

Localizaciones literarias en tiempos globalizados

Prof. Dr. María Alejandra Minelli¹

Resumo:

Esta ponencia examinará los desplazamientos en los modos de representación efectuados desde el realismo al neobarroco en el contexto de la literatura argentina contemporánea. La construcción literaria de lo barrial en textos de autores como César Aira, Washington Cucurto y Fabián Casas exhibe cambios en los modos de representación respecto a un modelo clave en la literatura argentina: la vanguardia de Boedo. En la actualidad, la copia de la oralidad y la construcción de focalizaciones peculiares, en lugares específicos, se aparta de los boedianos inmigrantes europeos, conventillos y organitos; en los textos de Washington Cucurto, el “yotibenco”, los inmigrantes latinoamericanos y la bailanta; en los de César Aira, Flores y la cultura mediática; en los de Fabián Casas la mirada del niño, el rock y el sesgo autobiográfico se conjugan para producir nuevas representaciones de lo local en tiempos globalizados.

Palavras-chave: literatura argentina, realismo, representación, ciudad

I.

Los elementos utilizados para construir representaciones urbanas en los textos de César Aira, Washington Cucurto y Fabián Casas nos dan motivo para iniciar la exploración en torno a los matices que adquiere la creación de una imagen de lo local hoy, en tiempos globalizados. De manera general, es posible afirmar que en los textos seleccionados puede observarse aspectos afines a la estética realista, como la creación de un “efecto de lo real” (BARTHES, 2002: 82) a través de descripciones, referencias a marcas de oralidad, generacionales, geográficas, sociales, etc.; sin embargo, este registro de lo real, se enrarece por diferentes vías.

Los desplazamientos efectuados desde el realismo y el horizonte de sentidos que convoca la representación literaria de lo barrial implica también variaciones respecto a la idea de lo que es la literatura y la tarea del escritor. En el sistema de la literatura argentina, un antecedente ineludible al momento de referirse a la representación de lo barrial en la literatura es el grupo de Boedo. Algunas perspectivas críticas sobre la tendencia boedista coinciden en caracterizarla, por su estética popular, para todos, sin claves, en la que el escritor –sincero(1)- se autoriza a través de saberes que provienen de su propia vida proletaria(2); una literatura pedagógica que confía en la transparencia de la representación realista y que podría sintetizarse –utilizando la acertada formulación de Adriana Astutti-: “higiene y poesía al alcance de todos, unidas al uso del viejo realismo crítico para denunciar los aspectos sombríos del mundo, y a un lirismo tolstoiano para exaltar la virtud de los humildes y de los sumergidos” (ASTUTTI, 2002: 424). Por su parte, Graciela Montaldo denomina esta tendencia estética “verista” debido a que –por la función pedagógica que le asignaron a la literatura- no se propusieron “pintar la realidad” o mostrar “la vida” sino componer ficciones destinadas a educar al pueblo (MONTALDO, 1989: 389).

Un aspecto implícito en el boedismo es aquello que Miguel Dalmaroni –en su examen de los rasgos atribuidos a la literatura llamada populista-, resalta por su persistencia, esto es: el “maniqueísmo moral (a veces emparentado con ideologías humanistas, religiosas, etc.) en la distribución de los roles estereotipados según la distinción clasista anterior: los burgueses son irredimible y completamente malos; los proletarios naturalmente buenos. O también, en correlación directa con

(1) Martín Prieto ha subrayado el rescate que hace Elías Castelnuovo de la sinceridad como valor en la literatura argentina (PRIETO, 2002: 340).

(2) Adriana Astutti afirma al respecto que “la literatura de Castelnuovo se autoriza con su vida: en los saberes que debe a su origen proletario y en su amor desinteresado para escribir, con la autoridad de un maestro, sobre aquéllos a quienes llama ‘los de abajo’” (ASTUTTI, 2002: 429).

los discursos más próximos a lo que en la política se ha entendido como ‘populismo’, caracterización ‘paternalista’ y ‘demagógica’ del ‘pueblo’ como sujeto social uniforme, naturalmente progresivo y ejecutor de la justicia, la verdad o las conductas ‘correctas’, acertadas, etc.” (DALMARONI, 2004: 18).

