

LINEAS IMAGINARIAS

Graciela Montaldo

Universidad Simón Bolívar

La cartografía es una ciencia imprecisa; es, mejor dicho, un saber aproximativo que trata de comparar, traducir o representar el territorio en una imagen más o menos verosímil. Traducir, representar, verosímil son también términos que podrían usarse -y de hecho se han usado abundantemente- para pensar mapas, panoramas y textos de la literatura. Si nos preguntamos acerca de la escritura argentina contemporánea desde la perspectiva del mapa, probablemente, veamos desplegarse ante nuestros ojos menos el recortado y prolijo dibujo de una geografía peculiar que el abultado conjunto de nombres y títulos, es decir, veríamos no tanto una representación iconográfica como un catálogo.

No podría decirse que el **boom** editorial de los últimos años sea ficticio. En los últimos cinco años -con la estabilización económica- de manera decidida pero unos otros cinco años antes -con el regreso a la democracia- la reconstitución de un discurso intelectual crítico y los canales por donde ponerlo a circular se consolidaron definitivamente. Las quejas de edito-

res y libreros poco tienen que ver con ("no coinciden", como muchos accidentes del terreno en la representación cartográfica) los catálogos de publicaciones y con la cantidad de nuevas editoriales y revistas, ni tampoco con la presencia pública -a veces espectacular- de los/as escritores/as. Por una vía o por otra (por circuitos de alta consagración mercantil o de prestigio, o por vías alternas un poco más marginales aunque no tanto) el acceso a la publicación es hoy no una dificultad insalvable sino una disponibilidad algo peligrosa gracias a su misma facilidad.

Precisamente porque -y para volver otra vez al autor argentino que cada día es más clásico- trazar ese mapa argentino sería calcar los nombres de infinidad de escritores, como en un directorio telefónico, la tarea es poco menos que imposible, improbable. Mejor sería tentar con una línea imaginaria que no una, como las isotermas o las isobaras los puntos de igual temperatura o presión, sino que registre la esporádica concentración de intensidad estética en este fin de siglo. Línea que no una lo igual sino lo diferente. Línea imaginaria que ordene menos los nombres que las estéticas pero que a la vez les de nombre a algunas estéticas para darle densidad al mapa.

En medio de la cultura mediática y espectacular de nuestro fin de siglo, quizás esta línea imaginaria resulte ingenua pero precisamente por poco "representativa" se le podría prestar atención. No tanto porque la que describe sea una literatura resistente al espectáculo y al mercado (más bien el concepto mismo de resistencia es hoy poco pertinente para pensar las estéticas) sino porque se coloca frente a él con mayor perplejidad, como si entrara pero a la vez se quedara afuera, como si se sirviera de algunos de sus procedimientos pero sin sucumbir a ellos. Es una línea que recoge de otros mapas otros puntos de intensidad estética perdidos en el espacio hoy difuso de la ficción.

Pudiéramos pensar que en el presente, más que el pasado, con su tiempo aceleradísimo, somos víctimas de los desplazamientos. La República Argentina ya no queda, como la ubicó Sarmiento en 1845 en el **Facundo**, al oriente de los Andes chilenos y al occidente del Atlántico; se encuentra más bien en la intersección de ciertas estéticas mundiales, globalizadas, mediáticas, con algunas viejas historias nacionales, con las palabras de una tribu que persiste en algunos tópicos sin otorgarle demasiado valor pero sin desairarlos completamente. Los/as intelectuales argentinos/as ya no viven entre Buenos Aires y París sino en el espacio más autónomo y desnacionalizado que deslindan las estéticas mercantiles. Viven menos en ciudades (como cada vez más le sucede a todo el mundo) que en territorios -por lo general urbanos- de construcción personal, diseñados por una lógica autónoma a la de los urbanistas.

De allí que las redes de escrituras con las que se leyó ese objeto reluciente y veraz, la literatura argentina, hoy hayan abierto sus mallas a tal punto que se cuelen por ellas más de un sentido nacional. La literatura nacional ha abandonado sus convicciones más arraigadas y diseña un nuevo mapa problemático que no pasa ya obligadamente por Buenos Aires. Los disparos de la escritura presente, más erráticos, son también menos pretenciosos. Ya nadie pretende escribir ni el **Facundo** ni la gran novela nacional, como se postuló desde comienzos del siglo XIX hasta no hace mucho más de veinte años¹. Menos que una claudicación habría que ver en el abandono de ese elemento sustancial de la literatura argentina moderna una nueva instancia de búsqueda hacia órdenes abiertos a nuevos sentidos y el ingreso a un estatuto distinto de lo nacional.

