

## Nuevos y viejos realismos

---

Elisa Calabrese\*

Universidad Nacional de Mar del Plata-CELEHIS

### Resumen

Este trabajo reflexiona sobre las nuevas formas del realismo, habida cuenta de la insuficiencia de las definiciones tradicionales, en el contexto de los renovados debates sobre el tema. Para ello, toma como punto de partida la aparición del tercer tomo de la *Historia crítica de la literatura argentina* (2002) que dirige Noé Jitrik, llamado “El imperio realista” y las observaciones de María Teresa Gramuglio al respecto. Luego de revisar brevemente algunas opiniones críticas sobre las nuevas formas del realismo, se expone la hipótesis de la existencia de una tradición del relato alegórico moderno. Para ello, se procura especificar qué se entiende por alegoría, apoyándose en teorías de Borges. Como ejemplo se expone una lectura de *Diario de la guerra del cerdo* (1969) de Adolfo Bioy Casares, para mostrar cómo en ese texto se puede explorar una singular construcción de la barbarie ubicada en el peronismo. En una segunda instancia, se analiza la novela *El oficinista* (2003), de Guillermo Saccomanno. Este escritor es un realista pues en su poética, el nexo entre la literatura y el momento histórico en que se gesta un texto, no se limita al imaginario del escritor, sino que aparece constantemente intervenido por su voluntad ideológica.

### Palabras clave

Realismo — alegoría — política — barbarie

## *New and old realism*

### **Abstract**

The aim of this work is to reflect on the new forms of realism, in the context of current discussions on the subject and considering the traditional definitions to be insufficient. It starts considering the publication of “El imperio realista”, third volume of *Historia crítica de la literatura argentina* (2002) directed by Noé Jitrik, and the observations that María Teresa Gramuglio made on the subject. Some critical opinions on the new forms of realism are reviewed and the existence of a tradition of modern alegoric narration in argentine literature is formulated as an hypothesis. To this purpose, with the support of theories from Borges, the concept of allegory is specified. The novel *Diario de la guerra del cerdo* (1969) is used as an example to show how this text from Adolfo Bioy Casares explores barbarity as politically associated to peronism. Afterwards, the novel *El oficinista* (2003) from Guillermo Saccomanno, is analyzed. This autor is considerd as realistic, since the link between literature and its hystoric time is not limited to the author’s imaginery, but to his ideological convictions as well.

### **Keywords**

Realism — allegory — politics — barbarity

Todos sabíamos –o creíamos saber– qué era el realismo en literatura y sin complicaciones hubiéramos dicho que es la voluntad estética de representar lo real, sin entrar, claro, a la pretensión de definir filosóficamente eso que hemos nombrado como lo real, sino limitándonos al tradicional conocimiento de que históricamente, la cosmovisión de la burguesía se impone a partir de cierto momento y según ella, ese real es lo natural y lo social, especialmente esto último. Bien, parece ser que esto es insuficiente, pues desde la aparición del tercer tomo de la *Historia crítica de la literatura argentina*, dirigida por Noé Jitrik, volumen cuya responsabilidad cupo a María Teresa Gramuglio bajo el título de *El imperio realista*, la tradicional categoría ha sido objeto de renovados debates. La introducción de Gramuglio no parece ofrecer resquicios teóricos; sus aserciones son contundentes. Así, leemos, por ejemplo, que el momento del imperio realista “resultó decisivo en la formación de la literatura argentina moderna” (2002:7) y más adelante, define lo que para mí resulta crucial. Escribe Gramuglio:

...porque aquí, como en todas partes, la seducción del referente propia de las poéticas miméticas las torna particularmente adecuadas para tramitar las necesidades de reconocimiento y autoconciencia que se agudizan en los momentos en que el cambio social hace de la sociedad un problema para sus integrantes (8).

