

Narrar: una práctica de la paradoja. Notas sobre el relato en M. Cohen

Froilán Fernández
Universidad Nacional de Misiones

Resumen

La experiencia narrativa se posiciona como un eje conceptual de heterogéneos abordajes teóricos y críticos. Desde la célebre postura de Walter Benjamin acerca de la crisis del relato y la experiencia en la modernidad, una miríada considerable y multifacética de teorías ha desmenuzado la práctica de narrar desde perspectivas antropológicas, semióticas y literarias. En la literatura argentina hallamos una compleja trama de linajes y tradiciones estéticas que presentan concepciones narrativas disímiles. De esta forma, en la contemporaneidad, la literatura pone en cuestión el estatuto de los relatos, debatiendo qué significa narrar o, parafraseando a Roland Barthes, preguntándose si la narración y literatura sirven de algo.

En esta polémica oculta circulan los textos de Marcelo Cohen, una serie de relatos y ensayos críticos (aunque las dicotomías genéricas no son siempre útiles para leer a Cohen, de algún modo los paradigmas binarios están alterados en sus textos) que ponen en cuestión los lugares comunes de la teoría acerca del relato y promueven una concepción compleja y paradójica de la narración literaria.

Proponemos, entonces, un ensayo de interpretaciones que establece correlatos entre diversos textos de Cohen donde se enuncian concepciones de la práctica narrativa, para configurar una política del relato que discute las dicotomías binarias de las tradiciones estéticas y las tendencias actuales de la literatura argentina. *Rara avis* del campo intelectual contemporáneo, Cohen pone en cuestión los paradigmas estéticos y levanta la práctica del matiz contra el lenguaje estereotipado de la prosa de estado, ese catálogo de estilos y buenas maneras que le impone a la literatura un lenguaje sustentado en el lugar común.

Palabras claves: Narración – Realismo inseguro- Frontera – Mestizaje

Es otra vez el intento de crear un lugar, como los espacios sintéticos del fantástico; pero no un lugar enajenado, ni protector, ni aislado; porque si algo concluí de tantas escaramuzas es que un espacio hipotético se vuelve banal si no se ofrece como lugar de reunión, de comunidad, de ágape; si no intenta crear tejido fresco en el gran síntoma del cuerpo extenso que somos. Creo que lugares así, traducciones o ficciones digamos originales, son también encuentros de voces, de multitud de voces, y centros desechables, locales pero siempre provisionales, de agitación de la lengua del estereotipo, ahora cada vez más internacional, en pro de una expresión polimorfa, no adaptativa, no neutral, sino altamente impura. Una sola regla formal de cautela me ha dejado el carácter vitalicio del exilio, y es que dentro de esos lugares de extravagancia no debe anularse la comunicación.

Marcelo Cohen. Pequeñas batallas por la propiedad de la lengua

Las estrategias de la literatura son múltiples. Las tensiones que este discurso genera y las reapropiaciones que el campo cultural, con sus reglas históricas, políticas

y económicas, dispone para la experiencia literaria, habilitan un teatro de operaciones donde los conflictos fluctúan, se codifican y hasta desaparecen. ¿Qué le queda a la literatura hoy, frente a la exhibición de la política y a la espectacularidad de la cultura? ¿Qué puede hacer la narración para horadar las leyes de lo real en una cultura totalizadora donde los lenguajes omnímodos de los medios de comunicación disponen relatos ensordecedores? La pregunta sobre el poder de la literatura como experiencia y como discurso, la relación con los lenguajes que habitan la cultura y con la lengua sobre la que opera, muestran un problema, más que una confirmación. Ya no alcanza con plantear una respuesta donde abunden las dicotomías y los binarismos, tan propios de las tribus académicas y científicas, y tan comunes en las familias vanguardistas, o al menos en esas capillas que han abrevado en sus manifiestos mostrencos como verdades reificadas. La pregunta por la literatura, por lo que puede la literatura, requiere un gesto caprichoso y taimado, un giro paradójico que, desplegando la potencialidad política de la experiencia de la escritura –ese poder paradójico que en la solitaria práctica del hacer discursivo se constituye como experiencia común– acaricie las complejidades y las incomodidades del discurso y el pensamiento, se tiente con el conflicto y la fricción para evitar una síntesis que simplifique o resuelva. La conciencia histórica pone a la experiencia literaria en su lugar: el de las variaciones políticas que la atraviesan a lo largo del tiempo en correlatos dispares con otras prácticas de la cultura, o con la propia totalidad de esa red social que el lenguaje franquea. Así, en la historia, la experiencia literaria coquetea con la admisión o el abandono de autonomías, se especializa en un lenguaje trabajando sobre un límite que, como explica Blanchot, contribuye a fijar. Mediante corrimientos e inesperados cambios hace mundos que no puede sostener, por su condición paradójica o por la inestabilidad de lenguajes que son disparados al universo de los signos hipercodificados de la cultura contemporánea. ¿Tambalea el discurso literario en la repetición, en el hábito, o deshace las fragmentariedades culturales, siempre arbitrarias, para configurar sus propias reglas continuas?

