

# LITERATURAS COMPARTIDAS

▣ Teresa Basile y Enrique Foffani (coordinadores)



# LITERATURAS COMPARTIDAS

*Teresa Basile y Enrique Foffani*  
*coordinadores*

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación  
Universidad Nacional de La Plata

2014

Esta publicación ha sido sometida a evaluación interna y externa organizada por la Secretaría de Investigación de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.

Colectivo crítico. Colección digital del Centro de Teoría y Crítica Literarias. Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales. (UNLP CONICET)

Directora de la colección: Miriam Chiani.

Diseño: D.C.V. Federico Banzato

Arte de tapa: D.G. Leandra Larrosa

Corrección: Samanta Rodríguez

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

Impreso en Argentina

©2014 Universidad Nacional de La Plata

ISBN 978-950-34-1139-1

Serie Colectivo Crítico, 1



Licencia Creative Commons 2.5 a menos que se indique lo contrario

# Universidad Nacional de La Plata

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

*Decano*

Dr. Aníbal Viguera

*Vicedecano*

Dr. Mauricio Chama

*Secretaria de Asuntos Académicos*

Prof. Ana Julia Ramírez

*Secretario de Posgrado*

Dr. Fabio Espósito

*Secretaria de Investigación*

Dra. Susana Ortale

*Secretario de Extensión Universitaria*

Mg. Jerónimo Pinedo

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales  
(UNLP-CONICET)

*Directora*

Dra. Gloria Chicote

*Vicedirector*

Dr. Antonio Camou

*Directora del Centro de Teoría y Crítica Literarias*

Dra. Miriam Chiani

# Índice

Literaturas compartidas <i>Teresa Basile y Enrique Foffani</i> .....	<a href="#">7</a>
¿Por qué hay literatura y no más bien nada? <i>Néstor García Canclini</i> .....	<a href="#">11</a>
Sublimes tributos: la teoría y la crítica <i>Fabrizio Forastelli</i> .....	<a href="#">26</a>
La dimensión poética de la subjetividad: un problema filosófico del siglo XX <i>Dardo Scavino</i> .....	<a href="#">42</a>
Musigramas: el alcance y el valor de las inscripciones musicales en la poética de Marcelo Cohen <i>Miriam Chiani</i> .....	<a href="#">59</a>
Julio Herrera y Reissig: modernismo, folclore y fronteras payadorescas <i>Hebert Benítez Pezzolano</i> .....	<a href="#">83</a>
Adolfo Bioy Casares. Ciudades y experiencia: fotografía, literatura y cine <i>Adriana Mancini</i> .....	<a href="#">101</a>
Películas de papel: cine y literatura en dos textos latinoamericanos de la década del veinte <i>Miriam V. Gárate</i> .....	<a href="#">108</a>

El ensayo teatral: reflexión y autorreflexión sobre la práctica escénica <i>Beatriz Trastoy</i> .....	<a href="#"><u>128</u></a>
Con la espada, con la pluma y la palabra <i>Apátrida, doscientos años</i> <i>y unos meses</i> , de Rafael Spregelburd <i>Luz Rodríguez Carranza</i> .....	<a href="#"><u>137</u></a>
Transpacífico: continentes invisibles y archipiélagos de la visibilidad en las literaturas entre Asia y América <i>Ottmar Ette</i> .....	<a href="#"><u>149</u></a>
Cv. coordinadores .....	<a href="#"><u>179</u></a>
Cv. autores .....	<a href="#"><u>180</u></a>

# Literaturas compartidas

*Teresa Basile*  
*Enrique Foffani*

En este volumen reunimos una serie de trabajos enfocados en el eje de las “literaturas compartidas”, es decir, en la propuesta central de la convocatoria del *VIII Congreso Orbis Tertius* que se llevó a cabo en la ciudad de La Plata desde el 7 al 9 de mayo de 2012<sup>1</sup>. *Literaturas compartidas* supone indagar en los modos de pensar la literatura en su situación de “presente”, las formas en que la literatura entra en relación con la historicidad del ahora, con esa dimensión de lo inédito que surge imprevisible, pero sin dejar de mostrar las líneas de continuidad que toda Tradición traza desde el pasado. Con *literaturas compartidas* hemos intentado nominar y describir las condiciones, de que se valen las literaturas, para poner y ponerse en relación.

Desde esta problemática, una de las más relevantes de la crítica actual y de su objeto-literatura, podemos por tanto interpelar sobre el estado actual de la literatura, sobre sus efectivas condiciones de existencia, sobre esa dimensión proteiforme, irruptora, que no se resiste a ser tan sólo la sombra del pasado, aun cuando, como lo sabemos, la repetición no deje de ser creativa y varíe, según pretendía Marx, a veces como tragedia y otras como comedia. Ni tampoco creemos, como reza una *doxa* archicitada, que las literaturas del presente estén condenadas a ser remedos, reiteraciones más o menos burdas, versiones que disimulan su calco, quitándoles sus excrecencias, su dimensión

---

<sup>1</sup> El *VIII Congreso Orbis Tertius* (del 7 al 9 de mayo de 2012) fue organizado por el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS)/ Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria (CTCL) de la Universidad Nacional de La Plata.

incalculada, el destello de no tener un parecido evidente. Sabemos que ellas no pueden cortar el hilo de la tradición pero hay algo inasimilable, un comportamiento díscolo, una discontinuidad, una puesta en acto de los nuevos instructivos que jalonan el juego creador y crítico de los diversos abordajes analíticos e interpretativos.

De eso se trata: de cómo abordar la literatura del presente o, a la inversa, el presente de la literatura, su puesta al día, su urgencia, su fugacidad del instante, su *ahoridad*, esa noción de Walter Benjamin rasgada del documento de la cultura y con la cual se empecinaba en abrir una puerta hacia un futuro de redención desde el cual interpretar más comprensivamente el mundo.

