
DONDE SE DA CUENTA DE CÓMO UNA MAGISTRAL NOVELA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVII SE AVIENE A PROPORCIONAR MATERIALES PARA LA NARRACIÓN DE UNA CRUEL DICTADURA LATINOAMERICANA DEL SIGLO XX

*OF HOW A MAGISTRAL SPANISH NOVEL OF THE 17TH CENTURY AGREES TO
PROVIDE MATERIALS FOR THE NARRATION OF A CRUEL LATIN AMERICAN
DICTATORSHIP OF THE 20TH CENTURY*

María Elena Fonsalido
Universidad Nacional de General Sarmiento
mfonsali@ungs.edu.ar

∞ RESUMEN

∞ PALABRAS CLAVE

Matriz cervantina
Clásico
Dictadura

El artículo se propone demostrar cómo, frente a la urgencia de narrar el horror de la dictadura, Humberto Costantini, en su novela de 1984, La larga noche de Francisco Sanctis, recurre a un modelo de matriz cervantina. Esta matriz se analiza en los títulos de los capítulos, el distanciamiento del narrador, la utilización del humor, el carácter poco heroico del protagonista y el recorrido que este realiza. De este modo, la novela de Costantini asume la productividad del texto clásico y la transforma en un modo eficaz de narrar el presente traumático.

∞ ABSTRACT

∞ KEYWORDS

Cervantine pattern
Classic
Dictatorship

The aim of the article is to demonstrate how, urged by the need of narrating the horrors of dictatorship, Humberto Constantini, in his novel of 1984 The long night of Francisco Sanctis, follows a Cervantine pattern. This pattern is analyzed in the titles of the chapters, the estrangement of the narrator, the use of humour, the not very heroic protagonist and his journey. This way, Constantini's novel assumes the productivity of the classic text and becomes an effective way of narrating the traumatic present.

Recibido: 30/06/2018
Aceptado: 19/08/2018



La última dictadura argentina implicó un doble desafío para algunos escritores: el primero consistía en sobrevivir; el segundo, en responder la pregunta acerca de “cómo narrar los hechos reales” (Piglia, 1980: 20). Estos dos desafíos fueron asumidos por Humberto Costantini (1924-1987), poeta, dramaturgo, cuentista y novelista cuya obra no ha llamado fuertemente la atención de la crítica.¹

Costantini asume el primer desafío a través de una de las salidas “clásicas”: el exilio. De este modo es considerado básicamente por Hernán Fontanet (2002): su tesis de doctorado estudia la obra de Costantini junto con las de Juan Gelman, Leónidas Lamborghini y Santiago Sylvester, entre otros. En el mismo sentido, la consideración que hace José Luis de Diego (2000) de Costantini –centrada en sus cuentos y novelas–, también se realiza bajo la adscripción “narrativas del exilio”.

En efecto, a pocos meses del golpe de estado, Humberto Costantini recibe suficientes señales de que su vida corre peligro: al miedo y la represión ejercida por el gobierno, se suma la desaparición de su amigo Haroldo Conti. El día del secuestro de Conti, Costantini toma la decisión de exiliarse en México (Fontanet, 2017). Allí encontrará a muchos otros representantes de la intelectualidad argentina de aquel momento: Tununa Mercado, Noé Jitrik, Jorge Boccanera, Pedro Orgambide, por nombrar solo algunos.

El escritor asume también el segundo desafío, aun antes de que fuera lanzado. La pregunta de Piglia, realizada un año después de que Costantini publicara en México *De dioses, hombrecitos y policías*, recogerá a través de la ficción de su personaje Marcelo Maggi en *Respiración artificial* (1980), la inquietud de una generación entera, al tiempo que marca a la siguiente, ya que aún ahora es posible hallar autores argentinos que siguen buscando respuestas. En este sentido es que afirmo que Costantini responde la pregunta antes de que sea formulada, ya que creo que la urgencia que acucia al escritor lo lleva a explorar un modo de narrar los hechos aberrantes que están sucediendo en el momento mismo en el que él escribe. En este punto, la palabra *clásico* presenta su relevancia en el tema. Y esta es la cuestión que le interesa a este trabajo. Costantini siente la premura de contar lo que está pasando. El escritor se ve impelido a narrar la *inmediatez* del horror.²

Humberto Costantini había empezado a publicar en la década del 50: su primer libro de cuentos, *De por aquí nomás*, es de 1958³. A lo largo de las décadas del 60 y del 70 siguió escribiendo y publicando, y resulta sencillo adscribir sus textos a la estética del realismo: compromiso sartreano, monologismo en los cuentos, interés en los marginales (Olguín y Zieger, 1999).⁴ Sin embargo,

¹ Dos son los críticos que han privilegiado la obra de Costantini: Hernán Fontanet (2002, 2017), que considera fundamentalmente la obra poética, y Rosana López Rodríguez (2010, 2012), quien edita y prologa la edición de sus cuentos, poesía y obra teatral completa.

² El propio autor explicita las condiciones de persecución política en las que escribió su primera novela, *De dioses, hombrecitos y policías* (1979): “Escrito en un momento particularmente difícil para el país y para mí, cuando hasta disponer de una mesa, una silla, una luz y un poco de tranquilidad era poco menos que imposible” (1984 [1979]: 7).

³ A esta primera publicación, se suman otros cinco libros de cuentos: *Una vieja historia de caminantes* (1967), *Un señor alto, rubio, de bigotes* (1972), *Bandeo* (1975), *Háblenme de Funes* (1980) y *En la noche* (1985); tres libros de poemas: *Cuestiones con la vida* (1966), *Libro de Trelew* (1973) y *Más cuestiones con la vida* (1974); dos novelas: *De dioses, hombrecitos y policías* (1979) y *La larga noche de Francisco Sanctis* (1984); y seis obras teatrales: *Tres monólogos* (1964), *Una pipa larga, con cabeza de jabalí* (1981), *¡Chau, Pericles!* (1986) y *La traición de Viborg* (1986).

⁴ Afirma López Rodríguez: “todos los comentaristas sobre la narrativa de Costantini la caracterizan como realista. Sin embargo, a poco que se plantea esta afirmación, comienzan a aparecer las contradicciones o las intenciones de ‘matizar’

como tempranamente señaló Beatriz Sarlo, el realismo pronto demostró ser insuficiente para narrar los hechos de la dictadura.⁵ Es por esto que este trabajo se pregunta cómo responde Humberto Costantini a la pregunta que inquietaba a todos y que Piglia enunciaría. Y cómo responde urgido por la necesidad de dar cuenta de lo que estaba pasando.