El desplazamiento fue para Barthes el punto fundante de una crítica que consideraba a la escritura como una experiencia y un hecho: sobre el lenguaje, explicaba, la escritura literaria va y viene, taladra y rellena, entra y sale. Frente a la hegemonía de la representación que articula los enunciados de la ciencia y la comunicación, la literatura se dispone como una enunciación que señala las debilidades del sujeto exponiendo, mediante un gesto insistente e irrepetible, todas sus energías y todas sus carencias. Más allá de las redes de saber y la obcecada pero imposible potencia de la representación, la fuerza de la literatura reside en esa capacidad para actuar los signos de la cultura, imponiendo corrimientos incompletos y heteronómicos: “el signo” escribe, “debe ser pensado –o repensado– para ser decepcionado mejor”. En dos figuras observa Barthes esta capacidad de teatralización que además anula los binarismos propios de la cultura moderna: lo neutro y el matiz. La figura de lo neutro, presente en órdenes culturales diversos, juega con la anulación de los paradigmas: ni blanco ni negro, ni alto ni bajo, lo neutro desarticula oposiciones en una síntesis tensionante que hace la diferencia. También el matiz configura una práctica de la diferencia y la individuación, en tanto acontecimiento que, en el campo de la novela y la narración, propone una lengua autónoma, un estilo, un aprendizaje de la sutileza: “de cierta manera, el Matiz: lo que irradia, difunde, *avanza* (como las bellas nubes en el cielo). Ahora bien, hay una relación entre la irradiación y el vacío: en el Matiz, hay como un tormento de vacío (es por ello que desagrade tanto a los espíritus positivos)” (Barthes 2005: 88).

Lugares comunes, lenguajes estereotipados, significados rígidos y una lengua utilitaria: espacios de anulación de la diferencia, el matiz y lo neutro, esos modos de desplazamiento que la escritura practica como un ejercicio potente y privado en el corazón de los géneros y las gramáticas. Ante la ley de la representación y las buenas o malas maneras narrativas, el matiz resuena como una salida que reúne en la experiencia del discurso las estrategias retóricas y discursivas más vastas: un

pensamiento de la mixtura y el mestizaje, un contrabando de signos actuados con sutileza, una estrategia del desvío. Allí donde nada puede decirse, la literatura cambia de tema, se trivializa (*trivialis*), desparrama los saberes, los lenguajes y los objetos, para decir otra cosa y atrapar no sólo a los signos, también a las interpretaciones *doxológicas*. Además del desvío y el desplazamiento, la persistencia podría completar esa fuerza excéntrica que acarrea el lenguaje de la literatura: persistencia en la representación imposible de lo real, en la cohesión de saberes compartimentados por la cultura, en la dramatización de los discursos y los lenguajes estandarizados. En el campo de la narración novelesca actual, el interrogante sobre las posibilidades de la escritura expone un panorama que destaca algunas persistencias: la de la literatura que escribe a contrapelo de las reglas económicas –y por lo tanto estéticas– del mercado –la autodenominada *mala escritura*–, la de la escritura que se inscribe en las redes formales del mercado narrativo y la que mixtura y contrabandea signos y saberes con una sutileza que implosiona las leyes más estancadas del campo cultural y estético. En este método persisten los textos de Marcelo Cohen: saliendo de los caminos usuales, con corrimientos mínimos pero intencionales; destacando la posibilidad del ritmo que tensa los relatos, sus ficciones van configurando mundos y lenguajes complejos. La persistencia es un rastro, una huella, un matiz que puede rastrearse como la condición que hace posible los textos: siempre es viable, escribe Blanchot, buscar en un gran escritor la actitud central que hace posible su obra: el bordeado, la mezcla, el diálogo, forman esa persistente actitud que dirige, con fluctuaciones, la experiencia del *pensar-escribir* coheniano (Camblong 2003-2006).