*Literaturas compartidas* no significa la mera salida de la literatura en busca de los otros saberes y discursos sino más bien el acto de indagar cómo la literatura se pone en relación y describir ese vínculo que es también la manera de entender la conjunción y (lo que señala la figura retórica de la endíadis): la literatura y el cine, la literatura y el teatro, la literatura y la filosofía, la literatura y la música, la literatura y la plástica, etc. Este ponerse en relación es una modalidad que registramos ya, sin ir más lejos, en la literatura de nuestra tradición griega y latina o en la Edad Media; pero nuestra mirada está puesta ahora en discernir su particularidad de las últimas décadas. Lo sabemos: la conjunción y organizó los debates críticos en los 60 y en los 70: en esas décadas la crítica se conectaba con aquellos saberes que garantizaban el método y trazaban un recorrido epistemológico fiable: literatura y marxismo, literatura y lingüística, literatura y psicoanálisis, literatura y sociología, literatura y estructuralismo. Carlos Altamirano describió este impulso de época bajo la figura de “ciencia piloto”, pues, mirado desde hoy, tenemos el registro de los modos de leer la literatura, esto es, el archivo crítico de la literatura, la matriz teórica que la sustenta. Sin embargo, no se trata de esto cuando hablamos de *literaturas compartidas*.

No queremos dejar de recordar, en esta ocasión, a un crítico como Ángel Rama que estuvo dispuesto a sumergirse en el estudio de la antropología y el quechua, una figura paradigmática en América Latina de la incursión crítica en otros saberes, todo lo cual habrá significado, sin lugar a dudas, para el uruguayo, un reto, un desafío como los tantos que debe enfrentar el crítico de nuestra contemporaneidad. De todos modos, estamos persuadidos de que en el paisaje actual de nuestras literaturas, ese desafío implica otra dirección:



leer al lado de, codo a codo con los otros saberes y las otras artes, en el sentido en que hay un lugar compartido con todos ellos. No es, entonces, entender las relaciones entre literatura y crítica bajo la figura de la “ciencia piloto”; no se trata de guarecerse en la tranquilidad de que hay un saber-fundamento al alcance de la mano ni tampoco de volver a la crítica-bricolage, ni a la teoría discursiva de la impregnación ni a captar aquellos conceptos que flotan en el aire de una época. Esta territorialidad compartida es uno de los signos más elocuentes de lo que quisiéramos indagar.

Pensamos que el uso de la conjunción, en el presente, es por lo menos reveladora, puesto que plantea una acción (una intervención) copartícipe, donde ningún saber se impone sobre el otro, en todo caso habría algo así como un condominio de la verdad para una experiencia de la literatura lanzada a la posibilidad compartible de los restos, de las fronteras, de las zonas liminares, de las fisuras del discurso, de la negatividad de la literatura. *Literaturas compartidas*: partidas y repartidas en múltiples relaciones abiertas y por ello mismo preñadas de inminencias y posibilidades. *Literaturas compartidas*: más literaturas de partidas que de llegadas. Leemos en verdad una inversión a partir de la conjunción y: no tanto literatura y cultura sino a la inversa: cultura y literatura, que (nos) permite plantear no una crítica cultural de la literatura sino *una crítica literaria de la cultura*: ¿acaso de este último modo no es más factible leer pero también escuchar lo que le pasa a la literatura en relación con la crítica y la cultura?

Otra perspectiva que ofició como eje temático del *Congreso Orbis Tertius*, otra vía en la que opera la voluntad de conjunción, otra dimensión de las *literaturas compartidas* se encuentra en las actuales propuestas teóricas y críticas que rediseñan los ya caducos anaqueles de las literaturas nacionales ante los sacudones y desacomodos que la actual ola de la globalización –la cuarta según varios– propina en la antigua congruencia entre un territorio, una lengua y una cultura que sostenía el imaginario nacional, y en cuyo movimiento huracanado y centrífugo se licúan las viejas categorías espaciales, territoriales y culturales.

Desde este foco se indagan las culturas híbridas (Néstor García Canclini), las nuevas identidades en tránsito, sus memorias migrantes (Abril Trigo) y sus raíces portátiles (Julio Ramos); se exploran las territorialidades de la frontera con sus bordes y sus *borderland* (Gloria Anzaldúa) así como las lite-

raturas transatlánticas (Julio Ortega); se examinan las posibilidades de apertura inscriptas en las poéticas de la relación y de lo diverso (Édouard Glissant); se inquieren los multilingüismos y las nuevas lenguas mixturadas como las de las literaturas chicanas y niuyorriqueñas. Configuran perspectivas teóricas ancladas en imágenes más atentas a las aguas o al aire que a la tierra, más oceánicas que continentales, que prefieren el archipiélago a la isla; los viajes, las diásporas, las errancias y las fugas a la raíz y al árbol; la relación y la apertura al “otro” en lugar de lo atávico o nativo; la contaminación a la pureza; el movimiento a la *stasis* (Žižek). Constituyen un desafío ineludible para volver a interrogar la arquitectura, siempre precaria y conjetural, de la “literatura latinoamericana”.

# Con la espada, con la pluma y la palabra *Apátrida, doscientos años y unos meses,* de Rafael Spregelburd

*Luz Rodríguez Carranza*

## Presencia y ficción

La *performance*, definida por Hans-Thies Lehmann como una “estética de lo vivo” (2006: 135) o, citando a Gumbrecht, como “la producción de la presencia” (2005: 141) ha ganado mucho espacio en la crítica de arte contemporánea. Se ha llegado incluso a hablar de un “giro performativo” (Fisher-Lichte, 2004), cuyo objetivo es lograr una vivencia corporal para el espectador, provocando reacciones fisiológicas, afectivas, volitivas, energéticas y motoras. Compartir experiencias entre artistas y audiencia parece ser la preocupación principal: retomando a Guy Debord (1992: 16), la mirada del espectador o lector es cuestionada por su pasividad y se valoran la cercanía y el contacto, opuestos a la distancia de la comprensión visual (Jay, 2009). En la literatura contemporánea se producen “espectáculos de realidad”, “dispositivos de exhibición de fragmentos del mundo” (Laddaga, 2007: 14): los textos brasileños y argentinos de los 70-80 que analiza Garramuño proponen “salidas de la autonomía” (2009: 53) y un trabajo con la experiencia.

En el teatro, el paradigma “posdramático” abandona la supremacía del texto y la representación del drama escrito (Lehmann, 2006: 135), y apoya una puesta en escena constituida por los cuerpos de los actores en interacción con los de los espectadores. El *performer* no encarna un papel sino que ofrece su presencia en escena: se trata de no actuar o, cuanto mucho, de actuar simplemente, provocando la participación emocional del espectador (Kirby en

Lehmann, 2006: 135). Sólo cuando hay ficción se puede hablar de “actuación compleja, actuación en el sentido normal de la palabra” (135, mi traducción). Desenmascarar la ficción en escena –la actitud posmoderna– no basta para dejar de actuar o para lograr una actuación simple: la distancia respecto a la representación es una estrategia modernista cuando la ilusión ya no es suficiente, pero no llega al contacto que constituye el núcleo de la *performance*, “lo real de la situación teatral, el proceso entre escena y audiencia” (136, mi traducción). El momento performativo es único: el criterio de la reiteración separa radicalmente al *performer* del *actor*, ya que si bien ambos crean momentos únicos en escena, el segundo puede repetirlos. El grado más radical de la *performance* sería así la posibilidad extrema –por lo absolutamente irreplicable– del suicidio público.

