

Detenerse *En la pausa*, abrir la escritura: experiencia y tiempos desarticulados en la novela de Diego Meret

Lingering *En la pausa*, opening the writing: experience and time out-of-joint in Diego Meret's novel

Rocío Gordon

CHRISTOPHER NEWPORT UNIVERSITY · rocio.gordon@cnu.edu

Recibió su doctorado en el Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Maryland y su maestría en la Universidad Hebrea de Jerusalén. Actualmente es profesora en Christopher Newport University. Ha publicado diversos artículos sobre literatura y cine latinoamericanos contemporáneos, entre ellos: “Repensando las primeras vanguardias del Cono Sur: más allá del ‘gesto’”, “Cine y literatura en Martín Rejtman: estética de la inercia y contemporaneidad” y “*Whisky de Rebella y Stoll: una realidad suspendida*”.

RECIBIDO: 10 DE NOVIEMBRE DE 2014

ACEPTADO: 10 DE DICIEMBRE DE 2014

Resumen: Este trabajo examina las diferentes posibilidades que plantea la idea de la pausa en la novela de Diego Meret, *En la pausa* (2009). La pausa se presenta aquí como aquello que permite proponer una reflexión sobre la recuperación de la experiencia y la irrupción de tiempos desarticulados que quiebran las linealidades argumentales o históricas. La pausa, entonces, como una estrategia narrativa que expone el carácter letárgico de los años neoliberales del gobierno de Carlos Menem en Argentina y la imposibilidad de recobrar la experiencia durante ese período.

Palabras Clave: Diego Meret, experiencia, Menem, tiempo desarticulado (*out of joint*), neoliberalismo.

Abstract: This article considers the different possibilities represented by the idea of pause in Diego Meret's novel, *En la pausa* (2009). Pause is here presented as that opens a space for reflection on the recovery of experience and the emergence of disjointed temporalities that break with chronological storytelling and historical linearity. Pause, so, as a narrative device that highlights the social and political lethargy that marked the neoliberal years of the Carlos Menem government in Argentina and the impossibility of recovering experience during that period.

Key Words: Diego Meret, experience, Menem, neoliberalism.

DOI: 10.7203/KAM.4.4399

La primera novela de Diego Meret, *En la pausa*, fue publicada en 2009 tras ganar el Premio Indio Rico de autobiografía en 2008. Esta breve novela es una exploración de fragmentos de experiencia que se recuperan en una deriva narrativa. Una colección de retazos, en la cual la vida parece constituirse a partir de las “sobras”, como si la escritura sólo pudiera recomponer lo que queda, ratificando su imposibilidad de recobrar la experiencia en su totalidad. El texto recorre una selección de momentos de la vida del narrador, divididos en diferentes tiempos y espacios y en cada uno de ellos surgen diferentes posibilidades de pensar la pausa a la que alude el título. En todos ellos, la pausa se presentará en la narración como un tiempo desarticulado, un tiempo fuera de tiempo, ya sea desde el punto de vista de la historia, de la memoria, de la escritura e, incluso, de lo fisiológico. Si bien la pausa se expone de maneras divergentes, en la novela se van intercalando y relacionando, formulando una reflexión constante sobre la relación entre la experiencia y la escritura.

Desde el comienzo de la novela se fija contexto un histórico específico: la presidencia de Carlos Menem en Argentina de 1989 a 1999. Este dato que aparece en el “Pretexto” de la novela introduce y justifica todo el texto que sigue a continuación. Para el narrador de *En la pausa*, un narrador que quiere ser lector y se está formando como escritor, el período al que hace referencia está marcado por un recuerdo que pone de manifiesto la suspensión de su deseo: “Quería ser lector. Pero no cualquier lector. Quería ser lector de libros. Sin embargo, hubo un período durante el cual no recuerdo haber leído nada” (Meret, 2009: 11). Y más adelante aclara: “Fueron los años del menemismo, cuando todo el mundo estaba en la calle. Era como si no hubiera a dónde ir, pero igual era como si a cada instante estuviéramos por ir a algún lado” (Meret, 2009: 11). Este “estar a la deriva” del cual habla el narrador es el punto de partida de su escritura, es, como lo plantea el título del apartado, el “Pretexto” para comenzar a narrar todos esos otros fragmentos que conforman la segunda parte titulada “Retazos de la pausa”. Definir esta época parece ser una necesidad imprescindible que no sólo precede al texto central (los retazos) sino que, de alguna manera, los justifica (como explicación, como evidencia). Para poder narrar la experiencia (en la segunda parte), el narrador debe escribir este primer alegato (el pretexto) explicitando la imposibilidad de narrar o, incluso, de experimentar, en este período determinado. El narrador lo asume como un momento de *deslizamiento*, como él lo llama, y dice: “Y estar allí era como prestarse a la decadencia. Alguien, como si se tratara de un titiritero bestial e invisible, nos hacía caminar, hablar, nos exprimía la vida impiadosamente” (Meret, 2009: 12). Los años del menemismo, que le arrebataron la lectura durante su juventud, son paradójicamente el motor de la escritura. La mirada distanciada es la que puede afirmar que “Estábamos como vaciados” (Meret, 2009: 12) y, años después, es capaz de narrar la experiencia, cosa que hubiera sido totalmente imposible desde el *deslizamiento*. Sólo el después de la pausa le permite narrar la pausa, como si la experiencia se hiciera realizable y reconocible una vez sucedida, pasada:

Otros, como yo, sólo perdieron años de lectura. Pero hubo muchos que no pudieron *correrse* y aún hoy siguen rebotando, como *packmans*, contra las paredes de esa pista noventosa. Yo, así como dejé de hacerlo, de la noche a la mañana volví a leer.

Después empecé a llenar cuadernos, a sentir ganas de escribir, a sentarme en el banco de una plaza, o en la mesa de la cocina de mi madre, a esperar que apareciera, como quien sueña una llegada, una palabra dibujada con mano de escritor (Meret, 2009: 12).