En los casos que exploraré a continuación, hallaremos estéticas que juegan con la ilusión referencial y, al igual que Boedo, seleccionan el referente barrial- pero –claro está- mediante diferentes estrategias ostentosamente se alejan de la atmósfera de la literatura de tesis, realista y moralizante. Se trata de textos que privilegian la representación de experiencias emergentes en los últimos años, que combinan la evidente referencia a lo real con el extrañamiento de los preceptos realistas y de los formatos genéricos. Su potencialidad subversiva no reside en un “mensaje” que trasmitan sino, más bien, en la zozobra que su lectura produce.

César Aira: Flores

En las *Noches de Flores* (2004), lo que comienza siendo la historia de Aldo y Rosita Peyró, un matrimonio de jubilados que se dedica a repartir pizza a domicilio en el barrio de Flores, termina siendo la narración de una enredada trama policial. El volumen retoma componentes narrativos que aparecen ya en otros relatos de Aira: los medios masivos y su creación de la realidad, el trabajo sobre la base de géneros fuertemente codificados, como el folletín y el policial, y la perspectiva caricaturizada del arte y la literatura a través de la crítica, los escritores y los premios.

Como en otras novelas, en lo que va de la previsibilidad del costumbrismo a lo inverosímil de las historietas, se tensa la representación de una ciudad que del modo costumbrista sólo retendrá el tema y algunas notas de color local urbano, pues el espacio de Flores es caracterizado por un “barroquismo catastral” (AIRA, 2004: 35); lejos de la precisión realista, Flores aparece como un laberinto temporo espacial surcado por sistemas de *delivery* investidos de un aura de poder y misterio:

Quedaba latente un sentimiento de eficacia milagrosa, que se explicaba por las ventajas de la vida moderna, pero en el fondo permanecía sin explicación, y ese resto mágico, aunque oculto y subliminal, recaía sobre el sistema de *delivery*, invistiendo a sus manifestaciones visibles, los repartidores, de un aura de poder y misterio (AIRA, 2004: 37)

También el concepto de trabajo es complejizado y ubicado en una confusa categoría, pues el trabajo de los Peyró “se parecía a un no trabajo” (AIRA, 2004: 7) es un trabajo que no es trabajo y que los pone en contacto con una cara de la sociedad –y con una propia- que no conocían; complementariamente, el narrador nos explica que los motociclistas de Pizza Show y los de la heladería Freddo experimentaban fuertes vínculos de pertenencia respecto a sus establecimientos y sentían que representaban a sus clientes:

Los portadores de las democráticas pizzas se sentían obligados a representar a una clase popular sujeta a los altibajos económicos del país: por reacción, los conductores de las quince motos azules de Freddo, llevando los lujosos helados de sabores rebuscados sintonizaban con el *carpe diem* de una clase media derrochadora, imprevista, antisocial (AIRA, 2004: 12)

La aparición del cadáver de Jonathan, un niño secuestrado hacía una semana pone en escena personajes y situaciones narrativas que también aparecen en otras novelas de Aira: los reporteros y medios televisivos cubriendo la noticia policial, la institución policial que pasa a desentrañar el crimen y- con ello- un reverso de la narración que prolonga sus contornos hacia el género policial y el melodrama. Este conflicto define una trama de peripecias que anuda las relaciones de ciudadanía- ley y delito y amplifica el horizonte a explorar por un narrador con claras aspiraciones antropológico-sociológicas:

La delincuencia sí era una consecuencia directa de la crisis. Había aumentado tanto que salir a la calle ya era arriesgar la vida, sobre todo de noche. La población esta-

ba amedrentada, y no era para menos. El medio por el que fluía el miedo era la televisión, que últimamente había hecho de la criminalidad su tema exclusivo. De no ser por la ocupación que los sacaba de su casa, Aldo y Rosa también habrían quedado reducidos a la información de la pantalla (AIRA, 2004: 25)