Ahora bien, si se aceptan estas pautas hay que considerar que, aproximándose a la *performance*, el teatro se “autonomiza” (Simoni, 2013) y que se aísla de otras prácticas –la literatura por ejemplo– a diferencia de lo que sucede con las otras artes que se “teatralizan”.<sup>1</sup> No parece ser el caso, sin embargo, de muchas obras que forman parte de los listados “postdramáticos” generalizados, como las de René Pollesch que analiza Simoni o, en Argentina, las de Mariano Pensotti o Rafael Spregelburd. Sandra Contreras destaca que para estos autores el texto es central y que hay en sus obras una composición narrativa rigurosa. Hay también “experimentación con formatos genéricos para sobreimprimir sobre el mundo la realidad compleja de la fábula” (2013: 364).

El género de las dos obras más recientes de Spregelburd –*APÁTRIDA* y *SPAM*– es la *sprechoper* –ópera hablada– y el texto en ellas es central, recitado rítmicamente por un actor junto a un músico que ejecuta sonidos aparentemente disparatados. Es en el texto, además –y en su relación extraña con la música– donde a mi juicio se logra el mayor contacto entre la escena y el espectador, la mayor presencia. La hipótesis que quiero desarrollar aquí a partir del análisis de *APÁTRIDA*, es que esta obra pone en escena una de las “ficciones legales” de Jeremy Bentham (1959): un aparato de lenguaje capaz de infligir un dolor o una satisfacción que –como en la *performance*– se

---

<sup>1</sup> Simoni cita a Michel Fried, quien utiliza el término “teatralidad” para la “afirmação da própria presença pela pintura minimalista, bem como sua total dependência do espectador para legitimar seu estatuto artístico, em contraste com a autossuficiência da arte modernista que transcende a presença e a temporalidade” (Simoni, 2013: 122).

experimentan con el cuerpo. Estas ficciones no tienen nada que ver ni con la ilusión ni con el engaño (Lacan, 2007: 22): son simbólicas y la creencia no viene al caso.<sup>2</sup> En *APÁTRIDA* hay una fábula identitaria –el arte nacional– que produce su efecto más devastador precisamente sobre quienes menos creen en ella: tanto en el personaje de un crítico de 1891 que la ve nacer con fuerza de ley, como sobre los espectadores contemporáneos. El efecto político es transitivo y no comunicativo ni contagioso: es único e intransferible, aunque la obra se repita.

## Fundación

El límite entre la implicación y la distancia es difícil de trazar cuando alguien se ve obligado a representar un país.<sup>3</sup> *APÁTRIDA*, *doscientos años y unos meses* (2011) es, con *Un momento argentino* (2002), *Buenos Aires* (2007) y *TODO* (2010) una de las obras de Rafael Spregelburd que fueron comisionadas por teatros extranjeros. Como las de otros autores que nunca se propusieron “ni afirmar ni negar la argentinidad de su procedencia” (Spregelburd, 2011: 29), esas obras están tironeadas entre la expectativa europea y la ficción de cosmopolitismo, que se expresa en dos bromas repetidas hasta el cansancio por los argentinos en el extranjero: a) los mexicanos descienden de los aztecas, los peruanos de los incas y los argentinos de los barcos y b) los argentinos somos italianos que hablamos español, pensamos en francés, soñamos con ser ingleses e imitamos a los norteamericanos. Los clichés son siempre los mismos: no hay –ya– pueblos originarios en la Patagonia, el mate, el tango, los gauchos, los compadritos y la carne son estereotipos y la argentinidad es precisamente eso, decir que lo son.

La distancia no anula la argentinidad, sin embargo, sino que paradójicamente la constituye. Si digo que todo es un simulacro lo estoy afirmando necesariamente con la palabra “simulacro”, pero hago algo más: incluyo esa palabra que lo niega en el conjunto *simulacro*. Como en el silogismo conden-

---

<sup>2</sup> Equivalen en parte a los aparatos ideológicos de estado de Althusser (1976), aunque son exclusivamente simbólicas, y quedaría pendiente la discusión sobre lo imaginario y lo formal. En términos de Žižek, serían aparatos de violencia sistémica (2012: 8).

<sup>3</sup> “Rien ne vous tue un homme comme d’être obligé à représenter un pays”: la frase proviene de una carta de Jacques Vaché a André Breton (29-4-1917). Es citada por Julio Cortázar como epígrafe de “El lado de acá” de *Rayuela*.

sado “yo miento”, estoy así diciendo la verdad, o, mejor dicho, estoy “haciendo hablar a la verdad” (Lacan, 2007: 14): una creencia de la que desisto en el momento mismo de enunciarla. La simultaneidad de la afirmación y la negación de los clichés es un discurso identitario, y en la diferencia mínima hay un dolor inexplicable. “Los artistas argentinos de distintas disciplinas nos hemos acostumbrado un poco”, dice Spregelburd (2011: 24),

a la esquizofrenia que surge de la suposición de que nacer en la Argentina es carta libre para no ser de ningún lado, y al mismo tiempo, el dolor agónico de tratar de retratar en cada obra, en cada gesto, en cada palabra intercambiada con colegas extranjeros, cómo es ese lugar del que venimos.

El Bicentenario de 2010 rescató de los archivos, gracias al trabajo de los historiadores, materiales del siglo XIX que resultaron interesantes y divertidos para los dramaturgos: textos melodramáticos, ingenuos, pomposos, en una palabra, teatrales.<sup>4</sup> Spregelburd elige para *APÁTRIDA* una polémica en los periódicos porteños de 1891 descubierta por Viviana Usubiaga (1999), y en la publicación de la obra presenta a los adversarios. Se trata de Eduardo Schiaffino que *es* un pintor nacional –sigue siéndolo, sus cuadros están en el Museo de Bellas Artes y fue su primer director– y Max Eugenio Auzón, “español de nacimiento” quien *fue* –porque nadie se acuerda de él– “pintor, escritor, crítico de arte y hombre de gobierno” (2011: 125). En esos diarios se materializan preguntas que siguen siendo actuales: “¿Qué es el arte argentino? ¿Hay tal cosa? [...] ¿Qué se espera de nosotros? ¿Quién lo espera? ¿Quién es nosotros?” (20).

