

Reflejos

Revista del Departamento de Estudios Españoles y Latinoamericanos

Facultad de Humanidades, Universidad Hebrea de Jerusalén

Número 8, Diciembre 1999

Leer e interpretar desde la ficción. *Lo imborrable* de Juan José Saer y *La máquina de escribir* de Juan Martini

Ester Azubel

pp. 17-22

Leer e interpretar desde la ficción

Lo imborrable de Juan José Saer y La máquina de escribir de Juan Martini

Ester Azubel

EN “La dignidad de la poesía”, Lezama Lima nos recuerda su propia escritura cuando se refiere a un momento de *Crimen y castigo* de Dostoievsky. Entiende el sentido de la escena de Sonia en el sótano como una forma de afirmar su existencia en ciertas lecturas: “Parece decimos [...] Sólo existo al leer” (Lezama Lima 1977, p. 772).

La lectura como origen (y dispositivo) del relato es una imagen ligada a la historia de la literatura. La lectura, por otra parte (y en otro orden), es un proceso inseparable de la escritura en tanto éstas son operaciones que se implican y actúan simultáneamente: leemos cuando escribimos e imprimimos en la letra nuestras lecturas (Jitrik 1984, pp. 29-32).

A la actividad de leer e interpretar le es inherente la representación. Qué es leer y cómo se relacionan los signos con los referentes o los signos con los sentidos, es un tópico abordado por diferentes disciplinas y, puesto en debate, el tema se refracta en múltiples aspectos según el objeto que cada enfoque construya

en el recorte. La teoría literaria comparte (y discute) este tema con distintas teorías de la lingüística, la filosofía y la historia. En el caso de la ficción¹, existe una tradición crítica cuyo origen podría vincularse con la Antigüedad –con la retórica griega difundida en la obra de Cicerón²–, pasando por la Edad Media, hasta manifestarse en exponentes de la filosofía moderna (Frege) que niega consistencia empírica a los objetos de la ficción (Ferro 1998).

La literatura argentina de las últimas décadas, en su obstinación satírica y mediante el juego paródico, se vincula con este tema –lo discute– desde la ficción. Ciertas producciones se manifiestan como exponentes extremos de un espíritu muy contemporáneo; ellas cuestionan no sólo el estatuto de la literatura respecto de otros discursos y su relación con el mundo, sino la posibilidad de toda certidumbre respecto de lo real. Y, no obstante la ironía, no pueden escapar de la memoria histórica. De ahí que estos textos evadan la posibilidad de su inclusión dentro de líneas escritura-

Argentina, egresada del Departamento de Estudios Españoles y Latinoamericanos de la Universidad Hebrea de Jerusalén. Es profesora en la Licenciatura en Letras e investigadora del Consejo de Investigaciones Científicas y Tecnológicas en la Universidad Nacional de Santiago del Estero. Ha publicado artículos en revistas especializadas, sobre Martini, Piglia, Lezama Lima, ficción e historia, etc.

1 Podría pensarse que la elección del término es una postura respecto del lugar que ocupa la literatura en el dominio general de los discursos, posición que distingue entre no-ficción y ficción y entiende a esta última como un género discursivo que no refiere –por ser imaginario– la realidad. El trabajo no aspira a dar cuenta de ese problema; en este caso se usa “ficción” operativamente, con plena consciencia de las “trampas” del lenguaje.

2 Roland Barthes concibe la *Retórica a Herennio* como “una suerte de resumen de la retórica aristotélica” (Barthes 1974, p. 18).

rias tradicionales cuyo origen se remonta al siglo pasado –la tradición gauchesca y la serie europeizante–; líneas que, por otra parte, hacen eco en las lecturas (y la crítica) de los 60 y los 70, escindida entre los defensores del arte comprometido y los que propugnan el arte del juego, la parodia, la biblioteca³.

Este estudio se orienta a revisar no las lecturas de la crítica sino las lecturas que lleva a cabo la ficción.