En el año 2007 Cohen publica *Impureza*, una novela breve que adelgaza la monumental experiencia de *Donde yo no estaba* (2006), ese diario íntimo que, en clave ficcional, pone en suspenso las propias leyes auto-biográficas, o al menos las aguijonea mostrando que el artificio narrativo y la experiencia conforman un flujo continuo de reciprocidad y engaño: *Donde yo no estaba* se configura como una ficción testimonial donde las huellas de la costumbre se enflaquecen en el movimiento tentacular de la escritura: “No vacilé en confiarle –anota Aliano– que mi método para desvanecer las fantasías consiste en extremarlas hasta lo desagradable” (2006: 45). El extremismo que desvanece las fantasías tensionándolas hasta el límite de lo posible, atraviesa esa novela que pretende narrar una historia íntima y exclusiva pero que, por la presencia “fatal” del lenguaje, incumbe a un universo comunitario: en la puesta en escena ficcional de la vida de Aliano –que además despliega una retórica de la enfermedad y la muerte– el yo que escribe ya se vuelve otro, garante de la verosimilitud íntima, espacio donde el sujeto no teme pero duda. De esta manera, el yo absoluto del pensador cartesiano y de la enunciación discursiva queda amalgamado una vez más con las capas geológicas de la cultura y el lenguaje, indicios constantes de la imposibilidad de una fuga aislada y ascética. Para diluir sus rasgos personales, el narrador de *Donde yo no estaba* se desintegra en el lenguaje que, al mismo tiempo, lo afirma en relación con ese mundo que lo rodea y absorbe. Como una confirmación inconmensurable, la única posibilidad de fuga queda sellada: para desintegrarse hay que salirse de la totalidad discursiva y desprenderse de la lengua, ese magma simbólico que invita a la disolución pero, ladino, atrapa, edifica y acumula. Nuestra experiencia fronteriza sabe que el horizonte de esa posibilidad siempre es utópico, que la lengua impone mundo y atraviesa subjetividades. Aliano también lo sabe y, como un axioma dúctil, arriesga: “Contemplación, éxtasis. Bah, prefiero mirar”. En el ejercicio cotidiano de la escritura íntima, que incumbe a la realidad como un incidente que afecta la continuidad discursiva, Aliano vuelve sobre una idea que Maurice Blanchot explicó así:

Escribir nunca consiste en perfeccionar el lenguaje corriente, en hacerlo más puro. Escribir comienza sólo cuando escribir es la aproximación a ese punto donde nada se revela, donde, en el seno de la disimulación, hablar aún no es sino la sombra de la palabra, lenguaje que sólo es su imagen, lenguaje imaginario y lenguaje de lo imaginario, lenguaje que nadie habla, murmullo de lo incesante y de lo interminable al que hay que imponer silencio, si se quiere al fin hacerse oír (...) Escribir es encontrar ese punto (1992: 42).

Mientras el diario íntimo difuminaba la escritura personal en una extra-vagancia textual de 700 páginas, asociada al mismo tiempo a una deriva en la experiencia colectiva, *Impureza* narra, en la voz de una tercera persona, los vericuetos de la intimidad de sus personajes, como resquicios de una atmósfera espectacular que todo lo toca y transforma, desestimando la consolidación de una existencia pura: “Neuco prevé –explica el narrador– que para volver al océano de la intimidad habrá que eliminar cantidad de palabras, a lo mejor hasta el silencio”. *Impureza* se compone de entradas que comienzan con una palabra, un nodo conceptual y narrativo que puede sintetizar la historia y, simultáneamente, expandir los sentidos que construyen ese mundo mixturado, donde confluyen la memoria del tango y el presente conflictivo cantado en *melonches* y *merigüeles*, la intimidad y el exhibicionismo, el conflicto y la marginalidad, el libro y la imagen, la violencia y la santidad. Allí donde el umbral del fragmento discursivo dice Rayo, leemos: “El dolor está ahí sin circular; las salidas que taponan sólo las abrirá la quietud, pero en la quietud tampoco hay pureza. Pureza solamente hay en la memoria obligada, en lo que la memoria obligada tributa al futuro consolidado sin darse cuenta de que su alianza con el futuro lava el dolor pero mata los recuerdos” (Cohen 2007: 109).