En la pausa, entonces, sería algo así como una puesta en escena del impedimento de narrar la experiencia en un mundo dominado por las políticas neoliberales menemistas. Y ese es, precisamente, su punto de partida. La novela de Meret plantea la pausa como motor propulsor de la escritura y de la recuperación de la narración de la experiencia que parecía perdida. Desde la imposibilidad de la certeza, la pausa juega un doble rol: por un lado, es la exposición de la decadencia y la vacuidad, pero, por otro lado, es la posibilidad de construir un proyecto estético: la creación desde la ruptura y la incertidumbre mismas.

Narrarse

La pausa inicial de Meret, el pretexto que funciona como introducción, es una pausa entre otras. A lo largo de este relato, se van narrando diferentes experiencias que el narrador va entrelazando sin necesidad de justificar su concatenación. Es que, justamente, *En la pausa* comienza explicando su propia filosofía que podría definirse como su lógica interna o su estética. En el “Pretexto” se describe la relación casual del narrador con la lectura, que posteriormente lo llevaría a la escritura. En su origen, no hay más que un libro, el *Martín Fierro*, el único presente en su casa y que, confiesa, le gustó poco. Sin embargo, es el acto de leer lo que descubre. Leer como acto sustancial y, al mismo tiempo, totalmente arbitrario dado que sus lecturas se limitaban al principio a la biblioteca de no más de cuarenta libros de su abuela. Luego, adulto (o joven-adulto), tiene la opción de elegir y se dedica a leer filosofía. Así comienzan los “Retazos de la pausa” con el primer apartado llamado, precisamente, “Filosofía”.

Con la compra del *Diccionario del hombre contemporáneo* de Russell, el protagonista nos cuenta sobre su viaje en la lectura filosófica y descubre, por la condición de diccionario, que ya no es necesaria una lectura lineal. Así, hojeando el libro y sin decidirse por ninguna definición, piensa en “nada”. Encuentra en esa entrada “ver todo”. Un poco desilusionado, cierra el libro y decide abrirlo al azar. En esa página se encuentra, casualmente, con la palabra “experiencia”. De esta manera, al azar, la nada se une con la experiencia, ofreciendo una posibilidad de aproximación a esta última. Sin embargo, lo que más le interesa al narrador es llegar a concebir su propia definición de experiencia. Frente a lo que dice Russell (“la esencia de la experiencia es la modificación de la conducta producto de lo que ha experimentado”), él escribe: “puede que *la(s) experiencia(s)* sean la destrucción de pequeñas certezas” (Meret, 2009: 16). El quiebre de la idea de una verdad dada y unívoca genera una especie de epifanía en el narrador que será la máquina propulsora de la escritura: “Entonces fue allí cuando me vinieron ganas de narrar*me*, de escribir... o mejor... de develar algunas experiencias con las que hasta ahora me he ido cruzando” (Meret, 2009: 16). Con un vestigio benjaminiano, narrarse parece ser la forma de poder pensar la experiencia desde una perspectiva que la libera de las ataduras

de la vida moderna¹. La narración es la única capaz de darle vida a la incertidumbre inherente de la experiencia. Y eso es lo que va a hacer a lo largo de todo el libro: contar experiencias desde la falta de seguridad en su veracidad. La duda en el centro o soslayada siempre está presente porque el narrador sabe que si quiere narrar la experiencia pasada debe partir de la premisa de su imposibilidad. “No estoy seguro, pero me parece que fue por la tarde” (Meret, 2009: 33), comienza diciendo en el fragmento “Los bichos bolita”. Esta ausencia de certeza no impide la narración, por el contrario, la incertidumbre se convierte en el fundamento de la escritura porque el acto mismo de recordar es imposible y se debe concebir como construcción, como ficción: “Trato de pensarme en los recuerdos... y cuanto más intento reconocermé en ellos menos me reconozco. O tal vez sí, aunque tengo la sensación de que para recordar primero hay que inventarse un pasado” (Meret, 2009: 37). Claro que el narrador lleva este postulado a otro nivel admitiendo que la realidad misma es la que se pone en duda: “Es como si me costase asumir la noción de realidad” (Meret, 2009: 37). La narración se postula, entonces, como la primacía de la ficción frente a un mundo sometido a las leyes de la veracidad (de la información); es la posibilidad de mostrar que la realidad misma es una categoría imprecisa e inestable.

Poco a poco, el narrador de Meret va construyendo su propio mundo que parece no ir hacia ningún lugar en concreto, en el que no pasa nada y que se manifiesta desde la recolección de fragmentos de una vida, de una realidad que se admite, desde el comienzo, como aleatoria creando un relato sin ningún tipo de atadura causal:

De modo que, ahora que estoy en tren de narrarme, no sé muy bien por dónde tomar el hilo que me gustaría que fuera argumental, pues si de algo estoy seguro es que llegué aquí sin ningún argumento, o al menos sin *un argumento inteligible*. Por otro lado también sé que no me apartaré por lo que dure el texto de ciertos episodios formativos, que, además vendrán *de manera absolutamente caprichosa* (2009: 37; la cursiva es mía).

La escritura no está sujeta a una trama o a una secuencia argumental, se deja llevar por los recuerdos y la organización caprichosa del narrador en divisiones, fragmentos de experiencias, cada uno con su pertinente título. Si bien hay una linealidad, un eje que atraviesa todo el relato constituido por el propio narrador y los eventos consecuentes de su vida, la

¹ Walter Benjamin planteó a lo largo de diferentes ensayos que la modernidad conlleva una dilución de la experiencia. Siendo una de las razones de la pobreza de la experiencia el desarrollo de la técnica, para Benjamin, la nueva forma de comunicación, la información, está muy lejos del arte de narrar. Mientras la información se conforma a base de lo cercano y lo inmediato, la narración es la posibilidad de “traer” lo lejano y mediar la experiencia. La narración permite expresar la experiencia, pero también conformarla: la narración ilumina el presente, produce movimiento porque ella misma es el hiato que lo une al pasado y al futuro. Por el contrario, la información inmoviliza el presente, lo retiene en su acontecimiento, le impone las trabas del avance histórico: la información es algo siempre ya acontecido. Por esto la información es impermeable a la experiencia: no la puede traspasar, no la puede transmitir.

elección de estos eventos y su orden no parecen seguir un patrón específico ni tener un objetivo claro. Es, simplemente, el “narrarse”.