Schiaffino tiene respuesta a todo: la exposición de su obra y de la de otros jóvenes pintores en la calle Florida de Buenos Aires funda el arte nacional argentino, e incluso el Estado. Como todos los fundamentalistas no sólo lo cree, sino que lo sabe:

Soy modestamente sólo uno de los pintores

---

<sup>4</sup> “Los que no somos historiadores pero de algún modo trabajamos codo a codo con el concepto de ‘la historia’ podemos a veces tener una actitud más irreverente con los materiales y las fuentes. Casi todo se presta para la chacota” (Spregelburd, 2011: 21).

Que esta noche hacemos algo único  
Y fundamos, probablemente, un Estado.  
Porque un Estado no es sólo la historia de sus guerras  
Y sus conquistas,  
De sus logros y sus renunciaciones,  
De sus crímenes y sus milagros,  
De su lengua y de sus dialectos.  
No.  
Un Estado es la historia de sus ficciones,  
La suma de sus imágenes (127,128).

Ha habido un incidente, sin embargo, en la exposición fundadora: un cuadro de Sofía Posadas, *Idilio*, que representaba un torso desnudo de mujer, fue retirado por su dueña después de que las Damas de la Sociedad de Beneficencia de Nuestra Señora del Carmen, organizadoras de la exposición, lo consideraron obsceno. Schiaffino lamenta el incidente, inconcebible según él en Europa, pero su tono ampuloso contrasta cómicamente con el de la voz de la interesada, a quien le importa “un bledo” lo sucedido y anuncia, pragmáticamente, que lo venderá “en lo de Bossi”. Las frases de Schiaffino y de Posadas, junto con otras, siguen resonando en el segundo acto a través de dos viejas cassetteras manipuladas por el actor y el músico, anacrónicas obviamente en 1891 pero también hoy. Son opiniones de periódicos de la época, salen de los cassettes como si fueran audio-guías simultáneas, en lenguas y con acentos diferentes, y entretienen un discurso social cada vez más unívoco. El tema que se repite varias veces es la controvertida presencia en los cuadros de la figura de Juan Moreira, héroe de la obra de Eduardo Gutiérrez en la pantomima del Politeama en 1885.

La popularidad del personaje fue un verdadero problema en la cultura porteña de la época. Si bien las zarzuelas españolas eran de lejos más populares, el éxito de público del Juan Moreira dividió las aguas de la crítica: por un lado se lo consideró el inicio del teatro nacional por razones cuantitativas, porque fue la primera vez que una producción nacional fue aceptada por tanto público (Olivera en López, 2011: 5). Por otro, se lo consideró peligroso, y algunas autoridades provinciales llegaron a prohibirlo (6-7). Auzón –con el seudónimo de A Zul de Prusia– ironiza también sobre la presencia de la

figura de Juan Moreira en la exposición de los becarios argentinos, sobre las técnicas aprendidas en Europa y sobre la mediocridad de los cuadros. Su juicio es un predicción escéptica: “pero qué arte nacional ni qué berengenas!/ es inútil pensar en ello hasta dentro/ de doscientos años y algunos meses” (Spregelburd, 2011: 147).

## Distancia y voces

En el escenario hay dos presencias, el músico y el actor, así denominados en las didascalias (Spregelburd, 2011: 131) y se trata además de los mismos autores: Spregelburd es el actor que representa a Schiaffino y a Auzón, y el compositor Federico Zypce es el músico que interrumpe, glosa o adelanta el monólogo. Todo es distancia y los hilos de la representación son puestos en evidencia desde el primer acto, cuando el actor exhibe el simulacro: “Represento. Ahora, a Eduardo Schiaffino” (127). También el otro personaje señala los papeles que están sobre el atril: “Yo soy Auzón, y éste es mi monólogo” (145). El discurso exagerado y arcaico caricaturiza a los polemistas: los argumentos proteccionistas de Schiaffino y su vanidad pomposa, la ambigüedad pícaro de Auzón, su oportunismo y su ignorancia. El actor pasa de un personaje al otro sin ningún cambio de ropa ni de acento: hay sólo dos detalles ocasionales –un megáfono para Schiaffino, una pequeña sonrisa irónica para Auzón– y otro lugar en escena. Para abandonar el papel del crítico el actor declara simplemente, al final del acto IV: “Pero dejemos hablar ahora a Schiaffino” (147): durante dos segundos está “entre” los dos y la autonomía del mundo representado estalla en pedazos.

Todo es distancia y el espectador ríe sin respiro. Zypce exhibe instrumentos inverosímiles que producen sonidos diversos con vibraciones, alteraciones de volumen o saturaciones acústicas. Los sonidos, de golpe, se enlazan en un estribillo conocido que sale de un teléfono móvil, del mismo modo que las voces en las audioguías convergían en un discurso insistente. El espectador reconoce así, divertido, fragmentos musicales disparates y anacrónicos, desde el himno nacional hasta el tema de *En busca del Arca perdida*. Ahora bien, como dice Lehmann, la distancia no es suficiente para lograr una experiencia compartida: *APÁTRIDA* lo consigue gracias a la complicidad que se establece con los espectadores y, sobre todo, como en la narración benjaminiiana, gracias a la escucha: “un nuevo uso del género novelesco [...] para su



puesta en acto” (Contreras, 2013: 365). En la *Sprechoper* el interlocutor es el público, que sea el de los periódicos del siglo XIX o el de la sala hoy. El texto está en verso libre, muy rítmico, y ritual: “ritualizando la interacción de estas voces, la verdadera interacción ocurre entre el escenario y la platea”, explica Spregelburd (2011: 27).<sup>5</sup> El actor y el músico están rodeados de fantasmas acusmáticos que toman el público como testigo y tejen con los espectadores una complicidad irónica que los acerca e identifica. Gradualmente, sin embargo, las voces toman posición y la diversión desaparece.