El deseo de pureza que persigue Neuco a lo largo de la trama, tartajea una y otra vez ante el contacto con otros discursos, como una sinécdoque del ejercicio narrativo que Cohen levanta en cada una de sus novelas y ensayos. Entre géneros, entre discursos y entre lenguas, su escritura se empeña en la experiencia mestiza. *Impureza* configura un mundo donde la Ciencia Ficción y el fantástico hacen contacto con los resabios del realismo, donde el neologismo desarticula los lugares comunes del lenguaje, donde la intimidad invade y recibe los hábitos colectivos y donde la música, la política y el misticismo, apelan y repelen a la lógica del espectáculo. La impureza se levanta como un valor literario que en las ficciones de Cohen articula la complejidad de las tramas y los procedimientos narrativos; en el sendero de la continuidad impura escribe:

Si hay una utilidad en el relato no está en la preceptiva, ni en la histriónica muestra de una desilusión ejemplar, sino en el acceso a una intimidad con la vida en el mismo terreno donde suele sellarse el exilio: las palabras. Narrar es emprender una fuga sinuosa y a veces larga y ardua para llegar, digamos, a un estado de “eficacia metafísica” que es lo contrario de “lo vano”. Esa envoltura que da el trabajo entusiasta, esa continuidad, esa cercanía que a veces transporta, es lo mejor que podría ofrecer un relato al lector (Cohen 2001: 57).

Subrayamos: fuga, continuidad, trabajo y sus respectivas adjetivaciones: sinuosa, larga, ardua, entusiasta. El linaje benjaminiano resuena en esta definición de la praxis narrativa, en tanto experiencia del encuentro –semiótico, lingüístico, antropológico– más variado y dispar, y de la disposición al otro. Pero ante todo destacamos la vindicación de la continuidad sobre el fragmento como experiencia de la conexión insólita y como fuga hacia mundos complejos que involucran al lector.

En un ensayo de 1932 titulado *El arte narrativo y la magia*, Borges distingue la oposición curiosa de dos procesos causales, el natural “que es el resultado incesante

de incontrolables e infinitas operaciones” (2005: 245), característico del razonamiento científico o de la “simulación psicológica” y “el mágico, donde profetizan los pormenores, lúcido y limitado. En la novela –afirma–, pienso que la única posible honradez está en el segundo” (245). Ese orden atávico que rige a la novela, “la primitiva claridad de la magia”, ausente sólo en el relato de caracteres –la novela realista–, promueve una armonía contradictoria y múltiple que conecta acontecimientos solitarios. Como la magia, el arte narrativo redefine sus fronteras en cada pliegue del relato, prodigando la articulación excéntrica de lenguajes, signos, objetos, personajes:

Admitamos ahora al fin que, se quiera o no, **todo relato es producto de una interpretación**; por neutra que intente ser la frase, **la escritura nunca es neutra. Pero la literatura es la interpretación menos onerosa para la vida porque, si pone sentido, no lo impone.** La palabra “autenticidad” debería significar sólo esto: **dejarse traspasar por el acontecimiento.** Es posible subsistir entre ficciones reductoras, relacionándose únicamente con ellas. Pero **la narración quiere ser amplia como la vida, inusitada, variable y certera en su desorden.** (Cohen 2003: 150-151. Destacados nuestros.)

Una genuina política del arte narrativo vinculada con el magisterio borgeano reafirma los derechos del relato que hace mundo y se dispersa en el mundo. También vuelve a los añejos giros alegóricos de la narración, esa facultad de interpretar múltiples sentidos, los que la relación con la experiencia de los signos y de los hombres nos consienten. Este relato, como la mueca del maestro, pone en escena la potencia semiótica del acontecimiento narrativo. En *El testamento de O’Jaral* (1995) confirmamos el legado:

Allá quien piense que una historia puede ser polifónica. No señor. Nadie ha dicho jamás dos palabras al mismo tiempo. Pero aunque en los relatos no haya acordes, hay resonancias que vienen de las relaciones entre palabras tal como las ve la dogmática vitalidad de los hombres. Por eso no crean que O’Jaral había dejado totalmente atrás al fogoso Ravinkel, a Néctor, a Yola, mucho menos al purgante cadáver de Badaraco. Como habría dicho él, estaban todos en su destino. **De cada disyuntiva se había desplegado por su cuenta una historia, pero ninguna se había alejado tanto como para no repercutir en la historia de O’Jaral.** Y desde luego Gracia Calisandru se había alejado muy poco; por eso no asombra que su historia la llevara a La Garnacha, donde O’Jaral se la encontró uno de aquellos días, una tarde. (Cohen 1995: 313)