La literatura argentina, la cultura argentina, puede leerse hoy desarticuladamente en varias escrituras desplazadas de

sus genealogías canonizadas: poesía, narrativa, ensayo, ya existen menos como géneros que como cintas a través de las que circulan y se transportan los escritores, un poco más desarraigados cada vez.

Pero no sólo el espacio se desarticula bajo nuestros pies; el tiempo se disgrega, igualmente, en nuestras manos. Los fines de siglo no suelen ser eufóricos; pero por lo general son presa de cierta urgencia que en nuestro caso (y también en el del siglo anterior) se materializa en lo que una intelectual argentina ha caracterizado como “el salto tecnológico-modernizador”². Esa urgencia estética o esas estéticas de la urgencia y del desecho en las que vivimos sumergidos a través, especialmente, de la cultura mediática audiovisual³, sufre una especie de ralenti en los/as escritores/as que brevemente trataremos. Sufre en ellos/as una especie de detención, de focalización momentánea y suspensiva que crea cierta originalidad en la mirada, cierto tono diferente en la escritura y que nos sustrae, momentáneamente, del flujo de la costumbre.

No es difícil admitir que solíamos, antes, concebir la cultura como la convivencia problemática de las formas emergentes, activas, residuales de varias formaciones que actuaban y se articulaban juntas en tiempos de carácter denso, que convivían en espacios conflictivos en los que se jugaban valores “fuertes”; hoy el presente es menos esa superposición problemática que la sucesión supletoria de un modelo por otro, de una obra por otra, de un nombre por otro. Paradójicamente, pareciera que el tiempo se ha simplificado para nosotros y de allí que nos parezca natural la pérdida de la memoria, la pérdida de la historia. La posibilidad de armar redes discursivas, redes de sentido, que tengan capacidad de interlocución social, se ha fracturado y los textos parecen sostenerse en la duración mínima, en el instante eterno de su plena aparición que, sin

embargo, se puede prolongar apenas meses, semanas. Algo semejante a lo que sucede, también hoy, en la práctica política.

1. Fijar una lengua

Dos momentos de intensidad rara entre las estéticas del fin de siglo argentino son las escrituras de Tununa Mercado y Sergio Chejfec ⁴. Decir "rara" quiere decir que se trata de una intensidad que recupera la dificultad de una lengua que no sólo duda -como toda escritura desde la modernidad- de sus posibilidades referenciales sino de su articulación misma, extremando así el trabajo sobre el lenguaje.

En ambos casos se trata de escritores que parecen "escribir mal". Leerlos es ingresar en un mundo donde el sentido se resiste, el sentido no está en las palabras, no está en las frases sino en una instancia post-discursiva, en una actividad que no es meramente la de leer. Cada frase, en ambos, se diría al revés: alcanzado el solaz del punto, hay que volverse porque parece que hemos entendido algo pero tenemos la vaga sensación de que se nos dice otra cosa. Nada más lejos de esta escritura que la ironía. La ironía, esa forma de la modernidad que tomó un sesgo autoritario en muchos escritores, parece ajena a estos discursos que tratan de buscar la rectitud del sentido (aunque nunca lo encuentren). Leer, en estos escritores, es confrontarse no ya con una imposibilidad sino con un trabajo con la lengua otra: aquella otra que parece "mal" usada, que es correcta pero impenetrable. Efectivamente, leemos, corroboramos, releemos y no hay errores pero algo nos dice que sigamos, todavía, desconfiando.

En estado de memoria de Mercado es un conjunto de relatos que no temen las relaciones referenciales ni autobiográficas. La ficción no es aquí un problema (como no lo es nunca en los textos de Mercado, ni ficcionales ni ensayísticos

si es que sigue valiendo esta distinción en su escritura). Lo problemático es la lengua en que se escribe. Una ilusión de corrección, una lengua semi-burocrática, semi-académica o semi-científica, aleja a la escritura de cualquier intención "ornamental" y extrema tanto esa distancia que nos coloca siempre en la tensión de lo que estamos leyendo: experiencias. Experiencias atribuidas a personas biográficas, experiencias de una generación, de una clase intelectual, experiencias de un sujeto femenino a lo largo de una historia conocida y una geografía reconocible.