La palabra experiencia en el diccionario de Russell mueve al protagonista a buscar su propia definición de experiencia. Luego de proponer a la experiencia como la destrucción de toda certeza y decidir narrarse, sabe también que incluso ese postulado debe ser cuestionado: “Lo primero que debo hacer, ahora que encontré una excusa para escribir, supongo, es poner en duda mi definición de ‘experiencia’, pues uno se pasa la vida destruyendo pequeñas certezas” (Meret, 2009: 16-17). No hay, entonces, experiencia que sea realmente concebible como algo dado. Toda experiencia y, por lo tanto, toda realidad, siempre debe ser puesta en duda. Incluso desde la escritura, la narración es una puerta de acceso, pero no una clausura de la experiencia. La narración es un posible-imposible de la recuperación de la experiencia: se conforma desde su consciencia de imposibilidad. Tal vez por eso, el mismo narrador dice que desconfía “incluso de las palabras” (Meret, 2009: 37). Meret plantea la problemática de las limitaciones del lenguaje a la hora de expresar experiencias poniendo de manifiesto la escisión que formula Giorgio Agamben entre lenguaje e infancia: “La instancia de la infancia como archilímite se manifiesta en el lenguaje como lugar de la verdad” (2007: 70). Lo que está buscando Meret (o su narrador), de alguna manera, es una infancia que pueda constituirse desde el lenguaje mismo, es decir, si se piensa a la escritura como el lugar privilegiado de la incertidumbre y ya no como el lugar de la verdad, entonces, no hay razón para seguir insistiendo en una limitación o división tajante entre *in-fancia* (la experiencia *per se*) y el lenguaje. La infancia ahora está incorporada en el lenguaje, aunque sea su imposibilidad.

Así, la imagen del baldío se presenta como una forma de pensar la experiencia vivida: “Se me hace que ‘el baldío’ puede ser la expresión geográfica del pasado... el imperfecto rectángulo de acumulaciones” (Meret, 2009: 72). El baldío es metáfora de la experiencia y de la escritura: es el terreno de lo desocupado, lo deteriorado. Un rectángulo imperfecto que en su recorrido se despliega todo lo que está presente (irregular, inexacto) y lo que no, lo que se esconde en la superficie de un terreno descuidado. Los recuerdos, abandonados allí, afloran de forma arbitraria, sin exigirle a la escritura ninguna verdad o exactitud, ya no se puede: la escritura ahora también es baldío. Las palabras, de las que se desconfía, no pueden ser reflejo de ningún pasado ni de ninguna realidad. Narrar, aquí, implica romper con la cadena representacional al sostener que cualquier certeza del recuerdo en este caso puede ser destruida. Narrar, entonces, debe ser comprendido como una elección consciente de desgarrar. Narrar es, por lo tanto, un permanente desvío y quizás por esto, el narrador avisa que “cuando afirmo en general no sé lo que estoy diciendo” (Meret, 2009: 37).

Narrar es, también, un acto subversivo, ya que transgrede las limitaciones de lo puramente informativo para ir más allá de lo dado. En uno de los últimos fragmentos, el narrador cuenta que en la fábrica donde trabajaba le pidieron que “detallara en una hoja el recorrido que hacía desde mi casa hasta el trabajo” (Meret, 2009: 69). Mientras otros escribieron información básica sobre sus recorridos en forma de listado (“Av. Corrientes 1530, colectivo 111 hasta Av. Constituyentes 2750, Juramento 5450”, Meret, 2009: 69), el narrador

tuvo que reescribir el suyo porque escribió en detalle la descripción del recorrido: “Apenas un hilito de luz pasa por las persianas de mi ventana me levanto y salgo. Cada mañana lo pesco a Adriano, el encargado del edificio de la misma manera: como hipnotizado desliando la escoba a lo largo del hall...” (Meret, 2009: 69). Esta es solo la primera parte del “informe” entregado por el narrador en el que si bien sí provee la información requerida (más adelante habla de las calles que recorre), la subvierte convirtiéndola en narración. Y es así como en la fábrica, según él, “aventuré en sus entrañas mi primera narración” (2009: 69). Lo trivial, lo dado, lo sucedido, pasa a ser en la escritura algo que todavía puede estar sucediendo, que se atreve a tomarse el tiempo del detalle y las sensaciones y que no permite pensar el recorrido como algo conclusivo, es decir, no se trata de *un* recorrido o *el* recorrido (*erlebnis*), sino de la *experiencia* del recorrido (*erfahrung*)². Escribir la experiencia es, como dice el narrador, como si fuera “algo parecido a escarbar, a tratar de sacar lo tapado a través de la presión de formas alfabéticas contra una rugosa madera” (Meret, 2009: 66). Ya sea un recuerdo lejano de la infancia o el recorrido cotidiano, la escritura es un trabajo de tallado que refleja la creación, más que la indagación de “lo sucedido”.

Disritmias

Como he mencionado, hay varias pausas en la novela. Están también aquellas marcadas por la propia condición del narrador que tiene pausas que lo invaden en cualquier situación. Se trata de momentos en los cuales la mente se detiene y “es lo más parecido a padecer un principio de existencia momentánea” (Meret, 2009: 39). Es lo que el narrador llama *disritmia*. Son estados de suspensión en las que la mente se ausenta, como, por ejemplo, cuando el narrador recuerda el momento de su infancia en que estaba jugando al fútbol y “como los demás chicos, corría, me caía, pateaba la pelota y, de golpe, me quedé parado. Era lo único estático en la escena” (Meret, 2009: 39). Es un momento de inacción total, pero que, sin embargo, conlleva todo un misterio para el que lo padece. ¿Qué sucede durante la pausa? ¿Es posible recobrar el sentido de lo acontecido durante ese lapso de inexistencia? Al igual que los recuerdos, al igual que la realidad y la experiencia mismas, recuperar lo ocurrido en la ausencia de la *disritmia* resulta imposible. Cabe pensar, entonces, en la *disritmia* no como una excepción a la regla sino como una parte esencial de cualquier existencia. En otras palabras, es tan inasequible recuperar una experiencia vivida como una aparentemente no-vivida. La suspensión se fundamenta así desde la ficción, pero ya no solo la suspensión propiamente “disrítmica” sino también como la posibilidad de recuperar, a través de la narración, la experiencia.