¿Qué estatuto poseen los textos que se sustentan en la actividad interpretativa? ¿Cuál es la condición de posibilidad del relato, de la re-presentación del relato en la narrativa meta-ficcional? Más allá de la permeabilidad de los discursos, del estallido de los géneros y el consecuente evanescimiento de las

fronteras discursivas, la hegemonía de la “ficción crítica” –casi un tópico de la literatura argentina de fin siglo– se sostiene en la crítica literaria actual, responsable de una mirada “conjuntiva” de líneas antes disociadas: nuevos modos de leer generan nuevos modos de escribir, y ello asegura (y, paradójicamente, regula) el dinamismo de cualquier literatura⁴.

*Y los rastros del principio de realidad
se inscriben en nuestro cuerpo.*

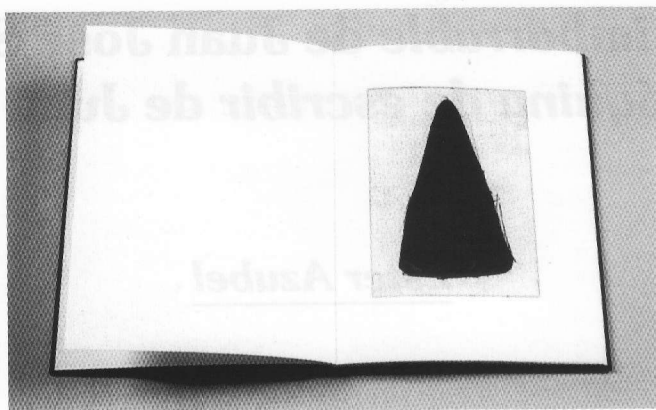
(Juan José Saer 1997, p. 81)

La producción de Juan José Saer es emblemática de una poética que postula la indeterminación y la opacidad del sentido. En su artículo “La narración-objeto” se sitúa, otra vez, en la línea de la literatura argentina de experimentación narrativa –y desde allí, como una prolongación de la herencia “borgeana”–, que sostiene la tendencia del relato a “constituirse como una especie de construcción sensible” (Saer 1999, p. 19). En su argumentación, Saer expone que, en tanto construcción y por ser un “simulacro de lo

empírico”, la narración obtiene el estatuto de un objeto y adquiere su misma autonomía opaca, en oposición al discurso, estructurado con la transparencia conceptual (*ibid.*, pp. 17- 29).

El tema de *Lo imborrable* (Saer 1993) es la escritura. Es más, el tema de *Lo imborrable* es la escritura de la poética de Saer. La parodia incisiva sobre producciones de lo que el autor denominaría “géneros

menores” –*best-sellers* o toda escritura inscrita en un verosímil realista–, la ironía orientada hacia las instituciones mediadoras responsables de la difusión y su consideración acerca del público lector de ese tipo de novelas, se construye mediante una escritura “estrábica”, duplicada



gráficamente en los márgenes. La hoja en Saer no es ya el espacio que sólo admite la linealidad –rasgo propio del realismo decimonónico, del continuo con que se ha caracterizado convencionalmente la narrativa oral–, sino una dimensión que une, simultáneamente, el recorrido de la lectura (el tiempo) y la inscripción de la escritura (el espacio). A la “contigüidad” del relato de los acontecimientos se superpone esa otra grafía que actúa como un injerto en la novela. Bajo la forma de una anotación en simétricas columnas a lo largo de la página, ese suplemento interrumpe y repite al relato: atomiza, sintetiza o titula un tema en el continuo de la narración, a su vez segmentada, interrumpida por las vacilaciones interrogativas del narrador. El texto del margen comenta la novela. La lee.

¿Qué lee el texto marginal? Las formas de la convención literaria, o lo que para Saer es ya imposible escribir; una denuncia que repite lo denunciado: “aplica las afirmaciones del texto a sus propios procesos de enunciación” (Culler 1982, p. 123)⁵.

3 La crítica literaria contemporánea (entre otros, Nicolás Rosa, Ricardo Piglia, Josefina Ludmer, Beatriz Sarlo) ha leído marcas de la literatura fundacional argentina en las producciones de escritores del siglo XX. Edgardo Horacio Berg analiza la lectura que Piglia hace de Borges como la mirada que hace posible “leer el diálogo con las líneas centrales de la literatura argentina del siglo XIX” (1998, p. 41).

4 No ignoramos, por otra parte, la “ficcionalización de la crítica”; es decir, el movimiento inverso en un corpus crítico argentino que se textualiza (caso Piglia), o construye –a la manera de un detective que reúne pistas– el entramado de un “crimen” (caso Ludmer).