## Posiciones

No hay mucha diferencia, al principio, entre los argumentos del pintor y los del crítico, porque no son los que esperamos hoy de un nacionalista o un cosmopolita. Schiaffino conmina al Estado a imitar lo que hacen los europeos, que sostienen a sus propios artistas. Auzón no ve ningún interés en ir a pintar a Europa cuando *nosotros* –subrayo el posesivo– tenemos “una cordillera que se ríe a carcajadas de los Alpes” (Spregelburd, 2011: 149). Critica el estilo macarrónico del castellano local y subraya los apellidos italianos de los pintores nacionales. A lo largo de la polémica, sin embargo, las palabras toman posición. Schiaffino declara que Auzón es un extranjero –a pesar de los veintidós años de residencia en Buenos Aires que reivindica– y que los que buscan triunfos fuera de sus países de origen lo hacen porque no pueden competir con sus pares:

¿Por qué emigra un extranjero? Es claro:  
por incapacidad de combatir lealmente  
con sus rivales naturales,  
sus propios compatriotas,  
más fuertes que él, mejor armados.

Auzón desafía con sorna a su adversario: si habla de Patria, le toca participar de un mismo colectivo con los Juan Moreira populares (161). La toma de

---

<sup>5</sup> La genealogía del término *performance* en los Estados Unidos remonta a la antropología cultural, y en los estudios teatrales particularmente a la relación establecida por Schechner (1993) entre teatro y ritual.

posición más importante, sin embargo, es la que cree poder asumir sin riesgos:

Yo, A. Zul de Prusia, *acusó* a Schiaffino  
de usar el argumento de “extranjerismo”  
ya tan pasado de moda y olvidado  
la cantilena del odio al extranjero (158).

El subrayado es mío: la cita es anacrónica, como lo son todas las de la obra –texto y música– pero en este caso no hay nada divertido ni irónico en la anacronía, porque no hay distancia. El “Yo acuso” de Zola, símbolo de resistencia intelectual después del caso Dreyfus en 1898, sigue siendo arriesgado en 2011 y el argumento de “extranjería” no está pasado de moda hoy, ni en Buenos Aires ni en el resto del mundo. Auzón termina por entender y admite, parafraseando a Nietzsche, que la Historia la escriben –“mal”– los vencedores: “la suerte ya está echada/ y nos da un rol a cada uno” (165). Schiaffino será el artista nacional y él será el extranjero. No le sorprende así que Schiaffino lo rete a duelo, ni que el Poder –el futuro presidente Roque Sáenz Peña– lo llame a su celular para decirle que su contrincante es el ofendido y elegirá las armas. Auzón acepta su destino –como los gauchos y compadritos– sin resistencia, y el drama se instala.

La transformación es brutal en el quinto acto –de la ironía al melodrama–, porque no hay ningún cambio formal en la puesta en escena, pero el monólogo se vuelve relato e instala la ficción. El duelo no es visto, sino que es narrado y musicalizado, explica Spregelburd en la entrevista que acompaña la edición de *APÁTRIDA*, porque hay imágenes que “no hubieran soportado situación alguna [...] y yo necesitaba estar lejos de la ridiculez y cerca de la piedad” (27). La cápsula realista parece cerrarse, pero ya es tarde: el espectador no está “afuera mirando”, como denuncia Debord, sino que sufre de plano el golpe de la ficción absurda. Paradójicamente, es con la distancia que nos identificamos con Auzón y ahora estamos con él en un lugar insoportable, el de Juan Moreira. Cuando el mundo realista surge del desmoronamiento del más allá sagrado, explica Copjec (2006), el sujeto está sometido al control de una mirada imposible de localizar (160) que no viene de lo Alto sino de todas partes: es el mundo paranoico de Bentham. En *APÁTRIDA*, lo que descubrimos es mucho peor: lo que nos amenaza, lo que ejerce la mayor violencia

simbólica, son las palabras que se repiten o los sonidos de las melodías que recordamos. Cuando el sudor que enceguece a Auzón le permite ver lo que hizo, constata que su sable –que actuó solo, como los cuchillos de los compadritos de Borges– hirió un tendón de la mano derecha de Schiaffino. Lo que lo espanta no es esa herida, sin embargo, sino la metáfora que él mismo pronuncia a su pesar: “el crítico ha herido la mano del pintor” (172). Vertiginosamente, como en una pesadilla, pronuncia él mismo las palabras ridículas que van a repetirse:

El pulgar que sostiene el pincel.  
El pincel que fabrica la imagen.  
La imagen que refleja un pueblo.  
Un pueblo que se ubica en un mapa.

Es, como dice Spregelburd en la entrevista citada, “Ese instante grosero en que la vida, productora natural de metáforas, construyó semejante escena simbólica para fundar las nociones de ‘artista’ y ‘crítico’” (27) y agrega: “Hice lo posible para desmentir (con ironías, con anacronismos) la grandeza simbólica de esa metáfora *trouvée*. Pero debo confesar que –como pocas veces– me rindo ante ella en pleitesía” (28). Esta metáfora es absurda, ridícula, melodramática, digna del circo de los Podestá, y nos mira directamente. Es la ficción fundadora del arte y de la identidad argentinos de la que hablaba Schiaffino. El crítico será responsable de la herida que marcó para siempre al artista nacional, pero esa herida no le impedirá pintar, sino creer: “seré el lastre de este país tierno y absurdo” (172).

## Experiencia

Auzón huye porque sus propias palabras lo persiguen. La voz de otro periodista, como las de las casseteras, se ha apropiado de todo: no sólo de lo que acaba de ser pronunciado sino de lo que el crítico ha dicho antes sin medir las consecuencias: la frase “Habrá arte/ y crítica artística / en Buenos Aires / cuando lluevan uvas” resuena ahora con acento español: el que Auzón no tiene, obviamente, cuando escribe, pero que ya le adjudicó la Historia. Bajo el martilleo de los símbolos Auzón corre “como loco” (173). Se saca la camisa y nos confronta con un torso que esta vez ya no está hecho de voces –como el

de Sofía Posadas, que nadie ha visto— sino de carne. Lleva un micrófono de contacto que amplifica los latidos del corazón, “fondo ominoso sobre el que dice el texto”. El corazón del actor está ahí, físicamente, como en las performances más ortodoxas, porque ha corrido: pero el personaje ha quedado sin aliento bajo el efecto de la ficción de Bentham que acaba de producirse. El momento es terrible, pero falta aún lo más insoportable. Hay un sujeto que se disuelve en el escenario de manera singular e irrepetible, porque ese personaje es cada espectador. Es otra forma de interacción lo que logra esta vivencia: ya no es la ironía cómplice, sino la ficción. El monólogo es melodramático y exagerado pero nadie se ríe en la platea. El texto es suficientemente duro como ejemplo:

Somos el triunfo de un discreto genocidio.  
Hemos abierto el camino al sur  
a fuerza de aguardiente,  
Hemos emborrachado al indio hasta matarlo.  
Y ahora nos hemos apropiado del sur.  
No hablo de la tierra, no; hablo del sur de verdad:  
de la palabra.  
Cuando escuchemos “el sur”  
en la orquesta febril de las naciones  
creeremos que se habla de nosotros.  
Porque hemos sellado en la palabra  
nuestro ínfimo acuerdo genocida.