² Benjamin plantea la diferencia entre vivencia y experiencia (*erlebnis* y *erfahrung*). El primer término se refiere a los acontecimientos singulares, extraordinarios, que no se van a repetir significativamente en el transcurso del tiempo. Ese sería el terreno de lo cercano, de lo inmediato y, por lo tanto, de la ciencia y de la información. El segundo se refiere a algo más durable o eterno: es una búsqueda constante, un aprendizaje. Es por esto que aquí se ubica la narración, porque la experiencia entendida como *erfahrung* requiere una distancia que permite, entre otras cosas, la visión crítica.

El prefijo *dis-* puede ser interpretado en sus diferentes acepciones: negación, separación, distinción o anomalía. Cualquiera de ellas señala un distanciamiento en relación con el ritmo (*-ritmia*). Ritmo “normal”: el establecido, el dado. Alejarse de ese ritmo implica una ruptura. En este sentido, la *disritmia* funcionaría como el tiempo “out-of-joint” derridiano, un tiempo fuera de tiempo, un tiempo desarticulado³. La pausa es un quiebre que se instala en el ritmo de vida. Todo continúa su curso, pero algo, al mismo tiempo, se modifica. Algo penetra en la normalidad: la pausa que trae consigo un destello de nulidad, pero que, en realidad, es una apertura. La suspensión hace presente lo latente, todo aquello a través de lo cual se manifiesta la imposibilidad de darle una clausura certera a la experiencia, a la realidad, al presente. Ese desvío del ritmo habitual no es sólo una instancia de inacción para quien lo padece sino que también muestra que siempre hay algo (un tiempo, una presencia, una ausencia, una experiencia otra) que está allí y es tan real –ficcional– como la realidad misma. La pausa irrumpe dando la pauta de que hay otras posibilidades, es decir, otros tiempos, de estar en el presente. La pausa, en este sentido, es una apertura en la linealidad. Por ejemplo, cuando el narrador es capaz de quedarse en un “estado de hipnotismo generado por el objeto o causa más inesperados” (Meret, 2009: 30) y le sucede comprando un botón. La interacción entre el narrador y la señora que atiende la mercería es interrumpida por la pausa. Mientras él le explica lo que necesita y ella se da vuelta a buscar una caja, él siente curiosidad por “un botón enorme, turquesa, que estaba pegado a la pared y que se abrió a [su] vista con el giro de la mujer diminuta” (Meret, 2009: 30). El botón es, como él dice, la puerta de acceso a uno de sus aislamientos momentáneos:

Luego no sé cuánto tiempo estuve así, en silencio, paralizado, en *pausa*, con mis pensamientos en huelga. Recuerdo que regresé del viaje como quien introduce en su sueño el sonido de un despertador que se hace, por su insistencia, insoportable. El sonido despabilador fue la voz ronca de la mujer que se hacía cuerpo en lo que capté, entiendo que por repetición, con la forma de una palabra. Fue algo así: “ió, iío, iiiió, iiiió... or, eor, eoor, seor, seeor, senós, señó, señor, señor, señor, señor, señor...” (Meret, 2009: 30).

La pausa no sólo es vivida por el narrador –que de hecho no se da cuenta que sucede hasta que termina– sino también por la señora que ve interrumpida la transacción. A su vez, esa realidad que ha sido interceptada por la pausa, comienza a ser parte de ella cuando el “sonido despabilador” es asumido como parte de ese trance. Aquello que se supone como lo que interviene en la realidad, quebrándola, es, al mismo tiempo, importunado por esa realidad que deja de tener una consistencia tan precisa como se suele creer. El “señor” se convierte en un balbuceo, en un “ió, iío”. La realidad se desmiembra en ese instante; la pausa la saca de su propio ritmo y la abre posibilidades que van más allá de lo dado.

³ Me refiero a su elaboración de este concepto en *Spectres of Marx* en donde postula el carácter “disyunto”, “desajustado”, “inharmónico”, “descompuesto”, “desacordado”, “injusto” e, incluso, anacrónico del tiempo (1994: 22).

En *Estética de la desaparición* Paul Virilio plantea la problemática de las ausencias llamadas picnolesia que le suceden a algunos jóvenes durante las cuales “los sentidos parecen despiertos, pero no perciben las impresiones del exterior” (1988: 7). De forma similar a las disritmias del protagonista de *En la pausa*, estos jóvenes viven una presencia-ausencia que propone –y les exige– una nueva relación con lo vivido. Dice Virilio: “Costumbre de ensamblar secuencias, de adaptar los contornos para hacer coincidir lo visto y lo que no pudo ser visto, aquello que se recuerda y lo que, desde luego, es imposible recordar y hay que inventar, recrear, para otorgarle verosimilitud al *discursus*” (1988: 8)⁴. Virilio postula aquí lo que en Meret pone en práctica: la invención como parte esencial de la recuperación de la experiencia. Es que:

con el tiempo, el joven picnolesico se verá obligado a dudar del saber y los testimonios unánimes de su entorno, toda su certeza cambiará en sospecha, tenderá a creer (como Sexto Empírico) que nada existe y aun si algo existiese no podría ser representado, e incluso si pudiera serlo, en modo alguno podría ser comunicado o explicado a los demás (Virilio, 1988:9).

La pausa, como la picnolesia, abre el camino a la desconfianza dudando de lo sucedido. Ya nada puede ser comprendido como realmente ocurrido de una sola manera y transmitir algo que no puede ser definido es todavía un desafío. El mismo narrador acepta que las *disritmias* le provocan duda sobre su propia escritura: “Termino de escribir esto y tengo la sensación de que no es cierto. Quizás sea por la *pausa*, que se derramaba y se derrama con tanta facilidad” (Meret, 2009: 22). La pausa provoca incertidumbre en diferentes niveles, tanto en el del recuerdo como en el de la escritura. Narrar la experiencia es poner en evidencia esa falta de certeza: gracias a la pausa, la realidad sólo puede ser comprendida en términos ficcionales y estos, a su vez, nunca pueden ser unívocos sino que reflejan la multiplicidad de posibilidades de la experiencia.