5 Desde el paradigma psicoanalítico, el texto marginal puede leerse como el principio de realidad, entendido como el funcionamiento regulador que transforma la energía libre, tendiente a circular sin trabas de una representación a otra, en energía ligada. (Laplanche, Jean y Pontalis, Jean-Bertrand 1971. Sv. “Principio de realidad”).

Lo imborrable condensa un desplazamiento de múltiples escrituras: la copia que realiza el protagonista de sus propios sonetos, fragmentos de la novela de Walter Bueno, los comentarios escritos de Alfonso sobre dicha obra, la referencia al comentario (“el brulote”) que el protagonista escribió en el pasado. Tomatis es responsable, además, de un nuevo escrito (comentario) de la novela de Walter Bueno, pero se detiene (lee) en las anotaciones al margen del borrador, otra lectura: la de Alfonso. Especula con el análisis de las distinciones cromáticas del subrayado de las frases (negro, verde, rojo, azul, violeta), con el desciframiento de un plan que descubra la lógica del sistema:

Los subrayados [...] también denotan un trabajo metódico y racional y me hacen sospechar que a cada color debe corresponder algún aspecto específico del libro, línea temática, problemas de representación, o cualquier otro dislate analítico establecido por las distinciones obcecadas del comentarista (LI, pp. 153-154).

¿Qué hace, entonces, el texto hegemónico? Deconstruye la “lógica del sistema” que denuncia en la construcción de su propio texto.

El sujeto de la enunciación y narrador protagonista del relato, desintegrado en “yo” – objeto escindido, disociado, incierto e indeterminado, se manifiesta en el relato bajo la amenaza de constante disolución. La inconsistencia que acecha a Tomatis lo ubica en el orden de lo que fluye, de lo fugaz (de lo real) y su imagen (“familiar y remota como todo lo existente”, p. 46), inacabada, se configura al desdibujarse:

La penumbra subacuática de la tarde de invierno se propaga en mí mismo, en el envoltorio de lana, piel adormecida y órganos, y también en la punta de claridad mortecina que las engloba y que, si desapareciese, arrastraría consigo todo hasta el centro de la más negra oscuridad (El destacado es mío. LI, p. 147).

Su subjetividad se proyecta, además, ambigua, lúdica y con extrema ironía, al mundo que configura:

Aunque parezca mentira, soy yo y estoy aquí, en lo que fluye continuo y discontinuo a la vez, por decirlo de algún modo, el desenvolvimiento o la expansión que no para, adentro puro o pura exterioridad, pero único y continuo y discontinuo a la vez sobre todo, de lo que no alcanzo a ver más que lo fragmentario, lo periódico, con leyes que describen al observador y no al fenómeno, medidas que se refieren a sí mismas y no a la extensión que querían calcular, relojes que dan cuenta de otros relojes y no del tiempo. Continuo y discontinuo a la vez, y lo que quiere abrirse paso hasta mi pensamiento es tan arduo y desmedido que las dos palabras con que lo llamo continuo y discontinuo se adelgazan,

se esfuman, se vuelven ruidos o vestigios inconexos que entran con los demás, sin significación, en el magma expansivo y material que las arrastra (LI, p. 46).

La imagen de la cinta de Moebius es inevitable cuando se piensa en la escritura de Saer. El movimiento cíclico (ausencia de origen) y el tono disfórico del relato están marcados desde el inicio: “Pasaron, como venía diciendo hace un momento, veinte años: anochece” (LI, p. 9). Sin embargo, el desborde, no sólo en el barroquismo de su prosa sino de su lógica descentrada, deja penetrar “sobre la frase considerada como una línea” un “punto que la termina y la separa de las otras” (*ibid.*, p. 247). La cita es absolutamente irónica en su contexto original pero nos es útil para señalar una fisura. Ese “punto”, son los atisbos de la realidad (de la historia argentina) que se filtran en la ficción, cuya lectura es “unívoca e inteligible” (ver Saer 1999) desde y en el texto. Nos referimos a los momentos en que el sentido de una escena, aunque “finge la realidad”, y a pesar del autor, no “puede variar hasta el infinito” (*ibid.*). Es el caso de la cita siguiente:

“y eso a la misma hora en que iban a sacar a la gente de sus casas o de los campos de concentración clandestinos para cargarla en los helicópteros de la marina y tirarla viva en plena noche en el océano” (LI, p. 32).