Estas interpretaciones socio culturales son ofrecidas a lo largo de toda la trama por este narrador sumamente sospechoso porque o bien sabe tanto como el lector y se equivoca, o bien sabe más que el lector pero le hace trampa y lo engaña. En cualquier caso, es claro que no es una voz fiable. El mejor ejemplo de esto es la reiteración de identidades ocultas que se revelan tras los disfraces y falsos nombres; por dar unos pocos ejemplos, los mismos Peyró no son tranquilos vecinos, sino peligrosos delincuentes implicados en un caso de jóvenes esclavos: Rosita es el ciego “Resplandor” y Aldo es “Cloroformo, un legendario criminal del barrio, uno de los fundadores de la Banda del Jardín” (AIRA, 2004: 137). Por su parte, el escritor Pedro Perdón es el crítico Pix (especialista en artistas que una misteriosa fundación subsidia) y el misterioso Nardo es:

Un ser extraño, mitad murciélago, mitad loro, de un metro de alto, que se descolgó de un árbol al paso de los Peyró, y siguió caminando con ellos, con un garbo precario, sobre piernas demasiado cortas y zapatitos de goma roja (AIRA, 2004: 29)

Nardo se presenta como Nardo Sollozo, el Pulgarcito de las estrellas, pero en realidad es el enano Malvón en Flor, otro personaje de oscuro pasado que -con disfraz de Batman y careta de loro- opera como espía de la policía. La narración que enlaza a estos inverosímiles personajes finaliza con la alusión a un mensaje oculto en las vueltas que hacen dos motociclistas, en sus vueltas puede leerse la declaración de su propio amor: Walter ama a Diego y Diego ama a Walter. Arriba, la energía del amor reacomoda las estrellas y surge la constelación “*Delivery*”, justo encima de Flores.

Washington Cucurto: Boedo I (y Constitución)

Washington Cucurto (seudónimo de Santiago Vega) acaba de publicar *1810, la Revolución de Mayo vivida por los negros* (Emecé) protagonizada –como otras de sus narraciones– por Washington Cucurto. Sus textos suelen presentar una representación de lo barrial firmemente entrelazada con los cambios de la urbe porteña en la década del 90 y con la construcción de su figura de escritor.

Por ejemplo, *Las aventuras del Sr. Maíz. El héroe atrapado entre dos mundos* (2005) se inicia con una dudosa dedicatoria: “A un poligrillo de Boedo”, dedicatoria sospechosa de ironía porque poligrillo, en lunfardo, denomina a quien se busca la vida cómo puede, es un sujeto infeliz, de trabajo tan opaco como su vida. En cualquier caso, la dedicatoria establece el diálogo con esta matriz tradicional de la representación de lo barrial y de los sectores desposeídos en la literatura argentina: la vanguardia boedista.

Desde el primer capítulo reaparece –al modo de Boedo- la construcción de una figura de autor que forma parte del mundo a narrar; sus conocimientos y experiencias de repositor de supermercado y cumbiantero intervienen en la definición de su perfil de escritor y en su proyecto creador. Un narrador en primera persona nos cuenta que nació el 29 de julio de 1973 en Quilmes, que se llama Washington Cucurto, trabajó un supermercado y posee una obra literaria preexistente: “Pelo mi libro Zelarayán. ¡Cómo me divierto escribiéndolo! Es una burla a la clase media argentina y a sus modos, gustos y costumbres. Ataco y destruyo la buena literatura sin piedad” (CUCURTO, 2005: 41).

Su historia de vida propone un estatuto de credibilidad de la escritura ficcional que fundamenta la pretensión de verdad de un texto en primera persona; sin embargo, el carácter disparatado de las peripecias que despliega neutraliza todo “efecto de realidad” que pudiera llegar a erigirse en este relato de alguien que declara haber sobrevivido lo que él llama la “década trágica”, los ‘90, el neoliberalismo, el menemismo, el duhaldismo (CUCURTO, 2005: 71). Este narrador-autor-personaje

declara que es un copión, que todo lo copia (CUCURTO, 2005: 49) y se autoriza con un saber experiencial:

Hoy, en esta noche de mi muerte, lo único que puedo hacer es crayonar, biromene-
ar de mamotritantes frases esa época de aventuras y amor en el yoti del demonio; el
lugar hereje por supremacía, el baile del sexo, la seducción y la política
(CUCURTO, 2005: 64).