“A veces pienso que no hay anécdota que explique una vida. O tal vez sí”, dice el narrador (2009: 29). Una aseveración seguida de duda en la cual ya se presupone que el acto narrativo no tiene poder explicativo. La narración no tiene una funcionalidad específica. La explicación corresponde a la esfera de la información: aquello que presentará la experiencia como un evento definido y cerrado de sentido. En cambio, la anécdota narrada abre la vida, no la explica ni la contiene: la presenta para ver sus grietas. El “O tal vez sí” final, que pone en cuestionamiento su propia afirmación, es una muestra del procedimiento general del relato que no limita las ideas a una verdad singular. El epígrafe usado para introducir uno de los últimos fragmentos exhibe esta visión: “*porque la única propiedad/de lo realmente intacto/es que va a romperse*” (Meret, 2009: 70). Lo intacto no existe: la experiencia, entonces, es aquello que se sabe quebrado y la narración no puede sostenerse si no es desde la misma ruptura. A diferencia

⁴ Virilio agrega una nota al pie sobre *discursus*: “Del latín *discurrere*, correr aquí y allá, término que describe bien la impresión de prisa y falta de ilación del conocimiento corriente en el picnolesico” (1988: 8).

del gesto vanguardista en el que el quiebre es un procedimiento, aquí el quiebre se convierte en algo intrínseco; es la única certeza posible.

Virilio formula que la misma noción de *ritmo* implica un cierto automatismo (1988: 23). Como sucede en el mundo actual, es la información la que impone un ritmo que impide el desvío: “Ya no parece posible mirar hacia los lados, rechazar la fijeza de la atención, alejarse del objeto hacia el contexto, evitar el origen de los hábitos, el acostumbamiento” (Virilio, 1988: 51). En este sentido, la pausa provocada por la *disritmia* ofrece una nueva temporalidad y una nueva forma de situarse frente al ritmo establecido que rompe no sólo con la linealidad histórica sino también con el sistema dominante del capitalismo tardío: la información. Cuando examina el concepto del tiempo *out-of-joint* se pregunta si no es la disyunción la posibilidad misma del otro (Derrida, 1994: 22). En este sentido, la pausa como disyunción es justamente la que permite la apertura tanto hacia un ritmo otro como hacia el otro del evento derridiano, es decir, la apertura hacia aquello que está constantemente por venir (*arriver*)⁵. Ese “por venir” no es necesariamente un futuro dentro de una cadena lineal, puede ser también pasado o presente. La progresión narrativa del relato se produce al retroceder y poner atención en esas pausas permaneciendo en ellas. Saltar de pausa en pausa también es una forma de dis-ritmia, yendo en contra del avance teleológico. Entonces, ya sea en un sentido extratextual como textual, *En la pausa* rechaza los ritmos impuestos por la progresión lineal tanto histórica como narrativa (a fines), ya que en esta novela si se puede hablar de una lógica posible, es la de los retazos.

Isla

Hay otras pausas también. Como las que elige el propio narrador; pausas creadas, conscientes, que le permiten salir de la realidad. Por ejemplo, cuando viaja al pueblo correntino donde vive el padre. Sentado en un tronco en la orilla del río Paraná y mirando hacia una isla, el narrador se arma un cigarrillo de marihuana y se queda ahí por tiempo indeterminado: “Fue una *pausa* larga, profunda, lejana” (Meret, 2009: 27). Esta pausa, aunque es deliberada, comparte con las otras la opción del escape, pero no como huida, sino como desvío, como una posibilidad otra que irrumpe el ritmo establecido. Es por esto que la pausa puede ser calificable como la isla misma que contempla el narrador porque, según su padre, “En aquella isla había [...] otra manera de estar en el mundo” (Meret, 2009: 27). No se sabe nada de la isla en concreto y el texto no brinda ninguna información específica, sólo especulaciones y apreciaciones como “estaba bueno pensar que en la isla que asomaba más allá del río vivía gente que nunca había salido de allí” (Meret, 2009: 27). La isla es un misterio que se presenta, al igual que la pausa, como una posibilidad otra, como un *dis-ritmo*. El narrador elige tomar una pausa y observar aquello que está más allá aunque sea incomprensible. Esa es, justamente, la actitud

⁵ Derrida desarrolla el concepto de *evento* mayoritariamente en *Without Allibi y Spectres of Marx*. Este concepto se basa en pensar la posibilidad de una promesa que tal vez no se cumpla. Es aquello que siempre está por venir, pero que quizás no llegue nunca, como un mesías.

que según Virilio hay que rescatar en un mundo en el cual la dirección de la mirada está restringida y manipulada: “Mirar lo que uno no miraría, escuchar lo que no oiría, estar atento a lo banal, a lo ordinario, a lo infraordinario” (1988: 40). Entonces, el narrador, al tomarse una pausa voluntaria y dirigir su mirada hacia ese otro lado, realiza, de alguna manera, una actitud transgresora que muestra el procedimiento mismo de su escritura: poner atención en pequeñas cosas o en *otras* cosas, en los “retazos”, y así desviarse, narrarse. Frente a un mundo que se caracteriza, como sugiere Virilio, por sufrir una “picnolesia de masas”, es decir, una masa ausente por su automatismo debido a la sumisión producida por el sistema imperante que se sustenta en la información, el narrador resiste en la pausa.