En ese discontinuo (el punto), la ficción de Saer deviene, sin ser una novela testimonial, tan transparente como el discurso.

La literatura, para colmo, es otra realidad

(Juan Martini 1988, p. 126)

La maquinaria textual de *La máquina de escribir* de Juan Martini mantiene una relación de tensión –relativa a distintos planos– con los mecanismos constructivos que determinan su pertenencia a una forma discursiva. En el orden de la representación (tradicionalmente determinante de una estética), supera la dicotomía realismo/irrealismo, en tanto la novela puede leerse como el relato de un sueño o el plan de una novela que se escribirá; no obstante, permite, a la vez, precisar la organización de un conjunto de historias con personajes y desarrollo de una narrativa convencional. En el plano de la relación lenguaje-mundo, anula la dicotomía ficción/testimonio (me refiero a las posibilidades de una escritura experimental, “pura”, frente a la novela de carácter documental), por cuanto narrativiza o ficcionaliza figuras y acontecimientos provenientes de la historia del siglo XX, de los que relata algunos hechos que la crónica, la enciclopedia o el manual no

registran⁶. Respecto de su materia (los temas y el registro), la novela suprime la oposición culto/popular al evidenciar el imaginario social de figuras y sucesos relativos a la filosofía, el arte, la política, el fútbol y el cine; no obstante su heterogeneidad, ellos comparten indiscriminadamente el mismo espacio y son objeto de una similar modalidad de debate –la de un *habla*– lo que resulta en una suerte de banalización de hechos trascendentes y una complicación de lo superfluo.

La escritura manifiesta una incoherencia semántica en virtud de la multiplicidad y de la superposición de tramas, incoherencia que se acentúa con la persistente transgresión en el nivel notacional. El efecto de escritura caótica incide sobre la inteligibilidad: acontecimientos y marcas referenciales parecen ser expuestos sin selección (como si en la etapa del proceso de escritura se hubiera obviado la relectura). El descontrol se proyecta, además, en la pregunta explícita y recurrente de la instancia narrativa misma, la que “retóricamente” cuestiona los hechos: “¿quién puede saberlo?”, “¿Qué cosas tienen importancia?”

La articulación entre relato y argumentaciones sobre el propio relato, los regímenes y las normas que sostienen una lectura crean un relato paranoico⁷.

Más que una “máquina de escribir” la novela de Martini parece una máquina de leerse⁸:

{La máquina de escribir escribe que la Merca está sentado en una silla de madera, fuma, escribe que yo estoy sentado en una silla de madera, fumo, la máquina escribe que la Merca dice: *En estas cosas no hay que pensar* ¿Qué quiere decir la máquina de escribir? (LME, p. 286)

o de leer indiscriminadamente otros textos, literarios o no, como lo hace –irónicamente– en referencia a la poética y la crítica de Borges, la alusión al cuento de

Cortázar y el nombre de la obra de Sartre en el siguiente momento:

{para el gerente Acevedo el tango es una sabiduría vulgar, enigmática, en sus pliegues, en sus cortes, que siempre son nocturnos, uno puede imaginar el tigre, el laberinto y [esto es tan desaforado como previsible] la ignorancia de Dios}. La piel del gerente Acevedo es tan extremadamente blanca que Cramer piensa siempre, cuando lo ve, que no ha rozado nunca la realidad, que el gerente Acevedo es eterno, immaculado, casto, una gota de baba del diablo a la que sólo la imaginación de un enfermo puede atribuirle la forma de un ser humano {sería inhumano poner aquí: la forma de un hombre}. Retrocedo, es claro, qué otra cosa se puede hacer, dice Sartre en *Les mots* (ibid., p. 206)⁹.

La portada de *La máquina de escribir*, primera edición de Seix Barral, reproduce un detalle de “Los pilares de la sociedad” (1926) de George Grosz, un expresionista alemán que representa al capitalismo. De él dice Josefina Ludmer citando a Beth Irwin Lewis¹⁰, “Los dibujos de Grosz de la época de la guerra fueron los mejores ejemplos de la *mitología del gángster y de los buscadores de oro* del oeste [...], Los dibujos de Grosz forman la contraparte visual de las primeras obras de Brecht [...]; ambos ponían como escena favorita el bar o el hotel barato, *siempre poblado por personajes siniestros y asesinos*” (1994, p. 484).