Se me dirá que el volumen citado es de 2002, que eso es demasiado tiempo en términos de las aceleraciones de la cultura actual, sin embargo, tres años más tarde, en el 2005, este volumen fue el punto de partida para los investigadores que se reunieron en Rosario para las que llamaron Jornadas de Discusión, donde los convocaba la pregunta sobre la posible utilidad crítica que podría conservar aún la noción de

realismo para leer e historizar la literatura argentina. De lo allí expuesto que para tranquilidad de mi auditorio, juro no resumir, quiero solamente destacar algunas características de lo que según varios expositores, podría confundirse con el realismo, tales como un costumbrismo exasperado, las llamadas *variaciones realistas* que consistirían en el uso de tópicos del realismo pero sin las maneras de resolverlos propios de éste o una “vuelta a la realidad”, que según entiendo, sería la vieja creencia en la representación pero sin las certezas distintivas del realismo (Kohan 2005). Pese al conocimiento que la modernidad impuso de la infranqueable distancia entre las palabras y las cosas, el mismo Barthes reconoce que el escritor, lejos de resignarse a ello, persiste en su deseo imposible de alcanzar la realidad con el lenguaje y así, abusando de esta observación barthesiana, podría decirse que la manera en que cada escritor trata de sortear esta imposibilidad permitiría señalar los mojones de una historia del realismo. Por eso no creo del todo en la idea de las certezas del realismo, salvo si estuviéramos pensando en ciertos momentos o determinadas poéticas, como es el caso de los escritores de Boedo o Gálvez, certezas que no podrían atribuirse a un realista “moderno”, como podría ser, estéticamente hablando, un Antonio Dal Masetto, para citar sólo un caso evidente. Siempre refiriéndome a nuestra literatura, pienso que en la gran corriente del realismo y todas sus posibles variables habría que agregar una particular forma de narrar, que llamaré relato alegórico moderno para lo cual daré un breve rodeo por uno de los textos menos trabajados de quien para mí, inaugura esa tradición entre nosotros. Me refiero a Adolfo Bioy Casares y su novela *Diario de la guerra del cerdo*, de 1969.

Si bien es unánime el reconocimiento por parte de la crítica de las cualidades narrativas de las ficciones de Bioy, esta novela en particular, a diferencia de *La invención de Morel* o *El sueño de los héroes*, no ha sido objeto de abundante

indagación crítica. Desde mi perspectiva, se trata de una de las más complejas narraciones del autor pues permite explorar la signatura política de una singular figuración de la barbarie, emplazada en el peronismo como significante por antonomasia de la moderna encarnación de la dicotomía sarmientina. Como suele ocurrir cuando la lectura crítica requiere un apoyo por parte de la reflexión teórica, Borges nos provee, con pocas frases, de lo necesario. Si bien es excepcional que no haya dejado escrita una reseña ni un comentario de este texto en particular, como sí lo hizo con sus muy conocidos prólogos a otras novelas de su amigo, recurriré a su reseña de *El sueño de los héroes*, donde Borges destaca como méritos de ese relato su “estilo oral” y “su trama onírica”, pero afirma preferir “su valor como símbolo”, pues “la amarga y lúcida versión” de nuestra historia argentina ideada por Bioy le parece corresponder perfectamente a “estos años que corren” (1999: 285). Tomando en cuenta que la novela se publica en 1954 y su reseña aparece en julio del `55 en *Sur*, aún no acontecido el golpe que derrocó a Perón en septiembre de ese año, es evidente que Borges reconoce dos condiciones esenciales de la narrativa de Bioy que en rigor se aúnan en una sola y sin duda reaparecen, intensificadas, en *Diario...*: su índole alegórica y la dirección política de su trayectoria de sentido. Una aclaración importante para mi aproximación, es que Borges llama indistintamente “símbolo” o “alegoría” a esta última, como se puede ver cuando explica: “Los símbolos además del valor representativo tienen un valor intrínseco...” aseveración para la cual ofrece ejemplos tan abundantes como claros; baste citar uno: “La hambrienta y flaca loba del primer canto de la Divina Comedia no es un emblema o letra de la avaricia: es una loba y es también la avaricia, como en los sueños” (2001: 200-203). Por su parte, en *El origen del drama barroco alemán*, Walter Benjamin (1980) reflexiona acerca de las similitudes entre ciertos textos del siglo XVII con el transcurso de la historia alemana, relación que se hace posible a partir de la