La isla ha tenido en la literatura un lugar preferentemente relacionado con lo fantástico, lo misterioso, lo perturbador, lo irracional.⁶ En la literatura argentina en particular, hay islas fundamentales que conceptualizan de forma particular su configuración, como por ejemplo, las islas de *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares, *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia, *El limonero real* de Juan José Saer en donde se pueden observar diferentes modos de entramar lo posible en lo ficticio (Bueno, 2007: 35-52). Lo que me interesa destacar es que teniendo en cuenta las diferentes genealogías que se comprendan alrededor de la(s) isla(s), el narrador de *En la pausa* intenta inscribirse en alguna de ellas al contar que después de la pausa, en el camino de regreso hacia la casa del padre, imagina un cuento que nunca escribió. Sin embargo, inmediatamente después de esa afirmación, lo relata. O, mejor dicho, relata el bosquejo del cuento, lo que podría haber sido un cuento y no lo es, pero, a la vez, toma forma como un retazo más dentro de los otros. La isla, así, postula una lógica de la imposibilidad-posible: no escribir y escribir sobre la isla. El cuento potencial envuelve, como resume él mismo, “Una explosión, los pobres, la clase media y una isla” (Meret, 2009: 28). Todo este fragmento sobre el reencuentro con su padre llamado “Comala” (otra gran “isla” desértica de la literatura) concluye con el siguiente párrafo: “También se decía, y esto es cierto como cualquier otro mito, que sólo los campesinos *entendían* la isla... e incluso solía pasar que algunos ya ancianos fueran en bote a morir allá...como si la isla fuera un lugar intermedio entre el reino del otro y este mundo” (Meret, 2009: 28). Esta frase, expresada al final, queda ella misma en un lugar intermedio entre diferentes niveles de ficción. ¿Se refiere a la isla que ha estado observando o a la isla que ha creado y que no ha llegado a escribir (y que sí escribe)? La certeza del mito, es decir, su incertidumbre inherente, es tan propia de la realidad que observa como de la ficción. La isla es en ambos casos una bisagra entre dos mundos, pero más que nada, es una irrupción de lo otro puramente ficcional que está presente –o que se puede observar- en este mundo.

Fábrica

Anteriormente señalé que la fábrica le permite al protagonista escribir su primera narración y pone en evidencia la gran distinción entre *erlebnis* y *erfahrung* al convertir un

⁶ Pienso en *La odisea*, *Ulises*, *La isla del tesoro*, *Robinson Crusoe*, *La isla del doctor Moreau*, la ínsula Barataria del *Quijote*, sólo para dar algunos ejemplos.

pedazo de información en esa primera narración. Por esta razón, la fábrica es mucho más que un espacio de trabajo: es el lugar donde el narrador se configura como escritor y a través del cual, en cierto modo, accede a una escritura que patentiza su propia condición y la de la realidad que lo rodea. Allí se mezclan dos tipos de pausas, la que mencioné al comienzo, relacionada con la situación socio-política de la Argentina durante el auge neoliberal, y la literaria, la pausa que le provoca la acción misma de escribir. Así, en la fábrica se combina una reflexión que gira entorno a la experiencia proletaria, la experiencia literaria y la que podría llamarse la experiencia contextual o histórica.

Por un lado, la experiencia proletaria se postula en principio desde los compañeros del narrador que han dado casi toda su vida al trabajo fabril: “Algunos compañeros de la textil habían estado trabajando allí hacía una parva de años. El resto también cargaba consigo una porción bastante importante de su vida en los engranajes de la fábrica” (Meret, 2009: 61). E incluso él mismo también había comenzado a trabajar allí desde que era un adolescente. Desde esta perspectiva, la fábrica es la vida o, más aún, como él mismo lo plantea: “El trabajo en la fábrica era *la realidad* porque la fábrica, y así me lo hacía sentir mi jefe (quien estaba como empantanado en su universo textil), era lo único real” (Meret, 2009: 61). La fábrica se construye como una totalidad que le da sentido absoluto a la realidad porque ella “tenía la rara cualidad de hacer de la realidad un recorte certero y, en alguna medida, absoluto” (2009: 61). Parece haber aquí ciertas resonancias del realismo decimonónico y de las teorías lukacianas. Cabe recordar que para Lukács, la novela debe buscar la totalidad y exhibirla como una opción realizable en la realidad. Por eso, para él, es comprensible que la novela realista “presente las posibilidades abstractas y concretas de los hombres en esa unidad y oposición reales” (1977: 26). La literatura realista debe reflejar la realidad de una vida histórico-social “compartida con otros hombres concretos, con influencias e interrelaciones mutuas” (Lukács, 1977: 22) y al hacerlo muestra las posibilidades en sí reales, “pero cuya revelación se vio reprimida hasta ese momento por las circunstancias” (Lukács, 1977: 25). Sin embargo, la novela de Meret realiza un giro y rompe con esta idea de totalidad. El entrelazamiento de la experiencia proletaria con la experiencia de la escritura produce el desvío: a pesar de la pertenencia a esa realidad, la de la fábrica, el narrador logra desatarse y liberarse de un destino ya establecido. Esto no sucede solamente porque nos comunica de antemano que terminó renunciando a este trabajo, el desvío sucede también porque su condición de escritor está inscrita en esa realidad absoluta y, por lo tanto, es lo que le permite tomar distancia. Lo mismo sucede con su condición de escritor actual (en el presente de la escritura) que le brinda la posibilidad de confrontar la experiencia vivida.

“Había llegado a un grado de automaticidad tan elevado, que podía estar horas planchando paños de tejido y punto casi sin darme cuenta de lo que estaba haciendo” (Meret, 2009: 62), cuenta el narrador sobre su experiencia fabril aludiendo al principio de alienación marxista según el cual los métodos de producción reducen al hombre a un simple fragmento de la máquina que maneja produciendo un extrañamiento total de sus facultades intelectuales.

Within the capitalist system all methods for raising the social productiveness of labor are brought about at the cost of the individual laborer; all means for the development

of production transform themselves into means of domination over, and exploitation of, the producers; they mutilate the laborer into a fragment of a man, degrade him to the level of an appendage of a machine, destroy every remnant charm in his work and turn it into a hated toil; they strange from him the intellectual potentialities of the labor process in the same proportion as science incorporated in it as an independent power (Marx, *Capital*, Vol. I, 1867: 645; citado en Selsam, Goldway y Martel, 1975: 297).