Los escritores de occidente han buscado un modo eficaz de narrar el horror por lo menos desde la *Sboá*. Mi hipótesis propone que, al momento de buscar este modo, la narrativa de Humberto Costantini, escritor “comprometido”, altamente politizado de los 60 y 70, adscripto a la estética realista, exiliado por su ideología, insospechado de elitismo alguno, recurre a la tradición clásica para narrar los hechos de la historia reciente que se están viviendo. Concretamente a dos de los textos más canónicos de occidente: *La Ilíada* de Homero y *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes Saavedra. Por esta razón, *De dioses, hombrecitos y policías* (1979) encuentra una directa filiación con la epopeya homérica y *La larga noche de Francisco Sanctis* (1984) con lo que hemos dado en llamar junto a Clea Gerber, la *matriz cervantina*.⁶

En este trabajo voy a centrar mi análisis en la segunda de las novelas de Costantini, publicada en el mismo año en el que el escritor volvió a la Argentina, con una democracia apenas estrenada.⁷ Me propongo indagar cómo la lectura de Cervantes proporciona al escritor argentino procedimientos de escritura y modelos de configuración del personaje protagónico que, legados de la tradición, le sirven para narrar los hechos de su traumático presente.⁸

Parto, entonces, de este presupuesto: dado el momento de la urgencia, el escritor, puesto en la situación de dar cuenta de una situación que apenas alcanza a comprender pero que lo aniquila con toda la fuerza del terrorismo de estado, vuelve su mirada *hacia atrás*. En esta aparente retrospección encuentra los modos *novedosos* de representación que su presente le está reclamando.⁹

una caracterización que, por alguna razón, suele considerarse peyorativa” (2010: 20). La crítica propone que el escritor cultiva un “realismo vital”: “un realismo no fijista, que permite al artista adueñarse de la realidad al exponerla, [...] dialéctico y [que] por lo tanto mostrará el movimiento, producto de la fluidez de la vida” (25). En su concepción, “la fórmula de este realismo vital es perfectamente aplicable a la narrativa de Costantini” (25).

⁵ Tras señalar que “la narrativa de estos últimos diez años [se refiere al período que abarca 1977 a 1987] se escribe en el marco de la crisis de la representación realista” (2014 [1987]: 67), Beatriz Sarlo afirma “incluso en escritores cuya perspectiva continúa siendo más afín con la del realismo, la conciencia de que ya no es posible una confianza ilimitada en las posibilidades de la representación suele marcar las elecciones constructivas” (67).

⁶ Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación radicado en la Universidad Nacional de General Sarmiento “Filiaciones textuales del clásico: precursores y reescrituras del *Quijote* de Cervantes”, que dirige la Dra. Clea Gerber. La Dra. Gerber y yo estamos trabajando desde 2015 sobre la función del personaje quijotesco en narraciones que relatan la violencia latinoamericana del siglo XX.

⁷ El Dr. Raúl Alfonsín, primer presidente de la democracia, asumió su cargo el 10 de diciembre de 1983. Muchos fueron los exiliados que tuvieron la precaución de esperar y evaluar la firmeza de la democracia recién estrenada. No fue el caso de Costantini, quien, urgido por volver y hartado del exilio, regresó al país el 16 de enero de 1984. Su poema “He aquí que tú eres hermosa”, dedicado a la ciudad de Buenos Aires, da cuenta del amor y la pasión que sentía por su ciudad, a la cual extrañaba como a una amante.

⁸ Esta hipótesis es insinuada sin mayor desarrollo por José Luis de Diego: “muchas veces, en una escritura que parece no ostentar las novedades que impone la experimentación, los textos [de Costantini] dialogan con una tradición, como si en ese diálogo buscaran las claves de un presente difícil de comprender” (2000: 447). Pero el profesor de Diego no considera la tradición cervantina, ya que lee *La larga noche*... como inscrita en la línea trágica, debido al tema de la inexorabilidad del destino.

⁹ La mirada hacia el Siglo de Oro español en ese momento histórico de la literatura argentina no es un fenómeno que pueda atribuirse solo a Costantini. Las dos novelas testimoniales de Miguel Bonasso llevan títulos de versos de Francisco de Quevedo: *Recuerdo de la muerte* (1984) y *La memoria en donde ardía* (2006), que, si bien es muy posterior,

La novela relata, como el título lo anticipa, solo una “larga noche” en la vida del protagonista. La noche que comienza cuando, en su trabajo, recibe un llamado telefónico de una excompañera del colegio secundario, Elena Vaccaro, a quien no vio en los últimos veinte años, que lo cita con urgencia. Sanctis acude y allí la mujer, esposa de un oficial de la Aeronáutica, le revela los nombres y las direcciones de dos desconocidos para el protagonista. A estos datos, Elena simplemente agrega: “Esta noche los van a ir a buscar” (54). La novela relata las dudas que Francisco Sanctis tiene y sostiene a lo largo de la noche respecto de qué hacer con esa información, lo que el narrador llama “bravísima pulseada consigo mismo” (1984: 7).¹⁰

El procedimiento cervantino

Los títulos de los capítulos

La primera y obvia remisión de Costantini a los procedimientos cervantinos se concreta a través de los títulos de dieciséis de los diecisiete capítulos que componen la novela. Las “señas a la literatura” (Foucault 2015: 81) son clarísimas. Los títulos de los capítulos de *La larga noche...*, como los del *Quijote*, tienen como una de sus funciones ofrecer una síntesis al lector de lo que va a pasar en su transcurso. Todos, excepto dos, el doce y el último, son muy largos y respetan la misma estructura: a la sintaxis siglodorista se le superponen coloquialismos porteños (“de entrada nomás”, “la cosa pinta bastante aburrida”)¹¹ o alusión a figuras estrictamente contemporáneas de los hechos (“Donde, bajo los bienhechores efluvios de María Angélica y un inesperado especial de jamón y queso, Sanctis pronuncia una frase que reite vos de Henri Bergson, o sea”).¹² El título del primer capítulo es:

Donde, con el objeto de que el lector no se forje demasiadas ilusiones respecto de la amenidad de este librito, se declara de entrada nomás su materia que parece ser de índole más bien psicológica, o sea que para decir verdad la cosa pinta bastante aburrida. Hecha la cual advertencia se pasa a contar algo acerca de cierto intempestivo llamado telefónico (1984: 7).

intenta igualmente la representación de la violencia estatal de la época de la dictadura. Sylvia Molloy también titula su texto con un verso quevediano: *En breve cárcel* (1981). Quizá el caso más emblemático, en el ámbito de la poesía, sea el de Juan Gelman y su recurrencia a Juan de la Cruz y Teresa de Ávila para construir poemas sobre la desaparición forzada de su hijo Marcelo en sus libros *Carta abierta* (1980) y *Citas y comentarios* (1982).