Esa aparente insignificancia sobreimpresa en un lenguaje tan correcto, que resulta de todos modos incomprensible, es lo que le da una vuelta política al material político de los textos de Mercado. No es posible "dejarse ir" en esa escritura; siempre, como la burocracia kafkiana, nos está anclando en la lectura, obligándonos a permanecer en un lugar de plena indefinición.

En este punto también emerge intensamente la literatura de Chejfec. De una belleza diferente, su escritura, trabajada en contra del sentido (siempre creemos estar leyendo otra cosa), pareciera querer fijar algo ausente; sin embargo no se trata de una realidad o de una relación con lo real únicamente. Es como si esa escritura trabajara en la añoranza de un sentido.

Melancólicamente, su literatura se produce en una distancia nueva con la historia pero, curiosamente, la melancolía no es hacia el pasado sino que es la relación con el propio presente y el futuro: algo de la experiencia se ha perdido en el momento mismo en que se vive y de allí que la escritura quiera decirla, la diga bien, pero también se equivoque. En *El aire* las experiencias del personaje son el mundo denso que oscila entre decir, pensar lo que se va a decir, corregir lo dicho y lo pensado.

La inseguridad no abarca sólo a la escritura, incorpora más bien el mundo completo de la subjetividad.

Historias que refieren tanto a lo político como a la subjetividad, la escritura de Chejfec no se afina sino que se fuga y vagabundea más allá de sí misma, recorre nomádicamente sentidos perdidos y trata de restituir instantes también perdidos de la experiencia. Fijar la lengua en que se escribe, trabajarla no como lengua extranjera sino como lengua ausente, definitivamente perdida, es una verdad de esta escritura que se coloca frente a los discursos del mercado que mucha literatura contemporánea cree haber "encontrado"⁵.

2. Realismo de Fin de Siglo

Otro tipo de intensidad hace destellar los textos de César Aira y Alan Pauls⁶. Ambos despliegan en su relación con lo real estrategias que pasan por ingenuas en el caso de Aira, por obvias, en el caso de Pauls. Un nuevo realismo, sin tradición referencial se condensa en los textos de ambos. ¿En qué consiste esa nueva forma de relación con lo real? En primer lugar, consiste en un nuevo tipo de representación y una nueva definición de la identidad y la diferencia.

En cierto sentido, el exotismo tan vapuleado por Borges, el de los camellos de "El escritor argentino y la tradición" (1951), es el exotismo que hoy, estos escritores reivindican. Pareciera entonces que una nueva modalidad -esta vez sin euforia ni combatividad- hubiese instalado en el seno de la literatura argentina las formas de su explosión y, ante todo, la explosión de la historia. Representar es hoy un problema, pero también ha dejado de ser un problema.

Pensar en la literatura de César Aira, por ejemplo y su nueva postulación del exotismo⁷ es abrir un problema nuevo

sobre la identidad que durante cuatro décadas Borges parecía haber resuelto. Aira concluye en que se es argentino cuantas más veces se afirme la "argentinidad" y cuanto más enfáticamente se trate de serlo, en contra de una larga tradición de pudoroso "universalismo". Aira surgió en un momento, a principio de los 80, rearmando el sistema literario argentino, incorporando los discursos y las ficciones de Copi, Osvaldo Lamborghini, Arturo Carrera como una nueva literatura argentina, un canon desplazado de sus ejes territoriales: no Buenos Aires, no el territorio, ni siquiera el idioma, de los argentinos⁸.

En *Cómo me hice monja*, por ejemplo, el personaje, César Aira, es un niño que habla en primera persona femenina y relata una especie de autobiografía tan verosímil y realista que el lector no puede sino empezar a desconfiar. Es ese "exceso de realismo" el que su literatura inaugura en la Argentina y que si coloca una vez más a la representación como problema, al mismo tiempo la diluye en algo más que el sentido: la producción del mecanismo de la ficción. En ese exceso veríamos las formas de "algo más de realidad" y de una manera de velar -al mismo tiempo- la realidad que se pretende representar⁹.