Este no es el final, sin embargo, hay un anticlímax. Auzón desaparece en la oscuridad, con él desaparece el texto y el actor y el músico ocupan el lugar de dos autómatas que bailan al ritmo de una *canzonetta* de Renato Carosone, *Tu vuò far l'americano*. De la vergüenza a la comedia, como de los sonidos desconcertantes a la cumbia villera en el teléfono de Zypce, o del desafío al duelo al veredicto por teléfono de Roque Sáenz Peña, lo conocido es complicidad sencilla, el contacto es soportable. Aquí termina la obra, el músico y el actor se inclinan bajo la avalancha de entusiasmo y aplausos. Ahora bien, lo que no terminó es el trabajo musical. La cortina musical es *Personal Jesus*, de Depêche Mode, que señala la creencia de bolsillo que nos llega también co-

nocida y repetida –por teléfono– pero que señala lo sucedido, una experiencia singular e intransferible:

Your own personal jesus<sup>6</sup>  
Someone to hear your prayers  
Someone who cares  
Your own personal jesus  
Someone to hear your prayers  
Someone who's there

Feeling unknown  
And you're all alone  
Flesh and bone  
By the telephone  
Lift up the receiver  
I'll make you a believer  
[...]

Reach out and touch faith.

## Bibliografía

- Althusser, L. (1976). *Idéologie et appareils idéologiques d'État*. (Notes pour une recherche) (pp. 67-125). En L. Althusser. *Positions (1964-1975)*. Paris: Les Éditions sociales.
- Bentham, J. (1959). *Bentham's Theory of Fictions*. C. K. Ogden (Ed). Paterson, New Jersey: Littefield, Adams & Co.
- Contreras, S. (2013). Formas de la extensión, estados del relato, en la ficción argentina contemporánea (a propósito de Rafael Spregelburd y Mariano Llinás). *Cuadernos de Literatura*, *1*(22), 375-356.

---

<sup>6</sup> En inglés es “personal jesus” y hay una referencia clara al término “personal trainer”, entrenador físico personal. A continuación, la letra citada, en español: Tu propio Jesús personal/ Alguien para escuchar tus plegarias/ Alguien que se preocupa/ Tu propio Jesús personal/ Alguien para escuchar tus plegarias/ Alguien que está ahí// Sensación desconocida/ Y estás solo/ Carne y hueso/ Por el teléfono/ Levanta el auricular/ Haré de ti un creyente/ Extiende la mano y toca la fe. [mi traducción]

- Copjec, J. (2006). *Imaginemos que la mujer no existe. Ética y sublimación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Debord, G. (1992). *La société du spectacle*. Paris: Gallimard.
- Fischer-Lichte, E. (2004). *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Garramuño, F. (2009). *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Gumbrecht, H. U. (2004/2005). *Producción de presencia. Lo que el significado no puede transmitir*. México: Universidad Iberoamericana.
- Jay, M. (1995/2009). *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (2007). *Le séminaire, livre XVIII. D'un discours qui ne serait as du semblant*. Texte établi par Jacques-Alain Miller. Paris: Seuil.
- Laddaga, R. (2007). *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic Theatre*. New York: Routledge.
- López, L. (2011). Intersecciones y divergencias de la crítica teatral en el Bicentenario. *Topología de la Crítica Teatral*, II, 37-45.
- Simoni, M. (2013). Um teatro pós-autônomo hoje? Observações sobre estratégias performativas de René Pollesch. *Revista Landa*, 1(2), 116-131. Recuperado de <http://www.revistalanda.ufsc.br/PDFs/ed2/Mariana%20Simoni.pdf>
- Schechner, R. (1993). *The Future o the Ritual. Writings in Culture and Performance*. New York: Routledge.
- Spiegelburd, R. (2011). *Todo. Apátrida, doscientos años y unos meses, Envidia*. Prólogo, edición y apéndice documental al cuidado de Jorge Dubatti. Buenos Aires: ATUEL/Teatro.
- Usubiaga, V. (1999). Pinceles, plumas y sables. La exposición artística de '89. Actas de las Terceras Jornadas *Estudios e investigaciones. Europa/Latinoamérica, artes plásticas y música*. Instituto de Teoría e Historia el Arte Julio E Payró, Universidad de Buenos Aires. Citado en Spiegelburd (2011: 22).
- Žižek, S. (2012). *Violence. Six reflexions transversales*. Trad. Nathalie Peronny. Paris: Au Diable Vauvert.

## Cv. COORDINADORES

### Teresa Basile

Es Profesora, Licenciada y Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Se desempeña como profesora de Literatura Latinoamericana II, investigadora del Centro de Teoría y Crítica Literaria (CTCL) y miembro del Comité de la Maestría en Historia y Memoria (UNLP). Sus trabajos abordan los vínculos entre literatura, política y memoria en las literaturas de las últimas décadas. Dirige el proyecto de Investigación “Derrota, melancolía y desarme. Los años 90 en la narrativa latinoamericana”, 2011-2014. Ha publicado *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte* (Beatriz Viterbo, 2008), el posfacio a la edición de *Corazón de skitalietz* de Antonio José Ponte (Beatriz Viterbo, 2010); *Lezama: orígenes, revolución y después...* (Basile y Calomarde eds.), Ed. Corregidor, 2013; *Onetti fuera de sí* (Basile y Foffani eds.), Ed. Katatay, 2013; y junto con Ana María Amar Sánchez (eds.), *Derrota, melancolía y desarme en la literatura latinoamericana de las últimas décadas* (Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (IILI), Pittsburgh, 2014). Es directora, junto con E. Foffani, de la revista *Katatay. Revista crítica de Literatura latinoamericana*.