El relato en desplazamiento abona una de las definiciones que Blanchot apunta para la experiencia literaria –insistimos en la idea de una experiencia de la escritura literaria que hace girar los órdenes y los saberes culturales en el campo de las asociaciones múltiples que el discurso propone, dispone y, al mismo tiempo, no puede controlar–, la de un trabajo interminable y una práctica que, a pesar de su inmediatez, se constituye como una fuga: el escritor, explica Blanchot, no puede permanecer cerca de la obra, sólo puede escribirla. El arte narrativo, tal como lo *aplica* Cohen, supone la ejecución de una lengua precisa allí donde todo resulta vago y distorsivo; pero la precisión de la literatura no es la claridad de los lenguajes científicos, reside en su condición de habla que dice una vez y no se completa nunca: “el escritor nunca sabe si su obra está hecha. Recomienza o destruye en un libro lo que terminó en otro” (Blanchot 1992: 15)



En *Cómo si empezáramos de nuevo* (1998-2003) –pero nunca empezamos de nuevo, increpa el *incipit* del ensayo– Cohen relee la tradición realista, proponiendo una desarticulación entre las dicotomías *realismo-fantástico*, el “realismo inseguro o incierto”, una escritura paradójica que no resuelve los conflictos estéticos entre ambos linajes, sino que los explota y tensiona, para hablar de otra cosa, para cambiar de tema. Las narraciones de lo real incierto, explica Cohen, ignoran las subdivisiones genéricas, las virtudes de la redondez y las ataduras y se plantean como excursiones donde predominan tiempos muertos, descripciones impertinentes, referencias múltiples y un poder transformador sobre el mundo. Simultáneamente, los relatos plantean una evasión del mundo vallado de ficciones autoritarias –la *prosa de estado*– a un ámbito donde el suceso hace figurar todos los niveles de realidad y produce tiempo infinito en función de lo que pasa. Pero esa evasión nunca está segura de la índole de lo real ni de sus propias configuraciones ficcionales, razón por la cual se realiza continuamente, una y otra vez: “La influencia del escritor”, afirma Blanchot, “está vinculada a este privilegio de ser amo de todo. Pero sólo es amo de todo, sólo posee lo infinito, le falta lo finito, se le escapa el límite” (1981: 33). De allí el privilegio de la metáfora: dispositivo que vincula entidades de la más diversa especie. La metáfora y el oximoron son formas de escritura de la paradoja, esa figura del pensamiento que Cohen vindica y explora para su arte narrativo: total pero fragmentario, completo pero provisorio, impuro, heterológico: mestizo.

El pensamiento mestizo de la literatura impura se solaza en la incertidumbre, el desamparo y la ausencia, en el encuentro fallido y las conexiones azarosas de los discursos y los géneros, y en el desequilibrio y la inestabilidad que promueven la experiencia del desgarramiento y el conflicto. En este aspecto, el pensamiento mestizo puede imaginarse como una práctica de la paradoja que suspende identificaciones y estabilidades, rescinde efectos previsibles y cuestiona, simultáneamente, lo uniforme y la separación radical. Nada más mestizo que el intercambio y la circulación fronteriza. En el caso del *realismo inseguro*, el pensar mestizo configura una posición de escritura potencialmente política maniobrada, como mínimo, por una doble direccionalidad: se encuentra en relación con las tradiciones hegemónicas y con un afuera que sustenta las prácticas en la diferencia y, al mismo tiempo, señala sus semejanzas en el intercambio dialógico de los discursos. Pero ante todo, la importancia de la *fronteridad* literaria, reside en asumir sus aporías políticas y sus contingencias, en destacar, a través de las relaciones múltiples establecidas entre universos discursivos (tanto propios como ajenos a la literatura) el conflicto y la paradoja: “si el delincuente sólo existe al desplazarse –arriesga Michel de Certeau–, si tiene como especificidad vivir no al margen sino en los intersticios de los códigos que desbarata y desplaza, si se caracteriza por el privilegio del recorrido sobre el estado, el relato es delincuente” (1996: 142).