En sus textos encontramos un tono levemente arcaico que nos aproxima a la gran tradición literaria, como si el estilo consistiera en eso, en la reminiscencia de una lengua escrita que es imposible reescribir y que se encuentra por sobre las lenguas y los géneros particulares, en el modo en que se suceden los hechos para conformar, finalmente, algunos relatos de escenas inolvidables. Es así que fragmentariamente esta obra, cada vez más, va proponiéndose como un solo texto que hay que leer en la continuidad de las fracturas. Esas fracturas están pautadas por escenas de violencia extrema sin ninguna causalidad, mecanismos indetenibles de acciones que

se petrifican en el aire, olvidos y suspensiones. La invención no es un borde de esta literatura; es un movimiento que recorre, con la expansión de una onda, la cantidad de historias que siempre es posible leer en las narraciones de Aira: historias abandonadas en pos de otras historias por venir que a su vez serán nuevamente abandonadas, olvidadas, para asegurarle a las por venir el espacio inmenso y prometedor del tiempo.

Wasabi de Alan Pauls trabaja en una línea semejante su ficción. Sin embargo, recupera cierta forma del estilo como corrección que destaca aún más el exceso de realismo. Escenas y figuras emblemáticas para los intelectuales argentinos (Gombrowicz, el exilio forzado, el destino sudamericano) se introducen en una máquina ficcional más cercana a Copi y Osvaldo Lamborghini que procesa sus secuencias con una lógica no del verosímil sino del mecanismo, el procedimiento. Las aventuras francesas del personaje no nos hacen pensar sino que París no es Cortázar, que el intelectual argentino del fin de siglo es una mezcla de paranoico arltiano y dandy de Copi, capaz de humillar, humillarse, traicionar, delinquir y plantearse pocas o ninguna de las viejas preguntas culturales y volverse, antes que una identidad, una alteridad. Territorio, acción, identidad, preguntas culturales, forman parte de un escenario cambiado, como si se hubiesen trastocado todos los ámbitos de aquello que estábamos acostumbrados/as a leer. La narrativa pasa a ser otra cosa y la representación pierde su relación con lo real.

3. Paseantes: Géneros y Paisajes

Poesía y narrativa, ensayo y periodismo, traducción y comentario parecen ser géneros inescindibles a la hora de revisar ciertas escrituras: la de Arturo Carrera, la de María Negroni, la de Oscar Taborda¹⁰. Los géneros fueron una forma

de pensar la literatura que hoy, algunas escrituras, ponen fuertemente en cuestión. Diferentes regímenes escriturarios comparten estos poetas que, sin embargo, bastante poco tienen en común.

A fines del siglo XX todos los caminos que el paseante solitario de Rousseau había inaugurado con sus certezas, han quedado sepultados por las ciudades inventadas en las que vivimos: tecnología, mercado, simulación. En el paisaje de las ciudades de nuestros días, ruinoso y espectacular, sin embargo, no se ha cancelado definitivamente la existencia de paseantes: la forma roussoniana metida en la máquina urbana de la modernidad benjaminiana persiste. Persiste todavía como mirada y como voz en algunos textos afortunados.

Ciudad Gótica de María Negroni es uno de los mejores ejemplos de los últimos años. Cambio de sensibilidad, cambio de forma, cambio de género; mejor: transformación de un impulso que interroga lo real, sus construcciones, el arte y la vida urbana y que necesariamente interpela a su lector/a, que bajo la ficción del soliloquio se hunde en una tradición de lecturas y atiende a los llamados minúsculos de lo que aún no tiene tradición (ni, probablemente discurso). **Ciudad gótica** es un cuaderno de notas donde los trazos y la voz de otra poeta, María Negroni, sin ninguna estridencia pero con fuertes convicciones, dialogan.

La voz, en el espacio de la ciudad inventada, articula, anota y escribe un viaje urbano, el viaje de una paseante solitaria por la enmarañada ciudad de Nueva York y por los recovecos femeninos de la cultura norteamericana de este siglo. El recorrido de una paseante no es, por fuerza, ordenado. A lo largo del libro iremos reencontrando la discusión de ciertos problemas: el lugar de la poesía en un mundo que no la necesita y la

consume, los artistas latinoamericanos en las metrópolis, el compromiso en el arte, la dilución del arte en la tecnología y el mercado. Los mejores libros siempre nos terminan perdiendo y el de Negroni, con sus recorridos irrepetibles por las nuevas manifestaciones de la cultura global, nos abre cantidad de senderos que terminan siempre en una encrucijada. No estamos obligados a elegir nada, simplemente a saber que el camino principal se ha perdido y que tenemos que elegir a cada momento. **Islandia**, en cambio, son dos voces entrecruzadas; la voz distante, borgiana y paternal de la épica escandinava y la voz otra, la de la mujer que se pierde y se reencuentra en lo cotidiano y que en su pobre epicidad tal vez se toque con los vencidos de las islas. Hay un tono entre el libro de ensayo y la poesía: la perplejidad ante los otros.