¹⁰ La unicidad de la tensión, la focalización en un solo problema, ha hecho que de Diego postule que “se trata, en rigor, de un cuento largo” (2000: 447).

¹¹ Utilizo la palabra *porteño* en la tercera acepción del Diccionario de la Real Academia: “Natural de Buenos Aires, capital de la Argentina”. La forma de hablar propia de esta ciudad es una de las características del habla de los personajes de Costantini, como también de la voz enunciadora de sus poemas. El mismo autor hace explícito este registro: “Se habla de un modo verdadero o se macanea. Y se macanea cuando, vaya a saber por qué, no se puede encontrar la propia voz” (Costantini, 2012 [1974]).

¹² En los títulos aparecen mencionados la modelo Susana Giménez (167), el conductor de televisión Pipo Mancera (167) y el campeón de boxeo Muhamar Kaddafi (sic) (187). También objetos de la época como “un Renault 4L” (45), la gomina Brancato (19) y “una botellita de Suter enfriada como Dios manda” (83).

Creo que puede afirmarse que la intención de la novela, con los procedimientos cervantinos incluidos, aparece sintetizada aquí.

En primer lugar, se pone en evidencia una cuestión relativa a la relación autor / lector que Cervantes inaugura y Costantini retoma. Esta cuestión central es la duda irónica y burlesca con la que el narrador presenta su obra al lector. Así, desde los títulos de su novela, Cervantes advertirá al lector “Del ridículo razonamiento que pasó entre don Quijote, Sancho Panza y el bachiller Sansón Carrasco” (II, 3), o presentará hechos “cuya imposibilidad y grandeza hace que se tenga esta aventura por apócrifa” (II, 23), o narrará “niñerías que no pueden dejar de contarse” (II, 62).

Por su parte, Costantini se anticipa al posible fracaso de su obra y advierte respecto del forjarse “demasiadas ilusiones respecto a la amenidad de este *librito*” (1984: 7, destacado mío). El diminutivo peyorativo de Costantini al referirse a su propia novela, se corresponde con un aspecto que profundizaré más adelante, el referido al distanciamiento del narrador y a las dudas respecto de su propio relato (“su materia *parece ser* de índole más bien psicológica” (1984: 7, destacado mío). Por ahora baste decir que el sustantivo viene a subrayar la quita de expectativas acerca de la propia obra, después del pedido al lector de que abrigue pocas esperanzas respecto de la lectura.¹³

Dos son las excepciones a la sintaxis siglodorista que encabezan los capítulos: el 12, titulado escuetamente “Donde aparece el asesino”, y el último, el 17. Este capítulo no tiene título y el cambio de tono respecto de lo que se venía contando es brutal desde esta misma ausencia. El capítulo desdeña las frases largas, llenas de subordinadas y burlescas de los títulos anteriores y está constituido solo por una página que expone una lista. Porque así como Cervantes se preciaba, respecto de la historia de don Quijote, de haber buscado “todos los archivos manchegos, por sacarla a la luz” (I, 52: 438), Costantini, sin preciarse de ello, expone la lista de los archivos argentinos que no pudieron sacarse a la luz: la de los desaparecidos.

El narrador distanciado

En otros lugares he sostenido cómo influye en la narrativa argentina del siglo XXI la proposición que Piglia (2014 [1999]) realiza en su conferencia “Una propuesta para el próximo milenio”: el “distanciamiento” como modo de narrar el horror (Fonsalido 2016).¹⁴ Sin embargo, Costantini

¹³ Adriana Spahr denomina a esta técnica “negación del texto” y la relaciona con *Amor y pedagogía* (1902) de Miguel de Unamuno. En el Prólogo de esta novela, una voz anónima lanza diatribas contra el autor del texto que le sigue y critica su factura. No es este el lugar para comentar la directa y explícita filiación que Unamuno establece con Cervantes. Para probarla, baste solo una cita, paráfrasis directa del *Quijote* en la cual la voz anónima pide piedad al lector de la novela: “Y no precisamente por lo que el autor ha querido poner en ella, sino por lo que, a pesar suyo, no ha podido dejar de poner” (Unamuno 1975 [1902]: 12); mientras que Cide Hamete Benengeli afirmaba: “pide [el autor] no se desprecie su trabajo, y se le den alabanzas, no por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir” (II, 44: 725).

¹⁴ Italo Calvino había elaborado en 1985, con el fin de presentarlo en la Universidad de Harvard, un corpus de conferencias en las que expondría sus famosas *Seis propuestas para el próximo milenio*. Calvino murió dejando escritas solo cinco de las seis (la levedad, la rapidez, la exactitud, la visibilidad y la multiplicidad.) En su texto del 1999 Piglia juega con la idea de completar la “sexta propuesta” del autor italiano. En este artículo, el escritor argentino parte del siguiente punto: “La experiencia del horror puro de la represión clandestina y el terrorismo de Estado, que a menudo parece más allá de las palabras, quizá define nuestro uso del lenguaje y por lo tanto el futuro y el sentido. Hay un punto extremo, un lugar —digamos— al que parece imposible acercarse con la literatura”. (2014 [1999]: 120). Dada esta imposibilidad de acercamiento, Piglia propone un “movimiento hacia otra enunciación, una toma de distancia respecto de la palabra propia”. Y continúa: “Me parece entonces que podríamos imaginar que hay una sexta propuesta, a la que yo llamaría el deslizamiento, el desplazamiento, el cambio de lugar [...] la distancia” (123- 24).

escribe mucho antes de que Piglia elaborara su sugerencia. ¿De dónde sale, entonces, en *La larga noche de Francisco Sanctis* ese desapego, esa “objetividad” a través de la cual es mirado el personaje, esa duda respecto de su carácter heroico? ¿De dónde la duda respecto del valor y la eficacia del propio relato que narra la heroicidad?

Creo no estar afirmando nada nuevo si sostengo que una de las herencias más perdurables que ha dado Cervantes a la narrativa de occidente ha sido precisamente esta postura del narrador. A propósito del tema, Ruth Fine habla de un “discurso de la incertidumbre” (2006: 38), que nace en la afirmación cervantina de que el “autor” de los “papeles viejos” hallados en el “cartapacio” (I, 9: 73) es un “historiador árabe” (74). De este modo, a la confianza que inspira el término *historiador*, Cervantes contrapone la poca fiabilidad con la que contaban los árabes en la época. La incertidumbre de la que habla Fine es sostenida a lo largo de todo el *Quijote*. Unos pocos ejemplos para recordar lo que es hartamente sabido: al comienzo del capítulo 10 de la Segunda parte, se lee: “Llegando el autor desta grande historia a contar lo que en este capítulo cuenta, dice que quisiera pasarle en silencio, temeroso de que no había de ser creído” (508); y al comienzo del 44 correspondiente también a la Segunda parte:

Dicen que en el propio original desta historia se lee que llegando Cide Hamete a escribir este capítulo, no le tradujo su intérprete como él le había escrito, que fue un modo de queja que tuvo el moro de sí mismo, por haber tomado entre manos una historia tan seca y tan limitada como esta de don Quijote (725).