noción que el filósofo designa como alegoría. El libro sobre el barroco la estudia desde una perspectiva teológica que describe la alegoría como modo de expresión de una época de desalojo de lo divino, de secularización y de descomposición del sentido, oponiendo así el símbolo (o alegoría medieval) a la alegoría barroca. Si la primera, de procedencia cristiana, tuvo el impulso edificante de transparentar en el marco de la ortodoxia religiosa, un concepto moral o metafísico a través de una imagen, la segunda, de raíces antiguas (egipcias y griegas), resplandece en el barroco con un carácter enigmático y críptico, desplazando toda pretensión de transparencia edificante. Así, Benjamin buscará ir más allá de la concepción clásica, para liberar la alegoría a sus posibilidades autónomas, como forma singular de la experiencia del lenguaje y del mundo, no medieval sino ya moderna, decididamente anti-clásica. Si el símbolo representaba la posibilidad del hombre de encontrar aquello que lo trascendiera, la alegoría sería la desarticulación de toda unidad, donde se extingue esa apariencia de totalidad. Este mínimo comentario me habilita para entender más en profundidad cómo Borges detecta el carácter alegórico de la trama onírica de *El sueño de los héroes*, refiriéndolo a la historia de su presente, impregnado por el peronismo; entonces, hago extensiva esa condición a *Diario*... pues es también propio de ella la índole peculiar de su atmósfera, donde conviven la lucidez del detalle microscópico con la pesadilla, pero ambos inmersos en una estructura narrativa simple a la vez que tensa, plasmada en una escritura oscilante entre la minuciosa escenificación de la vida cotidiana y aquello que la excede, es decir, según el inicio de mi argumento, entre los procedimientos del realismo y un clima opresivamente paranoico generado por una violencia en apariencia inexplicable. De este modo, el verosímil narrativo desborda los límites de la representación realista, debido a la constante presencia de lo ominoso por innominado, cuyo sentido no puede ser reducido a ninguna equivalencia claramente demarcable.

---

La historia es simple, presentada a la manera de un diario, con una sola entrada fechada en día y mes –25 de junio– aunque sin especificación del año –lo cual, como aspiro a mostrar, tiene importancia– y narra la persecución, hostigamiento y a veces muerte con que grupos de jóvenes atacan con violencia desatada a los viejos, sin que sepamos claramente –ni los lectores ni el protagonista, Vidal– cuál podría ser el motivo. Flota desde el comienzo una suerte de repulsión indiscriminada hacia los ancianos que traduce con intensidad despiadada los imaginarios de la sociedad moderna occidental respecto de la vejez, etapa biológica final de la existencia humana, por lo que se la metaforiza como el otoño de la vida. Dije que las alegorías del relato son complejas pues lejos de asumir un sentido monovalente están atravesadas por la parodia y sutil ironía de la escritura de Bioy. El relato, situado en el punto de vista de Vidal, hombre gris y tímido, habitante de una pensión, quien ha criado solo a su hijo pues su mujer lo abandonó hace ya muchos años, nos deja apreciar que él mismo comparte todos esos estigmas del imaginario sobre la vejez, pues constantemente está observándose para advertir los avances de la decrepitud, como lo expone el episodio, ya al inicio de la novela, de la pérdida de sus dientes; la extracción y la consecuente colocación de una dentadura postiza es experimentada por él no sólo con dolor, sino con humillación. La sociabilidad de Vidal se limita a un grupo de amigos –Jimi, Néstor, Dante Rébora, Leandro Rey, Lucio Arévalo– con quienes juega al truco en un café cercano: la ironía de la escritura es igualmente impiadosa con todos ellos y particularmente cruel con las mujeres: por ejemplo, todo el grupo desdeña a una señora mayor que al entrar al café dejó la puerta abierta; ella se describe así: “...por poco tropezó con una mujer vieja, flaca, estrafalaria, una viviente prueba de lo que dice Jimi: ‘¡La imaginación de la vejez para inventar fealdades!’” (14). Cada uno de los integrantes del grupo se destaca por alguna característica desagradable; completan

así un panorama donde los viejos son feos, sucios, avaros, egoístas, aunque se autodenominen, con el tradicional eufemismo coloquial, “los muchachos”: “El término muchachos, empleado por ellos, no supone un complicado y subconsciente propósito de pasar por jóvenes, como asegura Isidorito, el hijo de Vidal, sino que obedece a la casualidad de que alguna vez lo fueron...” (11).