Arturo Carrera -para muchos el mejor poeta de su generación- ha refundado con su literatura, constante y prolíficamente, algo ya perdido en la cultura argentina: el paisaje, la naturaleza, el campo. El agobio urbano -¡el imperialismo porteño en la escritura argentina!- encuentra en sus textos un quiebre fundamental; la ciudad será trabajada desde la naturaleza y la naturaleza desde la ciudad, estableciendo una suerte de **continuum** territorial-cultural que le da a su literatura una nueva densidad de experiencia. Los niños, la naturaleza, el campo, son el mundo otro de la tecnología con el que Carrera construye una nueva mirada y una nueva voz que queda perpleja no ante lo diferente sino ante la identidad. Oscar Taborda, en **40 Watts** (una novela en verso), sigue ese sendero que comenzó a trazarse con la gauchesca y que -alternativamente- ha perdido o sobremarcado su huella a lo largo de más de un siglo. Poesía donde la naturaleza otra vez tiene algo que decir y habla a la gran ciudad, a los desechos (urbanos, humanos) y que encuentra en los márgenes del campo su lado, otra vez, político.

4. Sujetos e Historia

No solo los conceptos de escritura, lengua, ficción y realismo se redefinen en el fin de siglo en la narrativa y poesía argentina. Entre otros, los de sujeto e historia (la historia referencial, la historia argentina) vuelven también a cobrar dimensión de enigma velado y, al entrecruzarlos desde la perspectiva contemporánea, ambos intercambian resoluciones estéticas. Ese es el eje de escrituras como la de Matilde Sánchez¹¹ y Martín Caparrós¹². No se trata en ellos de una reconstrucción referencial ni de un nuevo tipo de novela histórica ni de repensar la historia patria para encontrar "claves" del presente. Más bien la historia aparece como material del que se destila el relato de una subjetividad en tensión.

Sánchez pondrá en sus novelas una marca sobre el sujeto. Esa marca es a veces indeleble pero aun cuando se ausenta lo que parece sostenerlo, sin embargo parece también persistir su huella. Exilio, política, mujeres: materiales "fuertes", significantes, polémicos, son procesados por la voz de una mujer distante que construye relatos en la distancia, en el no-saber. **El Dock** es la historia que comienza con la lectura de una noticia, con el encuentro de una foto. La trama se desarrolla en torno a géneros: policial, periodismo, novela de aprendizaje, literatura femenina. Ninguna de estas formas, sin embargo, será alcanzada en la novela que permanentemente deja lo que comienza, que elude lo que promete. La búsqueda del pasado de un personaje (mucho viaje en carro, escenas **on the road**) a través de una zona altamente culturizada -Buenos Aires y Uruguay- en la literatura argentina termina por convertirse en la búsqueda de una identidad materna. No hay estereotipo en esta búsqueda: una mujer sin hijos verá en un niño, un hijo, pero solo verá o experimentará el devenir otra/

o de sí misma a través de un viaje por los enigmas que no se dedica muy enfáticamente a resolver.

Caparrós es novelista y también periodista. El dato es importante en la medida en que en su escritura la relación con el "acontecimiento" es decisiva. En sus relatos, sin embargo, pareciera realizar la operación inversa a la del periodista: no construir el hecho sino diluirlo, no narrarlo sino comenzar a desarticularlo dentro de otras redes de sentido o de licuación del sentido. Es posible leer en sus textos la desarticulación de la historia nacional desde sus propios mitos y figuras.