Ahora bien, Cervantes logra este distanciamiento trabajando sobre hechos ficticios a los cuales a su vez ficcionaliza.¹⁵ Pero Costantini tiene como material de trabajo los hechos de su propia historia cercana. ¿Cuál sería el sentido del distanciamiento del relato en este caso? ¿Cuál el sentido en un autor de un compromiso político abierto, como es el caso del escritor que me ocupa?

Creo que parte de la respuesta se encuentra en la concepción del distanciamiento como un modo consciente de posicionarse para narrar el hecho doloroso. Costantini era, como ya se ha dicho, un escritor que venía del realismo como escuela asumida y que tenía una concepción relacional de la literatura.¹⁶ Sin embargo, necesita mirar el objeto *dictadura* en perspectiva, porque si no la mirada resulta casi imposible de ser tolerada.¹⁷ Para lograr este distanciamiento, recurre a dos modalidades que repiten el gesto del armado de los títulos: por un lado, uno de los modos más característicos del lenguaje porteño: la ironía; por el otro, y casi como consecuencia del

¹⁵ Entre muchos otros críticos, George Haley (1987) estudió estos grados de ficcionalización en su conferencia de 1964 “El narrador en ‘Don Quijote’: el retablo de Maese Pedro”.

¹⁶ Utilizo el adjetivo *relacional* atribuido a la literatura en el sentido en el que lo utiliza Cristian Vaccarini (2008), como opuesto a *inmanente*.

¹⁷ Esta “necesidad” de distanciamiento del horror tampoco es novedosa en la literatura argentina. Doy dos ejemplos extremos en lo temporal: a propósito de la muerte del niño en *El matadero* de Esteban Echeverría, señala Noé Jitrik: “El lazo que corta el cuello del niño propone una imagen tan intolerable que se la debe abandonar, por lo que inmediatamente después el narrador hace esa reflexión burlona que expresa sobre todo incomodidad, una crispación que se disfraza de irónica” (1997 [1970]: 84-5). Por otro lado, después de la atroz pregunta inicial de Martín Kohan en *Dos veces junio*: “¿A partir de qué edad se puede empesar (sic) a torturar a un niño?” (2002: 11), afirma Beatriz Sarlo: “Sin el control artístico, esta pregunta inicial impediría construir cualquier historia, porque la escalada del horror la volvería intransitable, obscena” (2005: 164).

distanciamiento irónico, la mirada que roza el desdén sobre el propio relato: “librito”¹⁸. De este modo, el narrador anticipa hechos, los comenta, se desdice. Y cuando toma esta distancia, aunque muchos otros escritores hayan mediado, aparece la figura de Cervantes.¹⁹

De este modo, el narrador accede a la introspección más honda dentro del personaje – “¿por qué?, ¿por qué carajo lo llamó precisamente a él?” (59)–, pero también es capaz de recordar al lector que se trata de un relato –“A lo mejor uno, que también a riesgo de estar cometiendo una boludez, se largó a contar la historia de Francisco Sanctis, no tiene en el fondo muchas ganas de saberlo” (228)–, de anticipar clímax –“Y ahora sí, la historia de Francisco Sanctis [...] parece que quiere llegar al final” (219)–, de justificar los *flashback* –“Donde [...] en vista de que la puntualidad no parece ser la gran virtud de Elena Vaccaro, se trata de pasar de alguna manera estos tediosos momentos contando algo más acerca de Francisco Sanctis” (27)–; o de distanciarse aún más a través del comentario sarcástico –“¿No es como para morir de risa esto? ¿No es para tomárselo en joda y contarlo dentro de un tiempo como la cosa más chistosa ocurrida en 1977?” (120)–.

El distanciamiento que el narrador tiene respecto de su texto también incluye la incorporación de un mediador incontrolable, que podría ser el equivalente del cervantino Frestón, el “sabio encantador” que, según don Quijote, se oponía a sus éxitos: “ese es un sabio encantador, grande enemigo mío, que me tiene ojeriza [...], y por esto procura hacerme todos los sinsabores que puede” (Cervantes, I, 8: 59). En el texto de Costantini, este “encantador” no está identificado: “Tiene la impresión de que alguien se está divirtiendo en ponerle los obstáculos más pelotudos en el camino” (141); “otra mañosa jugada del tipo jodón que –es evidente– se sigue divirtiendo como loco a costa suya” (146); “y he aquí que la mente astuta y jodona que dirigía y que evidentemente sigue dirigiendo sus pasos...” (220). Pero ese despego no evita la necesidad de la narración:

Es a uno verdaderamente a quien le toca hablar. ¿Hablar? Hablar, claro, ¿y qué otra cosa si no? *Colocarnos a una respetuosa distancia*, y apechugar nomás con la parte insignificante aunque bastante jodida que nos toca en este baile (229, destacado mío).

Y ¿cuál sería esa parte “bastante jodida”? Narrar los hechos, claro está. Narrar los hechos y cantar la gloria del protagonista que tomó su decisión. Sin embargo, después de un amago de realizar el elogio, el narrador recapacita: “Sí, sí, muy interesante, pero la verdad es que ya no queda mucho tiempo para esos bordoneos” (230).

¹⁸ Considero el concepto de “ironía” desde la perspectiva de Linda Hutcheon (1981), quien la lee como un tropo, en oposición a la parodia, a la que define como un género: “La parodia no es un tropo como la ironía” (177). Así, afirma: “La ironía se define [...] como antífrase [...] opera en un nivel microscópico (semántico) de la misma manera que la parodia opera en un nivel macroscópico (textual) [...] el tropo tanto como el género unen la diferencia a la síntesis, la alteridad a la incorporación” (179). Por otro lado, también para Helène Beristáin (1995 [1985]), la ironía es considerada como una “*figura* de pensamiento porque afecta a la lógica ordinaria de la expresión [...] Cuando lo que se invierte es el sentido de palabras próximas, la ironía es un *tropo* de dicción y no de pensamiento” (240, subrayados en el original).