La configuración de un no-lugar, de un espacio periférico (“los alrededores”), y el submundo sumido en el anonimato, representado por los llamados “parroquianos”, “la concurrencia” o “la cátedra”, son marcas genéricas que remiten al folletín.

Coherentemente con el nuevo tipo de escritura que instaura el folletín, “a medio camino entre la información y la ficción, rearticulador de ambas” (Martín-Barbero 1987, p. 139), en la novela de Martini,

6 Ana María Amar Sánchez plantea que una de las formas específicas del relato no-ficcional radica en la ausencia de la supuesta imparcialidad en la construcción de las figuras (1990, p. 450). El traslado a un primer plano de aspectos que en un informe periodístico quedarían relegados del relato es ostensible en las citas siguientes: “en aquellos años, todavía, Eva Perón vive, Una noche, en el Teatro Colón, vamos a escuchar a la Orquesta de Cámara del Mozarteum de Salzburgo y en los baños de los palcos, en el primer piso, nos encontramos de pronto con Eva Perón, Christa y yo, Eva Perón se empolva la nariz con un cisne, se mira en el espejo, y Christa y yo la miramos, también, en el espejo, es una mujer invencible” (LME, pp. 146-147); “los episodios a que da lugar la aparición de Eva Duarte en la zona cuando en el año 1951, enferma, desanimada, harta de las intrigas políticas y lastimada por el desinterés creciente de Perón hacia ella, deja a Perón y se refugia en un hotel de los alrededores, en compañía de Hugo del Carril y de Luis Agostino, uno de sus modistos” (LME, pp. 216-217).

7 Dice Ricardo Piglia: “La paranoia funciona como una metáfora de un proceso de interpretación en situación de peligro. Una situación de amenaza que el acto de lectura intenta responder. La ficción paranoica supone la existencia de un complot” (Link 1999).

8 O de interpretar, en una línea que recuerda el efecto de la enunciación en el cuento “Las babas del diablo”, de Julio Cortázar.

9 En el marco de este trabajo no me detendré en la diversidad de citas literaria –textuales y apócrifas–, ni en la parodia de discursos socio culturales en general (políticos y artísticos) que activan el mecanismo intertextual en *La máquina de escribir*.

10 Beth Irwin Lewis, *George Grosz: Arts and politics in the Weimar Republic*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1971.

un “periodista o escritor”¹¹, no se sabe, escribe un folletín titulado “*Un secreto francés*”. El nombre alude al enigma de una desaparición y un crimen en el que está involucrada Catherine Polignac, discípula de Adolphe-Gustave Eiffel, y que el periodista resuelve en la última entrega, con la ayuda de las historias que le cuenta la concurrencia del bar.

En la instancia del relato se discute y se opina acerca del sentido de los sucesos, tanto los del folletín como los de la novela. En ese movimiento autorreflexivo, se escenifican las posibilidades de la interpretación, la que, sumada a la tendencia del texto a borrar todo límite, deviene en un discurso sobre la crítica. Es más, la crítica misma parece ser un ejercicio de la ficción.

El “vértigo” metaficcional, acrecentado por la dispersión del sujeto de la enunciaci3n, posee por momentos, grados de legibilidad. Es el caso en que el autor del folletín (el tipo, el Jefe) plantea cuestiones de género a Cramer,

a quien podría identificarse como el *Alter Ego*. La cita siguiente, otorga además algunas claves para inteligir o intentar reconstruir la historia:

a mí me da un poco de reparo hablar tanto con usted o, en ocasiones, depender tanto de usted, fíjese, por ejemplo, la cuestión con el capítulo ese, justamente, el que le lleva a su pieza la hija de Strauss {no dice, advierte Cramer, el tipo, ni la hija de Ute, ni la hija de la mujer de Strauss, ni, mucho menos, Lisa, dice: *la hija de Strauss*}, Yo le estoy agradecido, Cramer, sus comentarios son atinados, pertinentes, correctos, sería una gran ayuda, le digo más: un alivio, para mí, que usted leyese las entregas de *Un secreto francés* antes de publicarlas, pero no quiero que lo haga, fíjese cómo son las cosas para con usted, Cramer. [...] Además, insiste el tipo, usted ha recuperado un género, Cramer, el plagio [...] Cramer entreabre los labios: es decir *entreabro los*