Final

Las líneas imaginarias se diluyen después de algún tiempo. Su valor es esporádico pues, como el arco iris, reaparecen y tienen su misma inmaterialidad. Y sin embargo, siempre están allí, sobre los mapas. Sea que unan lo igual o lo distinto, están tratando de armar un sentido. El mapa de la Argentina es hoy, otro y, como el mundo, va a seguir cambiando su organización territorial y combatiendo por rearmar sus fronteras que, en un proceso ya sin marcha atrás, ha desbordado definitivamente lo nacional para colocarse en la intersección de espacios plurales, cualquiera sean sus tiempos. Encontramos, desde hace algunos años, otro canon cultural, probablemente efímero, cambiante, pero capaz de reescribir en mucho la historia de las escrituras en la Argentina. Pues aunque sus convicciones sean hoy débiles, su actividad es tan corrosiva que marca -aún difusamente- un antes y un después.

NOTAS

- ¹ Lo hizo Ricardo Piglia en **Respiración artificial** (1980).
- ² La hipótesis es de Josefina Ludmer en **Las culturas de fin de siglo en América Latina** (J. Ludmer, comp.). Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1994.
- ³ Cfr. Beatriz Sarlo: **Escenas de la vida posmoderna. Interlectuales, arte y video-cultura en la Argentina**. Buenos Aires, Ariel, 1994.
- ⁴ Tununa Mercado (Córdoba, 1939) ha publicado: **Celebrar a la mujer como a una pascua** (1967), **Canon de alcoba** (1988), **En estado de memoria** (1992), **La letra de lo mínimo** (1994); y Sergio Chejfec (Buenos Aires, 1956) **Lenta biografía** (1990), **Moral** (1990) y **El Aire** (1992).
- ⁵ En **La curiosidad impertinente** (Rosario, Beatriz Viterbo, 1993) Guillermo Saavedra realiza dos excelentes reportajes a Mercado y Chejfec.
- ⁶ César Aira (Coronel Pringles, 1949) publicó: **Moreira** (1975), **Ema la cautiva** (1981), **La luz argentina** (1983), **El vestido rosa. Las ovejas** (1984), **Canto Castrato** (1984), **Una novela china** (1987), **Cecil Taylor** (1987), **Los fantasmas** (1990), **El bautismo** (1991), **La liebre** (1991), **Copi** (1991), **Nouvelles impressions du Petit Maroc** (1991), **Embalse** (1992), **El volante** (1992), **El llanto** (1992), **La prueba** (1992), **Diario de la hepatitis** (1993), **La guerra de los gimnasios** (1993), **Cómo me hice monja** (1993), **Madre e Hijo** (1994), **El Infinito** (1994), **Los misterios de Rosario** (1994), **La costurera y el viento** (1994); Alan Pauls (Buenos Aires, 1959) publicó **El pudor del pornógrafo** (1984), **El Coloquio** (1990) y **Wasabi** (1994).
- ⁷ César Aira, "Exotismo", en **Boletín**, Rosario, setiembre de 1993.
- ⁸ Pensar en los desplazamientos de la representación tradicional de la identidad en **La internacional argentina** de Copi (1989, escrita, por lo demás, en francés), **Una novela china** (1987) de Aira y **La hija de Kheops** (1989) de Alberto Laiseca.
- ⁹ Roland Barthes en **Fragmentos de un discurso amoroso** (México, Siglo XXI, 1982) dice acerca de la desrealidad: "es un estereotipo muy espeso...", p. 101.

- ¹⁰ Arturo Carrera (Coronel Pringles, 1948) publicó: **Escrito con un nictógrafo** (1972), **Oro** (1975), **La partera canta** (1982), **Arturo y yo** (1983), **Animaciones suspendidas** (1986), **Children's Corner** (1989), **Teoría del cielo** (en colaboración con Teresa Arijón, 1992), **Nacen los otros** (1993), **La banda oscura de Alejandro** (1994), entre otros textos y traducciones. María Negroni (Rosario, 1951) publicó **De tanto desolar** (1985), **per/canta** (1989), **La jaula bajo el trapo** (1991), **HD poemas de Helena de Egipto** (1993), **Ciudad gótica** (1994), **Islandia** (1994). Oscar Taborda (Rosario, 1956) publicó **40 Watts** (1992).
- ¹¹ Matilde Sánchez (Buenos Aires, 1958) publicó **La ingratitud** (1990) y **El Dock** (1993), además de varios trabajos críticos.
- ¹² Buenos Aires, 1957. Ha publicado: **Ansay o los infortunios de la gloria** (1984), **No velas a tus muertos** (1986), **El tercer cuerpo**, **La noche anterior** (1990), **Larga distancia** (1991), **¡Dios Mío!** (1994).