¹⁹ En los diferentes trabajos que hemos realizado acerca del tema, Clea Gerber y yo (2017a, 2017b, 2016) hemos visto que este distanciamiento es una característica de los escritores que publican textos sobre la violencia latinoamericana del siglo XX en el siglo XXI. El caso de Costantini (vuelvo a remarcar la inmediatez de los hechos sobre la que trabaja su narrativa) ratifica nuestra hipótesis de que este distanciamiento no es producto de un mero paso del tiempo o del cambio de generación, sino de que se trata de un gesto consciente frente a la decisión de narrar el hecho traumático. En este sentido, y en otros que surgirán a lo largo de este análisis, las novelas de Costantini sobre la dictadura se convierten en antecedente claro del modo de narrar que adoptarán las novelas sobre la violencia latinoamericana publicadas en el siglo siguiente.

Nuevamente el juego entre la inmediatez de los hechos y la necesidad del relato. El final violento se acerca al personaje, que fuma sereno porque no sabe lo que el narrador vislumbra impotente: “las dos sombras que ya aparecen por detrás del ascensor, [...] el auto que se viene acercando lentamente desde Olazábal, [...] el brillo del arma que le está apuntando desde la oscuridad de la obra” (232).

El humor

Si los títulos de los capítulos nos ponen inmediatamente en la pista de lectura cervantina y el distanciamiento del narrador la confirma, el segundo procedimiento que marca la novela, también lleva la firma del autor de Alcalá: el humor para tratar asuntos graves.

Ahora bien, los “asuntos graves” que narra el *Quijote* tienen relación con el desengaño barroco, con la caída de un imperio, con la imposibilidad de hacer coincidir realidad con ideal. Pero los temas que toca Costantini son más *tangibles*: la desaparición de los amigos, el destierro, la tortura. ¿Es posible pensar en el humor como instrumento de este tipo de relato?

En un conocido artículo de 2002, María Teresa Gramuglio partía de la cuestión que atraviesa mi trabajo: cómo darle *forma* a la experiencia traumática. Tras reconocer como texto fundante de la literatura sobre Malvinas a *Los pichiciegos* (1983), de Fogwill, señala que esta novela, “imaginó la guerra como una picaresca *underground* de sobrevivencia que erosionó por anticipado cualquier épica futura” (11). Esta marca inicial, en opinión de Gramuglio, construyó un camino seguido entre otros por Carlos Gamerro en *Las islas* (1999), que impidió el tono grave para la narración de un suceso tan doloroso. Por otra parte, la crítica ve una gran diferencia con la narrativa relativa a la dictadura: “No ocurre lo mismo con las novelas que vuelven sobre la represión. No hay picaresca ni grotesco ni farsa en los relatos de los secuestros, las desapariciones, la tortura, los campos de concentración” (11). Creo que Gramuglio olvida a Costantini. Como ya se dijo, *De dioses, hombrecitos y policías* tiene una primera edición mexicana de 1979 y una segunda española del 84. *La larga noche...* aparece también en este último año. Si bien no hay “picaresca” en ninguna de ellas, sí hay grotesco, farsa y, sobre todo, ironía en el tratamiento del tema. Y, lo que resulta sintomático, esta ironía tiene como foco al “héroe” de la novela. En efecto, la mirada de soslayo que el narrador sostiene sobre Sanctis, lo muestra lleno de “despistes”, dudoso hasta la cobardía, “abandonado, distante, naufrago en medio de esa noche sin principio ni fin” (1984: 189); es decir, de la especie menos heroica que sea posible pensar.²⁰

Este personaje, cuyo carácter quijotesco desarrollaré más adelante, es mirado por el narrador desde el tono burlesco propio del porteño, con “sonrisita cachadora” (15): “Además, che,

²⁰ La omisión de Costantini no es solo de Gramuglio. Ni Miguel Dalmaroni (2004), ni Carlos Gamerro (2015) lo mencionan. Si bien Dalmaroni reconoce “estrategias de reescritura (cita, montaje, parodia, etc.)” (155) en una primera etapa de la novelística argentina sobre la dictadura, que en su lectura se desarrolla en la década del 80, no considera más novelas que las dos “faro” de 1980: *Respiración artificial* de Ricardo Piglia y *Nadie nada nunca* de Juan José Saer. Por su parte, Gamerro, en el capítulo “Memoria sin recuerdos” de su libro *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron la Argentina*, divide la novelística sobre la dictadura en cuatro etapas. La segunda, la de las novelas publicadas “con el retorno a la democracia” (492), en la que podría ubicarse el texto de Costantini, es caracterizada por la oscilación entre la ficción y el testimonio y por el imperativo de “ocupar el lugar de la mera verdad” (492). El ejemplo que da es *Recuerdo de la muerte*, de Miguel Bonasso (1984), novela exactamente contemporánea de *La larga noche...* Como puede verse, ninguno de los dos releva el texto que nos ocupa ni la posibilidad de que la tradición literaria ofrezca procedimientos para narrar el horror.

¿no acaba de tomar una decisión definitiva? Bueno, ¿y entonces? ¿Qué es esto de andar a la búsqueda de un candidato para pasarle en fardo? ¿Qué es esto? ¿Una carrera de postas? ¿La cadena de la felicidad?” (117).

El mismo tono se utiliza con los otros personajes. Así, el colectivero, “un porrudo [...] bastante parecido a Muhamar Kaddafi” (192) no pasa de largo, sino que frena y deja subir a Sanctis “inspirado por vaya a saber qué espíritu compasivo y mahometano” (192); Elena Vaccaro es “una burguesita tilinga” (81) que “termina por soltar alguna prenda (metafóricamente hablando)” (57); y, frente a la comprobación de que el bueno de Peruggia es un defensor de la dictadura, se lo describe como uno de los “tipos miméticos digamos, tipos que se adaptan con una facilidad asombrosa, tipos que como los corchos quedan siempre a flote, pase lo que pase” (157).²¹

La mirada humorística, con un humor mediado por la ironía como tropo básico resulta entonces otro modo de distanciamiento –“aunque ni se le ha ocurrido mirar el semáforo que está indicando ‘no cruzar’, *sus buenos hados lo protegen*, y consigue llegar sano y salvo hasta la otra vereda” (191, destacado mío)–. Y no solo el personaje es objeto de esta ironía: también la sociedad que miró desde afuera y que juzgó desde el tópico vacío –“deben estar bien escabullidos por ahí, o lo más seguro, cómodamente a salvo por México o por España” (103)–. Para Fontanet, “la manera de mezclar humor y patetismo refleja una de las destrezas narrativas de Costantini” (2017: 38). El recurso humorístico, que puede resultar novedoso para la narración de sucesos aberrantes, tiene, sin embargo, una tradición que surge de la primera novela moderna.²²

²¹ El texto señala en diversos momentos y muy tempranamente la complicidad civil con la dictadura, sobre todo a partir del personaje de Peruggia, quien es capaz de frases del estilo: “Doscientos mil habría que liquidar, y el país andaría fenómeno” (153). Esta comprobación hace que Sanctis piense en el encuentro del bar: “Como en las novelas policiales [...] El asesino está ahí, del otro lado de la mesa” (153). El único personaje que queda fuera de esta mirada y es observado desde la piedad y la compasión es Lucho, el militante joven: “Este año 77 ha sido bravo para estos pibes –piensa-. Derrotados, perseguidos como bestias, asesinados... Puta madre, ¿quién puede pedirle al Lucho más de lo que, con visible esfuerzo, está haciendo?” (176). Esta percepción que la literatura ha realizado de la complicidad de la sociedad antes de que fuera tema de las ciencias sociales, fue estudiada por Daniel Lvovich (2005) a propósito de la narrativa de Juan José Saer.