No obstante, la mecanización del trabajo, el grado de involuntariedad, lleva al narrador, al comienzo, a pensar, así de simple, pensar. A pesar del automatismo impuesto por el sistema de producción, el narrador se convierte en “El planchador existencial” (Meret, 2009: 62), denominación que le da a un cuento que imagina. Como si fuera una instancia previa a la escritura, pensar es el punto de partida de su posterior conformación como escritor: “No pensaba en escribir pero imaginaba historias, mientras planchaba, como si estuviera escribiendo” (2009: 62). La ficción, ya sea como pensamiento o, más tarde, como escritura, se postula como un desvío, como una forma de desautomatización que permite romper con esa realidad tan certera y absoluta de la fábrica. En este sentido, la posibilidad creativa del narrador funciona también como una pausa, como un momento en el que la acción dominante (planchar) queda suspendida para dar lugar a otra en la que domina la fragmentación y la incertidumbre: la creación literaria. Por un lado, hay una pertenencia a ese universo obrero, pero, por otro lado, hay una distancia que se expresa a través de la escritura. Por ejemplo, cuando habla de haberle tomado cariño a ciertas nociones del peronismo, “pero a las nociones el peronismo en boca de obreros... las incontaminadas y bellas” (Meret, 2009: 61). En este caso, hay una exclusión: él no se presenta completamente como un obrero, las nociones peronistas vienen de los otros. Él las puede comprender, tomarles cariño, pero no le son propias. Él sólo puede recuperarlas a través de la escritura; él es aquel que puede reflexionar sobre ellas sin formar parte del mundo obrero (aunque en parte sí lo sea). La escritura le permite alejarse de aquello a lo que pertenece aunque sea por un período determinado de tiempo.

“El planchador existencial” es, justamente, un ejemplo de una historia que se imaginó durante sus largas horas de planchado en la fábrica y que luego escribe y de la cual aclara que es un cuento que no imaginó como está escrito y que supone que la versión *in mente* era más linda. Sin embargo, ofrece una transcripción de la versión escrita. En ella comienza relatando su estado dentro de la fábrica: “Durante esos años trabajé en una fábrica textil. Fue entre 199... y 200..., creo, pues ahora, en verdad, no estoy seguro de nada. Andaba medio tanguedo y otro poco aletargado, pero, como nunca me volvió a pasar, andaba en estado de poesía. Era como si estuviera padeciendo una especie de destierro, como de destierro antiguo” (Meret, 2009: 62). En esta cita se puede observar que el narrador no se presenta a sí mismo como obrero, él simplemente trabajó en una fábrica por un lapso específico de años. El destierro al que alude podría ser interpretado de diferentes maneras, una de ellas sería pensar la fábrica como el espacio del destierro, como un estar fuera de sí, de su sí escritor. Otra opción sería pensar ese estado de poesía, esa pausa frente a la actividad mecánica del planchador, como un destierro

“liberador”. En ambos casos, la confrontación radicaría entre su condición de escritor y su condición de obrero y cómo esta última sólo puede ser aprehendida a través de la escritura. Por un lado, produce la escritura de los poemas que estampa con tizas en las puertas de los baños de la fábrica. Por otro lado, las narraciones pensadas durante el acto de planchar y, también, la narración ulterior, la del presente. En el primer caso, los poemas son una forma de alejarse de la alienación de la fábrica convirtiendo así la experiencia proletaria en otra cosa, en algo más que la producción sistemática de bienes. En el segundo caso, la narración es la posibilidad de recuperarse, de narrarse, eligiendo su propia condición, la de escritor. Una narración en abismo que fundamenta su escritura: el planchador existencial, protagonista del cuento pensado en la fábrica y posteriormente escrito sobre el planchador escritor de poemas; y la narración del presente de la escritura que lo consolida como escritor.

De esta manera, el narrador expone y, al mismo tiempo, rechaza la realidad absoluta de la fábrica reconfigurándose a través de la escritura. Allí reside su mirada crítica porque, como él mismo lo plantea: “*no escribir* es una forma de aceptar la realidad, el peso y el paso de la realidad. De modo que escribir la realidad quizá sea un modo relegarla o, mejor, de negar *eso* que pensamos que *fue* la realidad” (Meret, 2009: 23). El acto de escritura es abrir la realidad, darla vuelta, mirarla desde donde no se deja ver. Buscar la pausa en la cotidianeidad, en el automatismo fabril, es la puerta de acceso a la posibilidad reflexiva y crítica.

Por último queda la experiencia contextual o histórica que está inscrita en esos años que el narrador trabajó en la fábrica, “entre 199... y 200...” (Meret, 2009: 62). Sin necesidad de especificar las fechas concretas –porque no está seguro–, los puntos suspensivos no ocultan la alusión a la última década de los noventa y la primera del 2000. Esta marca temporal hace referencia a la etapa final de la Argentina menemista (1989-1999) y la inmediata etapa post-menemista, la que conllevó a la gran crisis económica porque había quedado devastada por las políticas de la primera. Si bien el narrador duda de la fecha, exhibe un dato, esos años con puntos suspensivos que aluden al “Pretexto” donde explícitamente menciona, como ya señalé, al menemismo y la pausa automatizante que provocó en toda la sociedad. El desencanto y la indiferencia política se convirtieron en la regla de la sociedad haciendo de estos las bases fundamentales para construir una política que se vende de una manera –atrayendo a las masas– para sostener un gobierno manipulador y engañador. Entonces, a partir de la referencia a la fábrica se descubre ese anclaje histórico que, una vez más gracias a la escritura, se intentará resquebrajar y mostrarlo desde sus sombras.

En un apartado titulado “Se viene Perón”, el narrador dice lo siguiente:

Llegué a estar tres días trabajando sin parar, durmiendo pocas horas sobre la mesa de corte. Y con mis amigos obreros no hablábamos de revolución ni de plusvalía. Miguel sólo hablaba de sus hijos y de un pequeño club de fútbol en Valentín Alsina. Stella hablaba del terrenito que estaba pagando en Adrogué. Rubén hablaba de Perón y de sus padres, pero no me acuerdo que decía de Perón... (Meret, 2009: 56).

Nuevamente, la referencia al peronismo, de manera casi tangencial, como si no pudiera formar parte de ese presente. El peronismo convertido en una insinuación, un fantasma lejano que poco tiene que ver con la realidad del narrador, pero que sin embargo está allí, acechándolo, aunque no lo pueda comprender. Ser obrero durante el menemismo se postula como la aceptación de la pausa: ser proletario es ser un ente socialmente inactivo, sin participación ni intenciones políticas. La ironía del título de este fragmento pone en evidencia la inacción: “Se viene Perón” contrasta fuertemente con la descripción de los obreros de la fábrica textil que no hablan de revolución ni de plusvalía. Perón es, por un lado, un mito, una idea que revuela, pero que no se concreta. Pero también viene a mostrar la hipocresía menemista, al contraste de lo que fue el partido peronista y lo que quedó de él en ese presente. Mientras que “El peronismo fue proteccionista y estatista en los años cuarenta, y por eso en su fase de ascenso pudo apoyarse en el arrollador impulso transformador de las clases populares que buscaban su integración en el sistema”, esa vertiente presentada como candidata del Partido Justicialista (fundado por Perón), es decir, el menemismo:

Ahora se vuelve liberal y privatista –porque es lo que necesitan las clases y grupos sociales que invariablemente han dirigido esta alianza–, mientras que su base social es desorganizada y desmovilizada ‘desde arriba’, reducida a inerte masa de maniobra electoral para un ‘estilo de hacer política’ en donde ésta se convierte en un mero espectáculo televisivo (Borón, 1995: 51).