Este saber tiene una sede primera desde la que se imparte, el conventillo –con su música, sus comidas, sus mujeres- que en esta narración es un enclave de la más latinoamericana identidad en pleno de la europea Buenos Aires. Como en los conventillos bonaerenses de la transición del último fin de siglo, hoy se aglomeran individuos de diferentes procedencias, no hay una transnacionalización sino muchas y variadas. En el yotibenco, “conventillo global” de hoy, las referencias culturales se confunden y mezclan.

En el “yotibenco” viven dominicanas, peruanas y gente del norte argentino y constituye un espacio signado por Eros; el discurso sobre los habitantes del yotibenco es ambiguo: son definidos despectivamente como “laca de gente” y “turba proleta”, por ejemplo; sin embargo, el narrador declara que lo único que desea por el resto de sus días es rodearse de “la Raza Inferior, Multiforme, futbolera, machista y retrógrada”, “la mugre de la turba horrible que nace de la mezcla del indio con el español” (CUCURTO, 2005: 61). Esta perspectiva contradictoria, ambigua, difiere y complejiza la comunicación de un sentido fijo, unívoco y ejemplifica la relación de este texto con el barroco, tal como Severo Sarduy lo ha definido, complacido en el “suplemento, en la demasía y la pérdida parcial de su objeto” (SARDUY, 1987: 209). Se trata del “realismo atolondrado” que proclama Cucurto:

Yo lo llamo ‘realismo atolondrado’: una literatura basada en el ridículo, en el absurdo, en el desepite de vivacidades estrafularias, de dominicanas sensuales, en un descenso estruendoso de caribepeguas, en un conventillo volando, en el gesto karadajianesco de arrebatos bonapartianos, en el tickigarche con cariño. Una poesía sin más ambición que la de vivir (CUCURTO, 2002).

De este realismo atolondrado y retorcido deriva la observación formulada por Tamara Kamenszain, quien -cruzando el coloquialismo argentino con el latinoamericano- conjetura que el “yotibenco” es una variante lunfarda de conventillo” (KAMENSZAIN, 2007: 138) también su vinculación estética con el neobarroco latinoamericano discutidor y transgresor que subrayará Ana Porrúa en su lectura de *Cosa de negros* (PORRÚA, 2003). En el yotibenco, el narrador adquiere de las dominicanas un saber experiencial que considera fundamental: “Que en la tristeza y la miseria se vive igual y que hagamos lo que hagamos jamás mejoraremos en nada” (CUCURTO, 2005: 55).

Fabián Casas: Boedo II

Fabián Casas nació en el barrio de Boedo en 1965. Cursó filosofía en la UBA, y durante diez años trabajó en distintas secciones del diario *Clarín*; desde los años '90 ha publicado diversos textos poéticos, como *Tuca* (1990) y ultimamente los relatos de *Los lemmings y otros* (2005)..

A la hora de caracterizar su proyecto creador, Casas abunda en explicaciones: en cuanto a la “familia literaria” que elige, entre los argentinos, subraya la obra de sus amigos de la revista *18 Whiskys* (Daniel Durand, Darío Rojo, Rodolfo Edwards), Giannuzzi, Saer, Gelman, Lamborghini (Leónidas) Zelarayán, Girri, Borges, Aira. También destaca su predilección por escritores de lengua inglesa como Ezra Pound, T.S. Eliot, Faulkner, entre muchos otros.