²² En 2016 se estrena la película dirigida por Andrea Testa y Francisco Márquez basada en la novela que analizo. Los directores conservan el título del texto, pero realizan variados cambios sobre la novela: dos hijos en lugar de tres, inclusión de escenas alegóricas –como aquella en la que Sanctis le lee a su hija un cuento infantil en el que un cocodrilo mata a un antílope–, ofrecimiento del protagonista de cobijar a Lucho en su casa. Entre estos cambios, tres resultan relevantes: el hecho de que los dos “marcados” vivan juntos, lo que anula el recorrido oscilante por Buenos Aires de Sanctis y lo transforma en la búsqueda de una sola dirección; el final, en el que el personaje “resuelve” el problema moral yendo a avisarles sin por ello perder la vida y, por último, la mirada del narrador. En el caso de la película, se omite totalmente la ironía distanciada: la cámara sigue al personaje *pegada* a su espalda o a su rostro. No hay humor, ni duda en el relato, ni menoscabo del héroe. Esto provoca un cambio radical: del tono “jodón” de Costantini, se pasa a un tono trágico. La “novedad” en el tratamiento del tema que realiza el escritor no aparece en la película.

El personaje quijotesco

El carácter “heroico”

El protagonista de la novela de Costantini resiste tres abordajes: la lectura mítica, la religiosa y la literaria. La lectura mítica es la que vislumbra José Luis de Diego: el personaje se asimila al héroe trágico, en tanto está marcado por el destino. Esta lectura está también apoyada en otros elementos, centrados en el capítulo XV, titulado:

Donde, puesto que Cerbero se planta con sus tres cabezas a ladrar amenazante en medio de la calle Lacarra, la laguna Estigia se interrumpe de golpe frente a una fábrica militar, y Caronte, que es oriundo de Villa Alberdi (Tucumán) pregunta derecho viejo ‘¿adónde vas, hermano?’, se tiene la sospecha de que las cosas ya no están para jodas.

La lectura religiosa podría seguir la figura del personaje como crística, en el sentido de víctima que se ofrece por la salvación del otro después de atravesar “su vía crucis” (227). Esta imagen se ve reforzada por la asimilación que el texto hace del protagonista con Francisco de Asís, a través del nombre del personaje, al que se agrega que nació el 4 de octubre (día de la festividad del santo). Un dato no menor para la conformación del protagonista y de su sentido de solidaridad y de culpa es el hecho de que haya sido seminarista en su juventud.

La tercera lectura, que es la que propongo, inscribe al personaje en la tradición literaria del personaje quijotesco: mediocre, sin mayor relevancia, “indiferente en política” (31), “en medio de una existencia más bien monótona e insulsa” (34), muy similar al “Quijada o Quesada [...] aunque por conjeturas verisímiles se deja entender que se llamaba Quijana” del capítulo 1 de la novela cervantina. Debido a un fenómeno que he dado en llamar *atracción de los clásicos* (Fonsalido 2013), este personaje quijotesco se ve envuelto en una trama borgeana: debe decidir quién es en un solo gesto, en un solo momento de su vida:²³ “Intuye [...] que al esquivarse, al no trenzarse en un definitivo mano a mano con ‘su’ momento, todos los otros momentos de su existencia misteriosamente perderían de golpe todo su sentido” (223).²⁴ O sea que estamos frente a una novela que narra el despertar heroico en un personaje insospechado de tener madera de héroe. Es por esta razón que recién en el capítulo 7 el narrador afirma: “aquí empieza en realidad la verdadera historia de Francisco Sanctis” (71), es decir, cuando recibe la información y queda “solo frente a su propio despelote” (72).

El personaje, entonces, debe realizar dos operaciones: en primer lugar, reconocer que sabe, “porque uno no es ningún boludo” (81); en segundo lugar, actuar, “siempre y cuando uno sacara

²³ Señalo dos ejemplos de este fenómeno, que implica que la mención del autor más canónico de la lengua española atrae la remisión al autor más canónico de la literatura argentina: en la novela *Miguel* (1990) de Federico Jeanmaire, que se supone una “autobiografía” de Cervantes, el protagonista se ve asediado por un “tahúr” llamado Jorge de Borges; en *La aventura de los bustos de Eva* (2004) de Carlos Gamerro, parodia del *Quijote*, que narra hechos del gobierno de Isabel Perón, en el capítulo quinto, “Siete cascos para debatir”, se incluye una reescritura de “La trama” (1960) de Jorge Luis Borges.

²⁴ Entre los muchos ejemplos de Borges que podrían citarse, es emblemático el momento de decisión de Tadeo Isidoro Cruz: “Lo esperaba, secreta en el porvenir, una lúcida noche fundamental: la noche en que por fin vio su propia cara, la noche que por fin oyó su nombre. Bien entendida, esa noche agota su historia; mejor dicho, un instante de esa noche, un acto de esa noche” (Borges 1989: 562).

de algún lado el suficiente coraje para meterse en semejante lío” (Costantini 1984: 82). Creo que el nudo de lo heroico del personaje radica precisamente en haber encontrado el “lado” del cual sacar “el suficiente coraje” para asumir lo que considera su deber, que su “locura” consiste en no poder mirar para otro lado y enfrentar el horror. Es posible asimilar la situación que plantea la novela al modelo cervantino: un pobre individuo frente al poder del aparato estatal.²⁵ Y si don Quijote se gloria frente a Sancho: “¿Hay encantos que valgan contra la verdadera valentía? Bien podrán los encantadores quitarme la ventura, pero el esfuerzo y el ánimo, será imposible (II, 17: 560)”, el personaje de Costantini también puede jactarse: “¿Se puede decir que Francisco Sanctis es un cobarde? No señor, no se puede decir” (105).

