunidad, viciando los devaneos revolucionarios de Ferretti por una parte (y en este sentido, viciando el momento político necesario para que una

comunidad se constituya), y al mismo tiempo impidiendo la concreción de las metamorfosis que posibiliten una multiplicidad de experiencias y por ende de identidades en un mismo soporte corporal. Interrogación acerca de las nuevas estructuraciones de lo afectivo y los usos de la sexualidad, puesta en cuestión de la posibilidad de proliferación de identidades, ironía con respecto a la performatividad de lo nacional como relato comunitario: tal parece ser la interrogación política de ambas obras. Que eligen situarse en el plano de lo íntimo para, acaso, buscar lo social por fuera de lo social, no en el sentido de lo natural “animal”, sino en el sentido del cuestionamiento de lo que no es cuestionado socialmente: si las formas y distribución espacial de los afectos (maternidad, paternidad, familia, pareja, etc.) son muchas veces valores naturalizados, tal vez la política por fuera de la política consista asimismo en su perturbación. Y, tal vez por eso, (acaso ese sea el alcance de sus políticas del lenguaje) la final imposibilidad efectiva de modificarlos termine por redundar en un estallamiento del lugar, la ciudad, lo social antes que del sentido (recordemos el final de ambas obras: en una de ellas el que estalla es Planet; en la otra, el mismísimo universo).

Bibliografía mencionada:

BIZZIO, Sergio, *Planet*, Sudamericana, Buenos Aires, 1998.

BENZECRY, Claudio, Informes de Tesis, Mimeo.

BENZECRY, Claudio, “Cuadros de una Exposición. Intelectuales, Literatura y Política”, Mimeo.

BENZECRY, Claudio, “El almuerzo de los remeros. Profesionalismo y Literatura en la década del noventa”, en *Hispanoamérica*, año XXIX, diciembre de 2000.

BENZECRY, Claudio, “Subproducto: Campo Literario y Mercado Editorial en la década del 90”, Mimeo.

DE MARINIS, Pablo, “Gobierno, Gubernamentalidad. Foucault y los anglofoucaultianos. (O un ensayo sobre la racionalidad política del neoliberalismo)”, en *Globalización, riesgo, reflexividad*, Remón R. Torre y Fernando García Selgas, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, 1999.

DELEUZE, Gilles, *Foucault*, Buenos Aires, Paidós, 2003.

DERRIDA, Jacques, *La Verdad en Pintura*, Paidós, Buenos Aires, 2000.

GUEBEL, Daniel, *El Perseguido*, Grupo Editorial Norma, Buenos Aires, 2001.

KRISTEVA, Julia, *Poderes de la Perversión*, Catálogos, Buenos Aires, 1989.

LUDMER, Josefina, “Territorios del presente. En la Isla Urbana”, en *Revista Confines del Pensamiento*, FCE, Buenos Aires, Diciembre de 2004.

SAITTA, Sylvia, “La Narrativa Argentina, entre la innovación y el mercado (1983 – 2003)”, en *La Historia Reciente. Argentina en Democracia*. Marcos Novaro y Vicente Palermo (Comps.), Edhasa, Buenos Aires, 2004.

SAITTA, Sylvia, “Después de Borges: apuntes sobre la nueva narrativa argentina”, mat. disponible en la web.

TABAROVSKY, Damián, *Literatura de Izquierda*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2004.