Su maestro: Schopenhauer porque “Básicamente él enseña que estamos yendo a penales con Caronte y que mientras nosotros pateamos al medio y despacio, éste lo hace siempre al ángulo” (CASAS, 2005). Cuando le piden que defina su estilo, Casas dice: “–Yo hago ‘realismo Márcico’ (por el ex jugador), reberreta (risas). Cuando estaba en *Olé*, puse de título ‘Realismo Márcico’, un

día que Márcico la rompió” (CASAS 2007). En la tarea de Fabián Casas, la biblioteca filosófica y el horizonte mítico permean el relato de vida barrial, así como la referencia futbolística y callejera talla la autodefinición estética “realismo Márcico”.

También, en una estrategia de acción doble, mientras que en entrevistas declara que escribe pensando en sus amigos del barrio de Boedo (donde creció); en un relato dedicado a Quique Fogwill, “Casa con diez pinos”, el narrador subraya:

Desde que empecé a publicar, la gente me pregunta. “Esto es autobiográfico, no?”. O: “El personaje sos vos, no?”. Así que voy a empezar por decir que todo lo que se va a narrar aquí es absolutamente Verídico. Pasó realmente como lo voy a contar. Eso sí, me tomé la licencia de cambiar algunos nombres (CASAS, 2007:41).

Como Cucurto, Casas propone un pacto fantasmático³, incita a leer sus ficciones en clave autobiográfica; a partir de esa primera persona implícitamente fundamenta un estatuto de credibilidad, una pretensión de verdad para un texto ficcional y, por otro lado, proyecta la figura de escritor que perfila como autor. Es una operación que también recuerda el modo en que lo hacía Roberto Arlt en sus autobiografías y en *El juguete rabioso*, texto que también es convocado por las escenas que, en “Los Lemmings”, nos muestran al grupo de adolescentes reunido en la casa del Tano Fuzzaro, hermanados en la charla asincera por el consumo de jarabe para la tos (recuerda a Silvio Astier y sus amigos del Club de los Caballeros de Media noche).

Los límites entre la ficción y la realidad se traslapan reiteradamente, otro ejemplo de esto es cuando Fabián Casas afirma (en la entrevista que le hace Ana Wajszczuk) exactamente lo mismo que afirma el narrador de “El bosque pulenta”: “un adulto es alguien que comprende que la vida es un infierno y que no hay ninguna posibilidad de buen final” (CASAS, 2006) (CASAS, 2007: 29).

“La infancia es el barrio, y de ahí te arrancan y te convertís en adulto” (CASAS, 2007: 29), la frase condensa todo un cronotopo⁴ en los relatos de *Los lemmings* y *otros*; un lugar –el barrio–, un tiempo –la infancia–; ambos determinan la imagen del hombre en el texto, trazan una focalización, una voz/mirada infantil que transfiere un conocimiento de vida adquirido por lo vivido, y una cultura tamizada por las vivencias en el marco de la memoria pública: “La dictadura fue la música disco. Estuve en el lugar equivocado en el momento equivocado. Y si no, mírenme: en mi pieza. Acabo de volver del cine Lara, de Avenida de Mayo” (CASAS, 2007)

El mecanismo metonímico que subyace en la frase “la dictadura fue la música disco” actualiza una estocada que va certeramente a la dimensión experiencial del lector que vivió su juventud en esa época. Esta apelación a las vivencias del lector, incluye también las formas del eufemismo irónico: “El tano Fuzzaro, el japonés Uzu, inventor del Boedismo Zen, los chicos del pasaje Pérez, los hermanos Dulce ... muchos borrados antes de tiempo con el liquid paper del Proceso, las Malvinas y el Sida...” (CASAS, 2007: 13). Y la descontextualización de consignas políticas: “La sangre de Canale no podrá ser negociada ni envasada, cae a chorros sobre su corbata azul, su guardapolvo impecable...” (CASAS, 2007: 15).

Procedimientos como estos, generan un registro que hace fintas al lector, que amaga un registro realista, de hecho es posible encontrar en *Los lemmings* y *otros* elementos que remiten a un

³ Pacto fantasmático, esto es, una forma indirecta del pacto autobiográfico. Por él, el lector es invitado a leer las novelas como ficciones, pero también como fantasmas reveladores de un individuo (LEJEUNE, 1992).