Ahora, tal como anuncié al comienzo, es el momento de ver cómo esta novela construye una de las más nítidas alegorías aptas para la lectura política que podamos hallar entre los escritos de Bioy. Llama la atención la falta de interés crítico en ella, cuando han sido trabajadas hasta el cansancio las parodias del peronismo en los llamados “textos en colaboración”, escritos junto con Borges. Sea como fuere, no insistiré en lo tantas veces señalado: esa constelación de atribuciones de la cultura argentina de élite que tenía la civilización inglesa como modelo, en contraste con lo popular, donde la dicotomía sarmientina encarna, tanto en la política como en la cultura, en las figuras del *cabecita negra*, de los *descamisados peronistas* y de su líder (Svampa 2006). Pero no son estos ideogramas lo único que explica el rechazo al peronismo; recordemos que –tal como lo hace patente “La fiesta del monstruo” y otros ejemplos del mismo Borges– para ambos escritores el peronismo era una versión local del fascismo, del que abominaron, así como rechazaban el militarismo nacionalista cuyo lenguaje se parodia hasta la exasperación en uno de los textos en colaboración, *Un modelo para la muerte* (Calabrese 2005). Desde las primeras páginas, se condensan las significaciones encriptadas por la alegoría, más complejas aún por los matices de la ironía. Veamos este inicio, cuando Vidal echa de menos su aparato de radio porque está descompuesto:

Privado de ese vetusto artefacto, Vidal echaba de menos las cotidianas “charlas de fogón” de un tal Farrell, a quien la opinión señalaba como secreto jefe de los Jóvenes Turcos,



movimiento que brilló como una estrella fugaz en nuestra larga noche política. Ante los amigos, que abominaban de Farrell, lo defendía, siquiera con tibieza; [...] reconocía en él y en todos los demagogos el mérito de conferir conciencia de la propia dignidad a millones de parias. (9-10).

No hace falta demasiada sutileza para reconocer el apellido del que fuera segundo presidente de facto (luego del general Ramírez) del golpe de Estado de 1943; el apodo de “jóvenes turcos” alude a su condición de militares del ala más nacionalista del ejército, fundadora del GOU, gestor de dicho golpe. En la realidad histórica, esos jóvenes turcos fueron también militares nacionalistas cuyos líderes tomaron el poder en Turquía derrocando al sultán, a principios del siglo XX; durante su gobierno, perpetraron el genocidio armenio en el cual se calcula que fueron ultimados un millón y medio de personas. Como se ve, la comparación no puede ser menos halagüeña, pero la alusión a Perón también se deja entrever, no solamente por el plural “todos los demagogos”, sino por la implicación del mítico acontecimiento fundacional del peronismo: el 17 de octubre. Se refiere a ese acontecimiento la mención del efecto que la prédica del líder tuvo sobre las clases obreras: “millones de parias”.

El magma de significaciones de la historia política argentina y sus figuraciones emblemáticas entre lo viejo de la tradición liberal y lo nuevo del peronismo, así como la lucha por el poder de las vanguardias esclarecidas de los jóvenes que emergen como un nuevo factor de gran empuje, se entretreje en el tapiz de la escritura de Bioy Casares. Por eso creo entrever como eficaz estrategia el no fechar el año de la entrada del diario, pues en tanto la alegoría mira al pasado, podemos pensar en el GOU y los inicios del peronismo, el nacionalismo militarista de derecha, los primeros sindicatos. En cambio, si recorremos con Vidal las calles del Buenos Aires de la guerra del cerdo considerando la fecha de publicación

de la novela, 1969, vemos otras cosas: los jóvenes insurgentes, las explosiones aisladas cuyo eco se escucha a cada tanto; si asistimos a la conversación de Vidal con el joven taxista, donde éste defiende la idea de que el fin justifica los medios pensaríamos, con justicia, en otro contexto: el Mayo francés, la emergencia de la nueva izquierda, las vanguardias esclarecidas, políticamente revolucionarias, que dejarán profundas huellas de su paso en la década que está por iniciarse y el ala combativa –formada, mayoritariamente por jóvenes– que, conocida con el nombre de la Tendencia, luchaba con el sector más tradicional y conservador del peronismo, aunque no lograran imponer su hegemonía dentro del movimiento: así, la alegoría se torna hacia el futuro. En síntesis: como el ángel de la Historia de Benjamin, la alegoría de Bioy mira hacia dos direcciones opuestas, porque en ambas está el peronismo; ¿el viejo orden o el advenimiento del nuevo? Para Bioy Casares, en todo caso, es el caos, las ruinas de la historia.