### Enrique Foffani

Es Profesor en Letras de la Universidad Nacional de La Plata. Doctor en Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Especializado en poesía y literatura hispanoamericana. Docente de Literatura Latinoamericana siglos XX y XXI en las Universidades Nacionales de La Plata y de Rosario. Como profesor visitante ha dictado seminarios de Literatura Latinoamericana en México, Uruguay, Alemania, Francia, Bélgica, España y Holanda. Codirige *Katatay. Revista crítica de literatura Latinoamericana* y es Director del

Sello Katatay. Es autor de *Grabar lo que se desvanece (ensayos sobre literatura hispanoamericana)* (2010); co-autor y coordinador de: *La protesta de los cisnes* (2007); *Controversias de lo moderno. La secularización en la historia cultural latinoamericana* (2010); *Onetti fuera de sí* (2013). Es investigador del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS-CONICET-UNLP) como director del proyecto “La literatura latinoamericana a partir de lo urbano, lo civil y lo político en el marco de los procesos de secularización. Aportes para una historiografía social y cultural de la literatura latinoamericana desde el siglo XIX a comienzos del XXI”. En 1989 fue Profesor invitado en Arizona State University (USA) y enseñó en la Universidad de Köln (Alemania) en el período 1990-1996.

## Cv. AUTORES

### Hebert Benítez Pezzolano

Es Doctor en Letras por la Universidad de Valladolid. Profesor Adjunto de Literatura Uruguaya en la Universidad de la República y profesor de Teoría Literaria y de Literatura Uruguaya en el Instituto de Profesores “Artigas”. Coordinador Nacional del Departamento de Literatura (Consejo de Formación en Educación). Investigador Asociado de la Academia Nacional de Letras. Máster en Investigación Literaria. Ponente y conferencista invitado en universidades de Argentina, Brasil, México, EEUU, Canadá, Francia, España y Japón. Dictó cursos de grado y posgrado en universidades de Brasil y México. Publicó numerosos estudios en revistas arbitradas y en libros colectivos uruguayos y extranjeros. Libros de crítica destacados: *Poetas uruguayos de los '60* (1997), *Interpretación y eclipse* (2000) y *El sitio de Lautréamont* (2008). Fundador y director de *Hermes Criollo*. Por su producción ensayística y poética recibió varias veces el premio nacional de literatura del Ministerio de Educación y Cultura. Último volumen de poesía: *Matrero* (2004). Fue colaborador de *El País Cultural* y de *Cuadernos de Marcha*. Su libro *Mundo, tiempo y escritura en la poesía de Marosa di Giorgio* fue Premio Bartolomé Hidalgo 2013.



## Miriam Chiani

Es Profesora, Licenciada y Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Las áreas en las que se especializa son teoría literaria y literatura argentina contemporánea. Es Profesora Titular de Teoría Literaria I y Directora del Centro de Teoría y Crítica Literarias (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP). Ha publicado: “La recepción de *Sobre Héroes y tumbas* en el campo intelectual y literario argentino de los años sesenta” (con Enrique Foffani) en *Edición crítica de Sobre Héroes y tumbas*, Colección Archivos; “Musigramas. Sobre música y literatura en la narrativa de Marcelo Cohen”, en *Revista Literatura: Teoría, Historia, Crítica* (Universidad Nacional de Colombia); Dossier sobre narrativa argentina actual *Revista Katatay* (en prensa) entre otros artículos, y los volúmenes *Cuadernos de Teoría*, Ed. Al Margen, 2014 y *Escrituras compuestas (Letras, Ciencia, Artes)* Ed. Katatay (en prensa)..

## Ottmar Ette

Es Doctor (1990) por la Universidad de Friburgo con una tesis sobre José Martí. En 1995 presentó una tesis de habilitación sobre Roland Barthes en la Universidad Católica de Eichstaett-Ingolstadt. Es Catedrático de Filología Románica y Literatura Comparada en la Universidad de Potsdam, Alemania desde 1995. Publicó: *Del macrocosmos al microrrelato. Literatura y creación – nuevas perspectivas transareales* (Guatemala: F&G Editores 2009), *ZusammenLebensWissen*. («Saber sobre el convivir / Saber convivir», 2010), *LebensZeichen. Roland Barthes zur Einführung*. (Hamburg: Junius Verlag 2011), *Konvivenz. Literatur und Leben nach dem Paradies*. (Berlin 2012), *TransArea. Eine literarische Globalisierungsgeschichte*. (Berlin, Boston 2012), *Viellologische Philologie. Die Literaturen der Welt und das Beispiel einer transarealen peruanischen Literatur* (Berlin, 2013) y *Roland Barthes: Landschaften der Theorie* (Paderborn 2013). Ha sido profesor invitado en diferentes universidades latinoamericanas, europeas y de los Estados Unidos. Fue investigador invitado del Wissenschaftskolleg zu Berlin (Institute for Advanced Study), del FRIAS (Freiburg Institute for Advanced Studies). Desde 2010 es miembro de la Academia Europæa. Desde 2012, es Chevalier dans l'Ordre des Palmes Académiques («Caballero de las Palmas académicas», Francia).

## Fabrizio Forastelli

Es Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina) y PhD por la Universidad de Nottingham. Ha publicado sobre literatura argentina, teoría literaria y cultural, y teoría *queer*. Es co-autor de: *Las marcas del género. Configuraciones de la diferencia en la cultura* (1999), *Medios de Comunicación y Discriminación: Desigualdad de Clase y Diferencias de Identidades y Expresiones de Géneros y Orientaciones Sexuales en los Medios de Comunicación* (2007), *Estudios Queer: Semióticas y políticas de la sexualidad* (2012). Investigador de carrera del CONICET y del Instituto de Filología Hispánica Dr. Amado Alonso de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. En la actualidad investiga los protocolos críticos y estéticos para la configuración del tema de la pobreza en crisis de hegemonía e incorporación social respecto de sus regulaciones culturales, históricas y políticas desde el siglo XX.