Al borde de la ley estética que hoy exige escribir mal para producir un relato que, intentando minar los sentidos comunes de la lengua y la cultura, sin embargo los confirma, Cohen propone una vuelta a la sintaxis trabajada que no sólo recalque la superficialidad de las palabras o imponga un lenguaje de la transgresión permanente, sino que en los resquicios se desplace y desbarate los códigos clásicos y vanguardistas, como el mestizo habitante de la frontera que intercambia y contrabandea lenguajes, signos, hábitos y mercancías: “El relato es el paraje y la aventura... creo que hay formas de la literatura que nos preparan para el afuera” (Cohen 2009).

El proyecto estético-político de Cohen rechaza las clausuras definidas y las lecturas acabadas, plantea, al contrario, fugas múltiples que pueden interpretarse en relaciones dialógicas con otros ensayos, teorías y ficciones. La búsqueda de un discurso particular que le permita entretejer, en la ficción y en la crítica, propuestas consideradas antagónicas, le imprime al universo discursivo de Cohen un matiz específico. Su discurso es una argamasa retórica de matices, el enfrentamiento constante de pensamientos antagónicos y tradiciones históricamente escindidas. Su

escritura (im)política, en tanto anulación de dicotomías, una impureza que no puede ocultar sus propias marcas.

La barba, un día, ocultará la cicatriz, y la humillación quedará eclipsada mientras yo gaste barba, pero no por eso la cicatriz dejará de significar que en cuanto alguien me hubo humillado un poco el Yónder-en-mí quiso humillar a su vez al otro, o hacerle un daño mayor, como si la sangre ya previera la ocasión de irrumpir con mi porción íntima de ruindad, y que la ruindad se salió con la suya. Este garabato que llevo en la cara es la rúbrica de mi impureza (Cohen 2006: 511)

El surco de impureza apoya el gesto de la literatura como una experiencia del desplazamiento, una búsqueda guiada, en el territorio de los signos, por sus propias indeterminaciones, esas que la involucran con el continuo recomenzar de la lengua dentro de la lengua. Ante el poder homogeneizador del campo cultural, Barthes se preguntaba si la literatura servía de algo: su respuesta auguraba una supervivencia para esa práctica de la lengua que se escribe y se lee: "Este conjunto de operaciones, esta *técnica*, sobre cuya incongruencia (social) es necesario preguntarse siempre, tal vez sirva para *sufrir menos*" (1973: 168). Algo puede la escritura literaria: ir corriendo cada vez, un poco más, los límites, puros y pretensivos, de la uniformidad cultural.

Bibliografía

BARTHES, Roland (2005) *La preparación de la novela*. Buenos Aires, Siglo XXI editores.

----- (2003) *El placer del texto y Lección inaugural*. Buenos Aires, Siglo XXI editores.

----- (1987) *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Paidós.

----- (1973) *El grado cero de la escritura. Nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires, Siglo XXI editores.

BLANCHOT, Maurice (1992) *El espacio literario*. Barcelona, Paidós.

----- (1981) *De Kafka a Kafka*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

BORGES, Jorge L. (2005): "El arte narrativo y la magia" en *Obras completas, V. I*. Buenos Aires, Emecé: 238-245.

CAMBLONG, Ana (2006): "Novela argentina, una instalación tantálica (Cohen - Piñera - Macedonio)" en *Ensayos macedonios*. Buenos Aires, Corregidor: 207-239.

----- (2003): *Macedonio. Retórica y política de los discursos paradójicos*. Buenos Aires, EUDEBA.

COHEN, Marcelo (2009): "Rigor y aventura". *Otra Parte. Revista de letras y artes*. N. 17. Otoño 2009. Buenos Aires, Talleres Trama: 28-34.

----- (2007): *Impureza*. Buenos Aires, Norma.

----- (2006): *Donde yo no estaba*. Buenos Aires, Norma.

----- (2003): "Como si empezáramos de nuevo. Apuntes para un realismo inseguro" *¡Realmente fantástico! y otros ensayos*. Buenos Aires, Norma: 129-155.

----- (2001): "En opaco mediodía". *Milpalabras. Letras y artes en revista*, Nº1. Buenos Aires, Ruffs Graph impresiones: 49-62.

DE CERTEAU, Michel (1996): *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México, Universidad Iberoamericana.

LAPLANTINE, François y NOUSS, Alexis (2007): *Mestizaje. De Arcimboldo a zombi*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.