Si hablé de tradición es porque la alegorización de la historia política reaparece profusamente en la narrativa posterior; un ejemplo muy estudiado lo constituyen las novelas de la dictadura, donde de tal modo se busca completar el vacío de lo reprimido. Pero esta corriente fluye hasta un período más reciente, cuyo comienzo podría señalarse con la crisis del 2001, y reaparece, por ejemplo, en las producciones de un escritor como Guillermo Saccomanno, al que me animo a llamar realista. Y si lo califico así, es porque en su poética prima esa “seducción del referente” –para recordar la feliz expresión de Gramuglio– por la cual el nexo entre la literatura y el momento histórico en que se gesta un texto, no sólo adquiere una importancia tan crucial que puede considerarse una dominante, sino que no se limita al imaginario del escritor, sino que aparece constantemente intervenida por su voluntad ideológica. Así, en su novela de 2003, *La lengua del malón*, la literatura nacional alegoriza la historia, comenzando con la glosa de nuestro texto canónico, el *Martín Fierro*, que apa-

rece en el “Prólogo”, pues Saccomanno es consciente de que los núcleos fundacionales de sentido que los inicios conllevan, constituyen una matriz para la narración de la historia argentina que en este caso, pretende escribirse desde la perspectiva de las víctimas. Según el mismo autor, su propósito de escribir sobre los setenta sufre una torsión determinante pues advierte que para ello debe remontarse al '55 ya un acontecimiento puntual: los bombardeos sobre Plaza de Mayo el 16 de junio de ese año, escena primigenia o *arjé* desde la que la escritura se desplaza y a la que vuelve permanentemente.

Si pensamos en la fecha, podríamos puntuar la crisis del 2001 como hito que demarca la emergencia de estéticas centradas en el universo marginal que ocupará un lugar preponderante en la producción cultural de esos años, para instituir una imagen de barbarie contemporánea signada por el delito, la droga, el abuso policial, la desprotección de la ciudadanía y la pobreza, encarnada en las instituciones político-represivas por un lado y por otro, en los colectivos sociales excluidos que no admiten pasivamente guardar silencio ante la negación de su existencia. En tal sentido, la novela de Saccomanno se deja llevar por la seducción de la barbarie que atraviesa una vez más la historia argentina, duplicada en el título homónimo de la narración erótica que nunca leeremos pues la está escribiendo una de las protagonistas, Delia. En tal sentido, los personajes, sin dejar su índole de tales, emblematizan rasgos, características y momentos de la política argentina pero en el paradigma de la serie literaria, destacando sus contradicciones. Así, la tensión que define al narrador personaje, Gómez, profesor y traductor, devoto de la literatura inglesa, pero “cabecita negra” y homosexual, quien relata la historia de amor de sus dos amigas, Lía periodista, lesbiana y militante política que vive un amor apasionado con Delia, esposa de un capitán de la Marina, participante en la Revolución Libertadora del '55. El vínculo entre estas historias personales y la historia (con mayúsculas), cuya verdad es calificada