## Miriam Viviana Gárate

Es Licenciada y Profesora en Letras (Universidad Nacional de Rosario, Argentina); Doctora en Letras (Universidade Estadual de Campinas, Brasil). Actúa en las áreas de teoría literaria y literatura comparada -especialmente Argentina, Brasil y México. Profesora asociada del Departamento de Teoría Literaria (Universidade Estadual de Campinas) responsable por disciplinas de Teoría narrativa, Tópicos de Literatura Hispanoamericana y Literatura y otros lenguajes. Autora de “Cine mudo y tradición letrada: en torno a algunas crónicas mexicanas de principios del siglo XX” (2010, capítulo); “Películas de papel/ crónicas de celuloide: entre João do Rio, Alcântara Machado e Alberto Cavalcanti” (2012, capítulo); “Soñar con Hollywood desde América Latina. Cine y literatura en algunos relatos de los años veinte y treinta” (2013, artículo). Desarrolla investigación sobre literatura y cine en América Latina durante el período silente (Universidade Estadual de Campinas)

## Néstor García Canclini

Es Doctor en Filosofía por la Universidad de París X-Nanterre. Es Profesor Distinguido en la Universidad Autónoma Metropolitana (Departamento de Antropología) e Investigador Emérito, designado por el Sistema Nacional de Investigadores, de México (2007). Entre sus publicaciones: *Epistemología*

*e historia. La dialéctica entre sujeto y estructura en Merleau-Ponty*, (México, UNAM, 1979) (Tesis de doctorado en la Universidad de París, dirigida por Paul Ricoeur); *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1990), *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad* (2004), *Lectores, espectadores e internautas* (2007), *La sociedad sin relato, Antropología y estética de la inminencia* (2010). Recibió varias distinciones y Doctorados Honoris Causa como los de la Universidad Ricardo Palma en Lima, Perú; la Universidad de Puebla, Puebla; y por la Universidad de General San Martín, Buenos Aires, Argentina.

### Adriana Mancini

Es Licenciada en Letras. (Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires - UBA). Doctora de la UBA. Área Letras. Especializada en Teoría Literaria y Literatura argentina contemporánea. Docente regular de la cátedra de Literatura Argentina II. Docente del Inst. Sup. de Profesorado Joaquín V. González. Publicaciones: *Silvina Ocampo. Escalas de pasión* (Norma, 2003. Corregidor, 2015) *Bioy va al cine* (Librería, 2014). *Walter Benjamin. Denkbilder* (Selección de textos, prólogo. El cuenco de plata, 2011). Investigadora del Instituto de Literatura Argentina Dr. Ricardo Rojas (F.F.y L.-UBA). Directora de UBACyT (Grupo en formación 2011-2013). Dirige y co-dirige doctorandos (Conicet y UNC). Dictado de seminarios y cursos de autores latinoamericanos en Universidades nacionales y europeas. Premios: A la Producción científica y tecnológica (UBA, 1994). Beca Nacional (Fondo de las Artes, 2006). Subsidio del Fondo de la cultura, artes y ciencias. (CABA, 2010)

### Luz Rodríguez Carranza

Licenciada y Doctora en Letras por K. U. Leuven (Universidad de Lovaina). Literatura y Cultura Latinoamericanas Contemporáneas. Dicta actualmente: en grado, *Construcción y Deconstrucción de la Nación y Melodrama*; en postgrado El Lugar de lo Político. Catedrática de Lenguas y Literaturas de América Latina y Directora de los programas de Literatura, Lingüística y Lengua del Departamento de Estudios Latinoamericanos (Universidad de Leiden). Libros: *Un teatro de la memoria. Análisis semiótico de Terra Nostra, de Carlos Fuentes* (1991); *Literatura y poder* (1991); *Reescrituras*

(2004). Proyectos de investigación actuales: *Reframing Reality* (poder estético y político de la ficción y la imagen) y *Ocupar el Vacío* (obra de Rafael Spregelburd). Profesora en la K.U.Leuven (1985-1995) y en la U.C. Louvain (1996-7). Directora del Departamento de Estudios Latinoamericanos (U. Leiden 2001-2006); Consejo Directivo Instituto de Disciplinas Culturales (U. Leiden 2000-2011); y Escuela Nacional de Teoría Literaria, 2004-2011.

## Dardo Scavino

Estudió Letras y Filosofía en la Universidad de Buenos Aires, donde ejerció la docencia hasta 1993. Desde entonces reside en Bordeaux, Francia. Es Doctor en Estudios Ibéricos y Latinoamericanos (1998) de la Universidad de Bordeaux 3 y obtuvo en 2006 su Habilitación (tesis post-doctoral) en la misma universidad. Es docente de literatura y cultura latinoamericanas en la Universidad de Pau et des Pays de l'Adour, Francia. Publicó *Barcos sobre la pampa* (1993), *Recherches autour du genre policier dans la littérature argentine* (1998), *La filosofía actual* (1999), *La era de la desolación* (1999), *Saer y los nombres* (2004), *El señor, el amante y el poeta. Notas sobre la perennidad de la metafísica* (2009), *Narraciones de la independencia. Arqueología de un fervor contradictorio* (2010) y *Rebeldes y confabulados. Narraciones de la política argentina* (2012). En colaboración con Miguel Benasayag: *Le pari amoureux* (1995) y *Pour une nouvelle radicalité* (1997). Fue anteriormente docente de literatura latinoamericana en las Universidades de Bourdeau y de Versailles-Saint-Quentin.

## Beatriz Trastoy

Es Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Docente e investigadora de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), en donde actualmente se desempeña como profesora titular de “Análisis y Crítica del Hecho Teatral” y profesora adjunta de “Historia del Teatro Latinoamericano y Argentino”. Ex becaria de investigación del CONICET y de los gobiernos de Italia y Alemania. Dirige proyectos de investigación sobre temas teatrales en la Universidad de Buenos Aires e integra el equipo de estudio sobre teatro hispanoamericano del Instituto de Estudios Avanzados de la Comunicación Audiovisual de la Universidad de Castilla-La Mancha (España). Ha sido docente del Postítulo en Artes Escénicas de la Universidad Nacional de Rosario

y de la Maestría en Historia del Teatro Argentino y Latinoamericano de la Universidad de Buenos Aires. Fue profesora invitada en la Universidad de Colonia (Alemania), en donde dictó seminarios de grado y posgrado y numerosas conferencias. Publicó *Teatro autobiográfico. Los unipersonales de los 80 y 90 en la escena argentina* (2002), *Los lenguajes no verbales en el teatro argentino* (1997) y *Lenguajes escénicos* (2006) -estos dos últimos en colaboración con Perla Zayas de Lima-, como así también más de un centenar de estudios sobre teatro en libros y revistas universitarias de la especialidad. Es directora de *Telondefondo, Revista de Teoría y Crítica Teatral*, ([www.telondefondo.org](http://www.telondefondo.org)) primera publicación electrónica sobre temas teatrales de la Universidad de Buenos Aires.