⁴ Bajtín definió al cronotopo como una categoría formal y de contenido de la literatura que expresa la indivisibilidad de tiempo y espacio; en el cronotopo literario artístico se fusionan indicios temporales y espaciales que son asimilados artísticamente a la novela, el tiempo se condensa, se concentra y se hace artísticamente visible y el espacio se asocia al movimiento del tiempo, del argumento (BAJTÍN, 1986: 269).. En el cronotopo se fusionan los indicios espaciales y temporales; entre otro aspectos, determina la imagen del hombre en el texto, constituye un centro organizador de los principales hechos de la novela y en él se anudan y desenlazan los principales hechos del argumento

realismo costumbrista y cierto populismo rockero. Sin embargo, la escritura de Casas erosiona esas matrices a través de estocadas que estallan y remiten a una constelación de sentidos y vivencias que desborda con creces las dimensiones del costumbrismo.

Conclusão

La producción literaria que revisé ubica en un primer plano la representación de experiencias sociales de la Argentina de los últimos 30 años; recientemente, Beatriz Sarlo definió un sector de la novela actual como “etnográfica”, debido al peso del presente como escenario a representar (Sarlo, 2006: 2). Y este es el caso de estos autores, que en los textos comentados hasta aquí trabajan desde la literatura la experiencia de la ciudad, los medios masivos y la producción del sentido de la vida urbana. Participan de la atmósfera de un momento en que “junto a los procesos de globalización se producen otros de ‘localización’ territorial y simbólica como el fortalecimiento de minorías con patrones identitarios específicos y, en otros casos, la pérdida, confusión o reciclamiento de sus patrones culturales” (FORD, 1994: 42).

Para César Aira, “la literatura no progresa sino por las modificaciones del concepto de realismo” (Aira, 1986: 60); quizás por eso trabaja con el intermitente quiebre de la “transparencia” realista, utiliza las condensaciones de sentidos de diversos géneros y la alteración de sus horizontes de expectativas; los hace confluír sobre una urdimbre realista que representa lo barrial, produce una mezcla que perturba los horizontes de expectativas creados por esos marcos genéricos y finalmente neutraliza la posibilidad de leer un relato costumbrista acerca de del barrio de Flores.

Por su parte, Washington Cucurto inventa una nueva estrategia de representación de los habitantes de una zona de Buenos Aires que recicla festivamente los fantasmas generados por la figura del inmigrante a través de la exaltación de la fiesta y el desenfreno sexual y de una trama desopilante. La narración se aleja de lo piadoso, porque transcurre en un mundo en que impera una lógica de salvaje supervivencia: “El mundo está basado en un único procedimiento, aplastar al de abajo y sacarle el lugar al de arriba” (CUCURTO, 2005: 45).

Fabián Casas trabaja un lenguaje representacional que juega con la “transparencia” que produce la ilusión realista, pero se abre a un modo de representación exploratorio, que produce enfoques metonímicos a través de “estocadas experienciales” que vinculan lo local y lo global; su escritura articula en una compleja trama el registro íntimo de la mirada infantojuvenil, el barrio, la memoria pública argentina y la experiencia de la cultura literaria y urbana de la época.

En todas estas narraciones sobresale el papel de los medios masivos, por su incidencia en la modificación de los vínculos entre lo privado y lo público, y como factores dominantes en la constitución del sentido “público” de la ciudad. Sus historias transcurren en un espacio ciudadano, localizado, porteño, en el que aparecen personajes con modos de estar en el mundo, que combinan un imaginario y referencias culturales localizadas -incluso microlocalizadas- con un conjunto heterogéneo de bienes simbólicos producidos y hechos circular internacionalmente. En especial, iluminan lateralmente las experiencias de desplazamiento, recomposición y reconocimiento que acompañan la situación de los múltiples desplazados sociales (sean inmigrantes o nativos), su distribución por sectores y lugares de encuentro, sus ocupaciones y su relación con la subsistencia y su experiencia de lo laboral, del ocio y de la precarización laboral.