como “historia de la patria clandestina” se da mediante un repertorio de alegorías de lo extraterritorial (“indios”, “mujeres”, “hombres y mujeres homosexuales”, “peronistas”, “cabezas negras”, “morochos”, “tucumanos”, “salteños”, “colimbas”) en oposición a los “militares”, “oligarquía”, “antiperonistas”, “católicos”, “heterosexuales pacatos”, “blancos”, “rubios”, “intelectuales con gustos europeos”. Entre estos últimos, destella Victoria Ocampo, a quien se atribuye haber oficiado de anfitriona del almirante Rojas y otros conspiradores, mientras preparaban el levantamiento. Pero haciendo justicia a la novela, podría decir que estos contenidos no son estáticos, desplazan sus lugares según dónde se sitúe la barbarie. Desde esta perspectiva, es nuclear la temática de la novela de Delia –sólo leída por Gómez– cuando él la resume y explica: La protagonista nombrada con la inicial “D” elige ser raptada para luego someter al cacique que la tiene cautiva a sus propios deseos eróticos. Remontándose a los comienzos de nuestra literatura y a uno de sus motivos centrales –la cautiva– se revierte el lugar del binomio sarmientino mediante el procedimiento de una semiótica pulsional que redefine lo político desde el deseo, tal como se evidencia en este pasaje: “Si en la civilización era una víctima complaciente, paridora sumisa, su condición de cautiva no le inquieta. Ya no tiene nada que perder: la virtud, el buen nombre, una posición [...] Si D, esposa de militar conquistador del desierto, es una vagina civilizada, ahora cambiará de condición” (119).

La alegoría más abarcadora es la figura de la Cautiva, que aglutinará un magma de sentidos históricos, políticos y literarios. Desde Ruy Díaz de Guzmán hasta Victoria Ocampo y Eva Perón, las cautivas traspasan los límites de estas categorías, mediante el dispositivo que construye la novela dentro de la novela, la narrada por Delia. Evita será, como Delia, la cautiva que revierte su condición:

Otra interpretación del texto de Delia alude a Evita. Porque,

subyacente, en esa cautiva llamada D respira la abanderada de los humildes [...] En los tiempo de D, la administración porteña precisa el exterminio de los indios, en nombre del progreso. Las motivaciones literarias de Delia pueden no ser transparentes, pero su personaje es, como Evita, cautiva de un militar. Y pone en cuestión la virilidad del ejército. Y luego, en la toldería, se recorta tanto de las demás cautivas como de las indias. Al doblegar la voluntad del capitanejo, D se apropia de su destino y revierte su rol de víctima (133).

Esta obsesión de Gómez por entender la violencia que le ha tocado vivir en el '55 regresa, esta vez referida a la dictadura del Proceso, en la siguiente novela del autor, llamada *El '77* en recordatorio del año donde los efectos de la represión afectan más intensamente a los personajes y al mismo Gómez, mientras que en *El oficinista*, de 2010, el escritor da un giro respecto de las dos anteriores. Obviamente, el realismo de Saccomanno está distante del tradicional, pero aún así asume la hibridez de una dura metáfora de lo social cuya sujeción se maquilla con los abalorios de la ciencia ficción. Los laberintos del deseo y la compulsión caracterizan al oficinista, personaje contradictorio, tímido y sometido en la superficie, mientras en su interior laten las tendencias criminales, pues cavila permanentemente un posible modo de deshacerse de su mujer e hijos que, en su perspectiva, lo atan a la monotonía de una vida miserable, pues le impiden ser libre con la mujer de quien está enamorado. El amor es una ilusoria proyección que conduce a una trampa porque todo en ese mundo, lo es: desde la deteriorada ciudad llena de inmundicias, donde cae permanentemente la lluvia ácida y los perros clonados atacan al que se acerca; las muertes sin sentido; la miseria y la animalidad de las conductas –en una atmósfera cercana a la de la película *Blade runner*– hasta el cerrado mundo de la oficina, donde el gran significante es la traición. El temor a perder el