El recorrido

El protagonista de la novela, mientras decide qué hacer, recorre la ciudad de Buenos Aires de cabo a rabo. Como en una ruta del Quijote condensada, la ciudad también protagoniza la “pulseada consigo mismo”, que atraviesa a Sanctis. El recorrido externo que realiza tiene una analogía con su recorrido interior. Creo además, que es posible afirmar que este recorrido, si bien no reproduce el del personaje cervantino, señala simbólicamente la tensión que Costantini siente entre literatura e historia y vuelve a marcar a Cervantes como base de su escritura.

Las dos direcciones están en puntos opuestos de la ciudad. Lo que me parece interesante es precisamente en qué puntos opuestos. Uno de los amenazados por la Aeronáutica, Julio Cardini, vive en Álvarez Thomas al 2800, el otro, Bernardo Lipstein, en Lacarra al 4200. Es decir que el recorrido que debería llevar el personaje, de acudir a avisarles, partiría de Puente Saavedra.²⁶ Desde allí debería llegar hasta Puente Uriburu.²⁷ Parece difícil pensar que los nombres hayan sido elegidos al azar (el perro del protagonista se llama *Mancha*). El recorrido de Sanctis marca un camino que va desde la literatura hasta la historia y vuelve hacia la literatura: parte del lugar que remite al apelativo del autor del *Quijote*, es decir, de la tradición literaria –“Sin saber por qué está rumbeando hacia Puente Saavedra” (107)–,²⁸ se dirige hacia el lugar con el apellido del general que inauguró los

²⁵ Varios son los ejemplos que pueden encontrarse en el *Quijote* del enfrentamiento directo con el poder real: el de la liberación de los galeotes (I, 22) o el capítulo de los leones (II, 17).

²⁶ En un documentado trabajo presentado en el XVIII Congreso Internacional de Hispanistas, realizado en Buenos Aires en 2013, Luce López-Baralt (2016) demuestra que “Saavedra”, además de tratarse de un apellido tradicional gallego, es un apelativo árabe del dialecto magrebí. Este apelativo podría traducirse como “brazo defectuoso” o “tullido”. Para la crítica portorriqueña, Cervantes agrega a su nombre el apellido después de su cautiverio en Argel como un gesto “baciélmico”: por un lado, une la burla de la que era objeto por su manquedad con el recuerdo de la gesta en la cual obtuvo la herida; por el otro, enlaza una voz de origen goda con una voz árabe.

²⁷ El Puente Uriburu ha tenido varios nombres. El primero, por el que se lo conoce popularmente, es Puente Alsina, nombre que le fuera dado en 1859, cuando fue inaugurado. Curiosamente, Costantini desdeña el nombre popular y prefiere “Puente Uriburu”, que se le dio en 1938, cuando fue re-inaugurado con nueva estructura, y que alude al inicio de las dictaduras en la argentina. En 2015, el puente pasó a llamarse Ezequiel Demonty. De este modo, recibió el nombre de un político, de un militar golpista y de una víctima de la brutalidad policíaca, nombres todos que sintetizan la historia del país.

²⁸ La mención del apelativo “Saavedra” para remitir a la novela cervantina es el mismo recurso que un año después utilizaría Paul Auster en su reescritura cervantina *Ciudad de cristal* (1985). En esta novela, a través de un especular juego barroco, aparece una tal “señora Saavedra”, cuyo marido, “Michael”, que ha sido detective, aporta datos a un investigador llamado Quinn, quien finge llamarse “Paul Auster” (30-9).

golpes de estado en la Argentina, por lo tanto, hacia el objeto de su narración; desde allí vuelve hacia Puente Saavedra, o sea, nuevamente al relato ficcional como forma posible de dar cuenta de lo que ocurre.²⁹

Conclusiones

Propongo, para finalizar, la certidumbre en dos movimientos: el primero, hacia adelante es el que realiza el texto clásico al ofrecer su productividad, es decir, su capacidad de brindar estructuras adaptables a los cambios temporales, que permitan la inclusión de nuevas claves de sentido. Dentro de esta productividad, subrayo la de la novela cervantina en dos aspectos esenciales: como texto de origen, reservorio de procedimientos que permiten la renovación permanente de la novela y como espacio de creación del personaje quijotesco, modélico de “la moral del fracaso”, creación que, según Juan José Saer (2003), constituye una deuda que la narrativa occidental sostiene con Cervantes.³⁰

El segundo movimiento se realiza hacia atrás y consiste en el gesto de Costantini y tantos otros autores que, apremiados por la necesidad de narrar lo aberrante, recurren a la tradición. Estos autores, al sumar una “huella” más al clásico literario (Calvino 1995) logran representar la perentoriedad de la historia; al “buscar raíces en la lengua” (Gelman 1994) encuentran un modo adecuado para narrar su doloroso presente.

MARÍA ELENA FONSAIDO es magíster en Literatura española y latinoamericana por la Universidad de Buenos Aires y doctoranda en esta misma institución. Se desempeña como investigadora docente en la Universidad Nacional de General Sarmiento. Entre otros títulos, publicó *No padre sino padrastro. Lecturas críticas del Quijote en la narrativa argentina* (2015) y coordinó *Géneros, procedimientos, contextos. Conceptos de uso frecuente en los estudios literarios* (2018).

²⁹ En el camino de Puente Saavedra hasta Puente Uruburu, Sanctis toma un colectivo que “avanza desbocado por la General Paz entre Mataderos y La Matanza” (199). En la literatura argentina, la remisión del barrio de Mataderos lleva inmediatamente al texto de Esteban Echeverría, *El matadero*, considerado el origen de la tradición literaria argentina. Por otro lado, los nombres de los dos lugares, *Mataderos* y *La Matanza* se convierten en anticipo de lo que le ocurrirá al protagonista.

³⁰ En una de las tantas evaluaciones que el narrador de *La larga noche...* realiza de lo que sucede, afirma: “la cosa apuntaba más a lo moral que a lo político” (19).