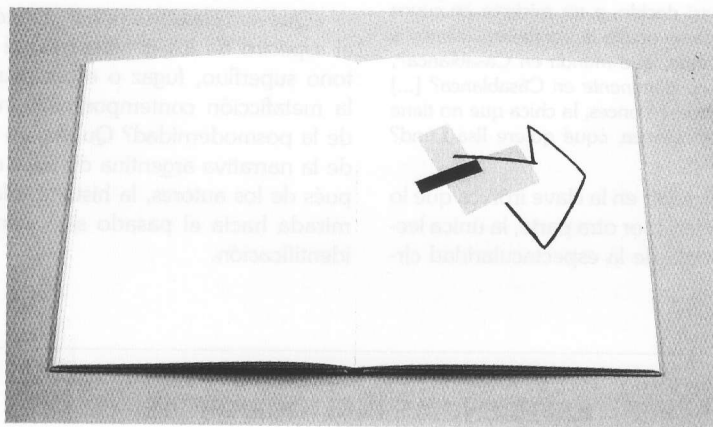
labios, la verdad es que ya no se entiende de qué diablos habla el tipo [...] {por su parte el escritor tiene en la cabeza, aun cuando no se lo diga a Cramer, la recuperación, también, de otro género, el epistolar [...] Usted, para decirlo de una manera brutal, se coje [sic] a la hija de Strauss y se queda con los atributos del héroe, a quién le interesa hoy ese triste prófugo de quien ya no se acuerda casi nadie si tenemos aquí, a mano, de cuerpo presente, al sujeto que le roba el corazón a la chica, el que le pone su nombre a la historia, el que la escribe de nuevo (LME, pp. 197-200).

Es así como la obra exhibe su “modo de leer” en el título y el índice. La inscripción de la novela en la convención narrativa se plasma unívocamente en el nombre de algunos de los siguientes capítulos:

“Teoría del público”, “La época”, “La materia”, “La primera persona”, “La situación kafkiana”, “La carta robada”, “La vanguardia”, “Puntos de vista”, “Contra la interpretación” “Teoría de los géneros”, “El narrador”, “La

máquina de escribir”, “Así se escribe la historia”, “El fin”, en relación paródica con dispositivos regulares correspondientes a la escritura de ficción¹². La novela representa el imaginario cultural en las lecturas que llevan a cabo los personajes cuando intentan descifrar ciertos enigmas acerca de la realidad, acerca de hechos “olvidados” por la historiografía, o en la interpretación de los mitos, de estereotipos que el cine escenifica.

El capítulo titulado “Teoría de Casablanca”, por ejemplo, condensa el sentido de discursos sociales orientados a distintos problemas de la cultura. En la discusión en torno a la figura heroica o intrascendente de Victor Laszlo, “la chica que no tiene nombre” (o “la luz de la oscuridad”, como también se denomina a la hija del cantinero en la novela) dice del film:



11 La aparición del folletín como hecho cultural, ligado a la emergencia del capitalismo moderno y a la escisión de la sociedad en clases, “descubre una relación otra al lenguaje en y desde el campo de la literatura” (Martín-Barbero 1997, p. 136). El folletín se constituye en el mediador de los relatos populares y la literatura y, a su vez, el escritor se desplaza hacia la figura del periodista.

12 Sin embargo, el texto evidencia su mecanismo lúdico, además, en la ambigüedad de ciertos títulos que sugerirían la presencia del discurso histórico. Es el caso de “La época”, “La vanguardia”, “El narrador”, “Así se escribe la historia”.