trabajo sin motivaciones que lo expliquen ni compensaciones económicas, transforma a todos en potenciales delatores de sus compañeros, en una nueva alegoría, esta vez del *modus vivendi* global. Si bien da una vuelta de tuerca con su producción anterior, esta novela no abandona ciertos núcleos duros de sus motivos centrales: si por una parte nos enfrentamos a esa imagen distópica que despliega el horizonte de un futuro de fragmentarios detritus, restos de la imaginación progresista de la modernidad, por otra parte, persisten otros interrogantes sobre los que vuelve su escritura en pos de un sentido probablemente inalcanzable: el trasfondo de una atmósfera social de opresión, temor y represión inexplicables por las que asoma el rostro de nuestra historia reciente. Se han dejado de lado ciertos hitos puntuales sobre los que giraba la obsesión de Gómez, sólo la ciudad y su inexplicable decadencia funciona como una sinécdoque del colectivo social. Una escritura “blanca”, próxima a la del policial negro, cuya sintaxis de frases cortas sin remansos descriptivos que no sean los imprescindibles para enmarcar las condiciones de la ficción, exhiben un trazado escueto para diseñar el universo urbano. Esta condición constituye una de las demarcaciones que diferencian *El oficinista* de la ciencia ficción: no hay interés en describir ni entender un mundo tecnológico futuro con los rasgos que lo definirían; se trata de crear un porvenir impreciso que, como la pesadilla, al desvanecerse deje en la playa de la memoria restos de un naufragio. Porque se trata de eso: una novela de amor que irónicamente plantea su imposibilidad, al ser absorbido por la traición, una criminalidad permanente y difusa que nos sitúa en la era postmenemista, donde imperan las consecuencias de la llamada globalización y las grietas del modelo neoliberal proliferan, exhibiendo que la aparente solución de la crisis hiperinflacionaria solamente escondía el estallido económico y la marginación creciente.

\***Elisa Calabrese**, profesora y doctora en Letras (UBA). Profesora Titular en el área de Literatura Argentina de la carrera de Letras de la UNMDP (Universidad Nacional de Mar del Plata). Profesora extraordinaria en la categoría Emérita por la misma Universidad, desde 2009. Directora del CELEHIS (Centro de Letras Hispanoamericanas) de la Facultad de Humanidades de la UNMDP desde 1990 hasta 1996 y nuevamente desde 2004 hasta 2013. Fundadora de la Maestría en Letras Hispánicas, que dirigió hasta el 2000. Obtuvo proyecto FOMEC en 1996 para dicho postgrado. Es miembro fundador de la AELIS (Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos), a la cual representó en Argentina desde 1995 hasta 1998 y nuevamente en el 2006 hasta 2010; miembro del CELCIRP (Centro de Estudios de las Civilizaciones del Río de la Plata), dirigido por Paul Verdeboye y de la AES (Asociación Española de Semiótica). Categoría de Investigación: 1. Ha dirigido más de 11 tesis de maestría, 4 de doctorado y un total de 24 entre becarios y adscriptos. Ha publicado numerosos artículos en revistas especializadas y entre sus últimos libros, pueden citarse: *Animales fabulosos. Las revistas de Abelardo Castillo* (en colaboración con Aymar de Llano. Mar del Plata: Editorial Martín, 2006); *Lugar Común. Lecturas críticas de literatura argentina*. (Mar del Plata: EUDEM, 2009) y *Sábado: Historia y apocalipsis*. Córdoba: Alción editora, 2013.

### Bibliografía

- Barthes, Roland (1982). *El placer del texto y la lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France*, México: Siglo XXI Editores.
- Benjamin, Walter (1980). *El origen del drama barroco alemán*. Trad. José Muñoz Millanes. Madrid: Taurus.
- Bioy Casares, Adolfo (1969). *Diario de la guerra del cerdo*. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, Jorge Luis (1999). “Adolfo Bioy Casares: *El sueño de los héroes*”. En *Borges en Sur*. Buenos Aires.: Emecé. 284-286.
- Borges, Jorge Luis (2001). “Sobre una alegoría china”. En *Borges*

- en Sur*. Buenos Aires: Emecé. 200-203.
- Calabrese, Elisa (2005). "Escribir la barbarie argentina. Una genealogía literaria de Sarmiento a Saccomanno". *Iberoamericana*, Nº 17. 41-54.
- Dalmaroni, Miguel (2002). "El imperativo y sus destiempos". *Anclajes*. Revista del Instituto de Análisis Semiótico del Discurso, VI, 6, Parte II. 441-468.
- Gramuglio, María Teresa (2002). "El realismo y sus destiempos en la literatura argentina". *Historia crítica de la literatura argentina* (dirigida por Noé Jitrik). Buenos Aires: Emecé, Vol. 6, "El imperio realista". 7-38.
- Kohan, Martín (2005). "Significación actual del realismo críptico". *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria*. Nº 12, 1-13.
- Svampa, Maristella (2006). *El dilema argentino: civilización o barbarie*. Buenos Aires: Taurus.