En términos generales, podemos decir que todas estas ficciones nos ofrecen nuevas representaciones literarias de lo local en tiempos globalizados; deshilachadamente referenciales, es cierto; pero rotundamente vueltas sobre la experiencia misma de la ciudad, sobre los cambios que experimenta y sobre los sujetos que andan sus calles con la memoria de los últimos 30 y tantos años a cuesta..

Referências Bibliográficas

- [1] AIRA, César. “Sin novedad en el frente”, *El Porteño* N° 51. Buenos Aires, p. 60, 1986.
- [2] ----- *Las noches de Flores*, Buenos Aires: Mondadori, 2004.
- [3] ASTUTTI, Adriana. “Elías Castelnuovo o las intenciones didácticas en la narrativa de Boedo”, en *Historia crítica de la literatura argentina* (Dir. N. Jitrik) Vol VI *El imperio realista* (Dir. Ma. T. Gramuglio). Buenos Aires: Emecé Editores, 2002.
- [4] BAJTÍN, Mijail. *Problemas literarios y estéticos..* La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1986.
- [5] BARTHES, Roland. “El efecto de lo real”. *Realismo ¿mito, doctrina o tendencia histórica?* Buenos Aires: Lunaria, p.75 – 82, 2002.
- [6] BARRENECHEA, Ana María. “La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos”. *Revista Iberoamericana* N° 200-201, p. 765-768, 2002.
- [7] CASAS, Fabián. *Los Lemmings y otros*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2007.
- [8] ----- “¿Por qué el pibe de barrio no puede leer a Schopenhauer?” Entrevista de Silvina Frieras. *Diario Página 12*, Buenos Aires, 16 de enero 2007 <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-5096-2007-01-16.html>
- [9] ----- “Entrevista a Fabián Casas”, por Ariel Bermani, Daniela Allerbon y Zulema Lázar. *El interpretador* N° 13, 2005 <<http://www.elinterpretador.net/numero13.htm>>
- [10] ----- “Neobarrioso”, entrevista de Ana Wajszczuk. *Los inrockuptibles* N° 99, enero 2006, p.26- 28.
- [11] CUCURTO, Washington. “Arrebatos en el conventillo” (entrevista de Martín Prieto), *Revista Ñ*, Buenos Aires, 2002 <<http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2002/03/30/u-00801.htm>>
- [12] ----- *Las aventuras del Sr. Maíz*. Buenos Aires: Interzona, 2005.
- [13] DALMARONI, Miguel. *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina (1960-2002)*, Ril Editores y Melusina editorial, Santiago de Chile, 2004.
- [14] FORD, Aníbal. *Navegaciones. Comunicación, cultura y crisis..* Buenos Aires: Amorrortu, 1994.
- [15] KAMENSZAIN, Tamara. *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*. Buenos Aires: Norma, 2007.
- [16] LEJEUNE, Philippe .. *Le pacte autobiographique*, París: Du Seuil, 1975.
- [17] MONTALDO, Graciela. “Literatura de izquierda: humanitarismo y pedagogía” *Historia social de la literatura argentina*, (Dir. David Viñas) Vol.VII *Irigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*. Buenos Aires: Editorial Contrapunto, 1989.
- [18] PORRÚA, Ana. “Un barroco gritón”, *Bazar americano*, diciembre de 2003 <<http://www.interzonaeditora.com/web2/prensa/prensa.php?idPrensa=11>>
- [19] PRIETO, Martín. “Realismo, verismo, sinceridad. Los poetas”, en *Historia crítica de la literatura argentina* (Dir. N. Jitrik) Vol VI *El imperio realista* (Dir. Ma. T. Gramuglio). Buenos Aires: Emecé Editores, 2002.
- [20] SARDUY, Severo. *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987.

[21] SARLO, Betariz. “Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia”, *Punto de vista* N° 86. . Buenos Aires: p. 1- 11, 2006.

¹ Autora: **Dra. María Alejandra Minelli.**
Universidad Nacional del Comahue.
Facultad de Humanidades (Proyecto de investigación H 106)
mminelli7@hotmail.com