Bibliografía

- AUSTER, Paul. 1996 [1985]. *Ciudad de cristal. La trilogía de Nueva York*. Barcelona: Anagrama.
- BERISTÁIN, Helène 1995 [1985]. “Ironía”. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- BORGES, Jorge Luis. 1989 [1944]. “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”. En *El aleph. Obras completas 1923-1949*. Buenos Aires: Emecé.
- _____. 1989 [1960]. “La trama”. *El hacedor. Obras completas 2*. Buenos Aires: Emecé.
- CALVINO, Italo. 1995 [1991]. *Por qué leer los clásicos*. Barcelona: Tusquets.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. 1969 [1605/1615]. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Edición y notas: Celina Sabor de Cortazar e Isaías Lerner. Buenos Aires: Eudeba.
- COSTANTINI, Humberto. 1984 [1979]. *De dioses, hombrécitos y policías*. Buenos Aires: Bruguera.
- _____. 1984. *La larga noche de Francisco Sanctis*. Buenos Aires: Bruguera.
- _____. 2012 [1974]. “Declaración jurada”. *Más cuestiones con la vida. Poesía y teatro. Obra completa*. Buenos Aires: ryr.
- DALMARONI, Miguel. 2004. “La moral de la historia. Novelas argentinas sobre la dictadura (1995-2002)”. En *La palabra justa*. Santiago de Chile: Melusina, pp. 155-174.
- DIEGO, José Luis de. 2000. “Relatos atravesados por los exilios”. En Drucaroff, Elsa (dir.), *La narración gana la partida*. Jitrik, Noé (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina. Volumen 11*. Buenos Aires: Emecé, pp. 431-58.
- FINE, Ruth. 2006. *Una lectura semiótico-narratológica del Quijote en el contexto del Siglo de Oro español*. Madrid: Iberoamericana.
- FONSALIDO, María Elena. 2013. “Miguel de Federico Jeanmaire o el escritor entre dos espejos”. En Stoop, María (coord.), *El Quijote: palimpsestos hispanoamericanos*. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM / Dickinson College (Colección Seminarios), pp. 207-21.
- _____. “Percepción, memoria y género. Una zona de intersección entre la literatura y la historia”. *Labirinto*. Año XVI, Vol. 25, 376-91.
- FONSALIDO, María Elena y Clea GERBER. 2017a. “El *Quijote* y la representación de la violencia política en América latina: los casos de Roberto Bolaño y Jorge Franco”. En Cordery, Lindsey y María Ángeles González (eds.), *Cervantes, Shakespeare. Prisma latinoamericano, lecturas refractadas. Reflexiones desde Montevideo*. Montevideo: Universidad de la República, pp. 123-33.
- _____. 2017b. “El personaje lector: un legado quijotesco contra la violencia latinoamericana”. *Palimpsesto*. Año XII, Vol. 9, N° 12, 126-39.
- FONTANET- VILLA, Hernán. 2002. “Humberto Costantini: poética de Buenos Aires y exilio”. En *Poéticas del exilio: Micharvegas, Constantini, Gelman, Lamborghini, Urondo y Sylvester*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- _____. 2017. *Al sur de casi todo. Humberto Costantini y su obra*. Prólogo de Horacio González. Buenos Aires: Unipe.
- FOUCAULT, Michel. 2015. *La gran extranjera. Para pensar la literatura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- GAMERRO, Carlos. 2015. “Memoria sin recuerdos”. En *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, pp. 489-523.
- _____. 2004. *La aventura de los bustos de Eva*. Buenos Aires: Norma.
- GELMAN, Juan. 1994. “Escolio”. En *Dibaxu*. Buenos Aires: Seix Barral.

- GERBER, Clea y María Elena FONSAIDIDO. 2016. “El *Quijote* y la violencia latinoamericana del siglo XX. La utilización de la figura quijotesca en dos textos de Jorge Franco y Carlos Gamerro”. *Impossibilia*. N°11, 54-79.
- GRAMUGLIO, María Teresa. 2002. “Políticas del decir y formas de la ficción. Novelas de la dictadura militar”. *Punto de vista*. N° 74.
- HALEY, George. 1987 [1964]. “El narrador en ‘Don Quijote’: el retablo de Maese Pedro”. En Haley, George (ed.), *El Quijote de Cervantes*. Madrid: Taurus, pp. 269-87.
- HUTCHEON, Linda. 1981. “Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática”. *Poétique*. N°46, 173-93.
- JEANMAIRE, Federico. 1990. *Miguel*. Barcelona: Anagrama.
- JITRIK, Noé. 1997 [1970]. “Forma y significación de *El matadero* de Esteban Echeverría”. *Suspender toda certeza*. Selección y prólogo de Gonzalo Aguilar y Gustavo Lespada. Buenos Aires: Biblos, pp. 65-96.
- KOHAN, Martín. 2002. *Dos veces junio*. Buenos Aires: Sudamericana.
- LÓPEZ-BARALT, Luce. 2016. “El tal de *Shaibedraa*”. En Funes, Leonardo (coord.). *Hispanismos del mundo. Diálogos y debates en (y desde) el Sur*. Buenos Aires: Miño y Dávila, pp. 193-204.
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, Rosana. 2010. “El hilo de la vida”. Humberto Costantini, narrativa y revolución”. En Costantini, Humberto. *Cuentos completos (1945-1987)*. Buenos Aires: ryr.
- _____. 2012. “Bandera de dignidad. La función política del arte en Humberto Costantini”. Costantini, Humberto. *Poesía y teatro. Obra completa*. Buenos Aires: ryr.
- LVOVICH, Daniel. 2005. “La dictadura en Saer”. En Diab, Pabla, Alejandra Figliola, María Elena Fonsalido, Daniel Lvovich y María Eugenia Rombolá, *Del recuerdo a la voz. Homenaje a Juan José Saer*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, pp. 69-75.
- OLGUÍN, Sergio y Claudio Zeiger. 1999. “La narrativa como programa. El realismo frente al espejo”. En Susana Cella (dir.), *La irrupción de la crítica*. Noé Jitrik (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina. Volumen 10*. Buenos Aires: Emecé, pp. 377-402.
- PIGLIA, Ricardo. 2014 [1999]. “Una propuesta para el próximo milenio”. En *Antología personal*. Buenos Aires: FCE, pp. 119-128.
- _____. 1980. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Sudamericana.
- SAER, Juan José. 2006 [2003]. “Nuevas deudas con el *Quijote*”. En *Trabajos*. Buenos Aires: Seix Barral, pp. 79-82.
- SARLO, Beatriz. 2005. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- SPARHR, Adriana. 2005. “Enfrentar los demonios: la realidad argentina en 1975”. En *Actas del I Congreso Regional del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana: “Nuevas cartografías críticas: problemas actuales de la literatura iberoamericana”*. Disponible en <<http://www.geocities.ws/aularama/ponencias/rstz/spahr.htm>> [Consulta: 7 de noviembre de 2018].
- UNAMUNO, Miguel de. 1975 [1902]. *Amor y pedagogía*. Madrid: Espasa Calpe.
- VACCARINI, Cristian. 2008. “Literatura”. En Amicola, José y José Luis de Diego (dirs.), *La teoría literaria hoy. Conceptos, enfoques, debates*. La Plata: Al Margen, pp. 11-22.