Lazlo no es ni un héroe ni un impotente sino, más bien, un arquetipo, una figura irreal pero didáctica sin la cual, es probable, no se hace posible en la Segunda Guerra la recuperación épica de Europa [...] por eso Rick Blaine es un tipo inolvidable, él sí, porque Rick Blaine es un hombre moral, no importa que sus ideas y sus sentimientos, por no decir su cultura, sean las ideas y los sentimientos del progresismo burgués, Rick Blaine se sobrepone a eso, es más grande que eso: por algo que no existe, pero en lo que ha creído, estoy hablando, dice la luz de la oscuridad, del amor [...]. El problema, sin embargo, no es ese, sostiene la chica que no tiene nombre, el problema es otro. El problema puede formularse de la siguiente manera, vamos a ver, la pregunta es ésta: ¿Quién maneja los hilos en *Casablanca*? [...] ¿Quién maneja los hilos en *Casablanca*? Como si esa pregunta, de pronto, inesperadamente, diera en el clavo, revelase lo invisible, fuese la respuesta, esa pregunta, por así decirlo, a un misterio en cuyos pliegues de seda se oculta la vergüenza, vamos a ver, ¿quién manda, qué manda en *Casablanca*?, ¿cuál es el deseo dominante en *Casablanca*? [...] Vamos a ver, dice, entonces, la chica que no tiene nombre, en *Casablanca*, ¿qué quiere Ilsa Lund? (LME, pp. 86-91).

El texto de Martini, leído en la clave irónica que lo impregna en su totalidad (por otra parte, la única lectura posible), se apropia de la espectacularidad cir-

cence del folletín tradicional utilizando la materia y ciertos mecanismos que admite la oralidad propia del género. Pero, a diferencia del modelo popular, el relato se sostiene en el desierto, la incertidumbre, el error, la probabilidad y la vacilación: no se noveliza para contar "la historia" sino que se la evoca para re-presentar la ficción.

La máquina de escribir desenmascara los mitos novelables del siglo XX y, como su portada lo anuncia, nos remite a "los pilares de la sociedad": se instala, diríamos, en una versión otra del relato de las luchas sociales. En ese lugar intersticial, entre lo real y lo imaginario, la historia y la novela, la maquinaria textual re-conoce y recupera las líneas narrativas tradicionales.

¿Qué son estas ficciones? ¿Dónde se inscriben en el espectro de los géneros? ¿Qué las distingue del tono superfluo, fugaz o espectacular que adquiere la metafiction contemporánea, inserta en la crisis de la posmodernidad? Quizás, en el juego ficcional de la narrativa argentina de fines del siglo XX, después de los autores, la historia y las ideologías, esa mirada hacia el pasado siga siendo su marca de identificación.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Amar Sánchez, Ana María (1990). "La ficción del testimonio", *Revista Iberoamericana* N° 151. Abril-Junio.
- Barthes, Roland (1974). *Investigaciones retóricas I. La antigua retórica ayudamemoria*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.
- Berg, Edgardo Horacio (1998). "Ricardo Piglia, lector de Borges" en *Reflejos* N° 7, Revista del Departamento de Estudios Españoles y Latinoamericanos, Universidad Hebrea de Jerusalén.
- Culler, Jonathan (1982). *Sobre la deconstrucción*. Madrid: Cátedra.
- Ferro, Roberto (1998). *La ficción. Un caso de sonambulismo teórico*. Buenos Aires: Biblos.
- Jitrik, Noé (1984). *La lectura como actividad*. México: Premiá.
- Laplanche, Jean y Pontalis, Jean-Bertrand (1971). *Diccionario de Psicoanálisis*. Barcelona: Labor.
- Lima, Lezama (1977). *Obras completas*, tomo II. México: Aguilar.
- Link, Daniel (1999). "'Crítica y ficción'. Entrevista a Ricardo Piglia", *Radar Libros*, Suplemento literario de *Página 12*. Buenos Aires.
- Ludmer, Josefina (1994). *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Perfil.
- Martín-Barbero, Jesús ([1987] 1997). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Martini, Juan (1996). *La máquina de escribir*. Buenos Aires: Seix Barral.
- (1988). "Especificidad, alusiones y saber de una escritura", en *Represión y reconstrucción de una cultura*. Saúl Sosnovski com. Buenos Aires: Eudeba, pp. 125-132.
- Saer, Juan José (1993). *Lo imborrable*. Buenos Aires: Alianza.
- (1997). "Caminaba un poco encorvado", en *El concepto de la ficción*. Buenos Aires: Aírel, pp. 79-81.
- (1999). *La narración objeto*. Buenos Aires: Seix Barral.