Teniendo en cuenta las grandes diferencias que distancian a Perón de Menem, la incorporación del primero en el marco neoliberal a través de la escritura es una forma de exhibir las grietas del último: es una ironía y, como tal, es en sí una transgresión. Ellos, los obreros, no hablaban de revolución, pero sí lo hace la escritura al exponer la tensión de los elementos a través de esa ironía⁷. La mención de Perón y la descripción de la inacción proletaria/revolucionaria, pone de manifiesto el contraste entre la realidad y la apariencia, contraste en el que se basa la ironía retórica: “The rhetorical ironist uses words which by seeming to assert the opposite of his meaning actually affirm or enforce it” (Hutchens, 1960: 354). “Se viene Perón” está muy lejos de una llegada de Perón en el sentido metafórico: el ideal peronista no puede estar presente en unos obreros que sólo hablan de cosas triviales o que si hablan de Perón no es algo recordable.

Sin embargo, la ironía no se restringe a mostrar una tensión entre dos términos, sino que está inscripta en el mismo acto de escritura:

[Irony] is a way of writing designed to leave open the question of what the literal meaning might signify: there is a perpetual deferment of significance. The old definition of irony – saying one thing and giving to understand the contrary – is

⁷ La bibliografía sobre la ironía es muy extensa, menciono aquí sólo un par de fuentes que me parecen relevantes en este caso. Para más información sobre diferentes aproximaciones a la ironía ver los trabajos de Wayne Booth, D. C. Muecke, Lilian Furst, Linda Hutcheon, Dilwyn Knox, Allan Wilde, Peter Szondi, entre otros.

superseded; irony is saying something in a way that activates not one but an endless series of subversive interpretations (Muecke, 1982: 31).

La frase “Se viene Perón” es una transgresión que reflexiona sobre la realidad del narrador. Escribir tiene, entonces, un carácter subversivo porque es una forma de reinstaurar la mirada crítica y darle a lo dado múltiples interpretaciones.

Invocar a Perón cumple una función similar a aquella que realiza Derrida en *Spectres of Marx* en donde frente al nuevo orden mundial que ha derrotado al comunismo –que se conjura en contra del marxismo–, invocar a Marx es una forma de mostrar las grietas del presente y postular que incluso la misma idea de democracia está fuera de tiempo (“out-of-joint”) y sólo puede ser pensada como promesa, como evento. Derrida plantea que la herencia no es nunca algo dado sino una tarea por hacer. En este sentido, la invocación tanto de Perón como de Marx vienen a configurar la necesidad de hacerse cargo del presente y tomar la herencia (peronista, marxista) no como algo ocurrido e irrecuperable en el presente –como un discurso informativo–, sino como aquello que puede confrontar el presente, ponerlo en cuestión a través de una herencia que está un proceso continuo de creación –como una narración– y por eso lo espectral, aunque venga del pasado, siempre es algo por venir. Como plantea Silvia Sigal, “Herederos de un pacto de la creencia, el peronismo sigue habitado por la promesa, imposible y por lo tanto plena, de un destino equitativo para el pueblo” (2008: 285). La herencia, entonces, también debe ser criticada para poder revisar el dogmatismo pro-capitalista, pro-neoliberal del presente y así construir algo que puede ir más allá, aunque sea imposible. Perón no se invoca aquí como una figura idolatrada, el peronismo no se propone como solución o como un sistema superior a otros; Perón es lo que posibilita realizar una hendidura en el menemismo para cuestionarlo, para desestabilizarlo. No se trata de una promesa peronista sino de la posibilidad de la promesa en sí, el “se viene” es la posibilidad de volver a la narración construyendo una herencia, desarmando la linealidad histórica que parece culminar en ese gran embudo del neoliberalismo dominante⁸.

En(frentando) la pausa

A lo largo de su novela, Meret hace de la pausa contenido y estrategia estética: el mismo acto de escritura implica una pausa. A su vez, los momentos de pausa reflejan una realidad: muestran las grietas de una sociedad marcada por la pausa; una sociedad picnoléptica. Permanecer en la pausa supone un estancamiento, una falta de sensibilidad crítica, un sometimiento a las nuevas formas de dominación, un acatamiento de las normas del “libre” mercado, una aceptación de las estratificaciones sociales y raciales. Pero también exponer esa pausa implica una transgresión, un acto de rebeldía: la confrontación. Permanecer en la pausa como proyecto estético abre las puertas a la provocación evidenciando una realidad

⁸ Me refero aquí a quien Derrida le responde en *Spectres of Marx*, Francis Fukuyama, y su idea del fin de la historia como conclusión de la lucha de las ideologías posterior a la Guerra Fría y la consolidación de las democracias neoliberales y neoconservadoras.

cuestionable y fisurada de la cual nadie parece hacerse cargo. Quedarse en la pausa es peligroso: es asumir el estancamiento como algo inevitable; es aceptar el fin de la historia sin dar lugar a los espectros. Pero quedarse en la pausa como proyecto estético reinvierte esa otra pausa y la deslinda de sus ataduras. Por eso, Meret elige quedarse *en la pausa* para poder salir de ella.

Bibliografía citada

- Agamben, Giorgio (2007). *Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Benjamin, Walter (1980). "Sobre algunos temas de Baudelaire". *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, Walter (1986). "El narrador". *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Benjamin, Walter (1989). "Experiencia y pobreza". *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires: Taurus.
- Benjamin, Walter (1999). "Experience". *Walter Benjamin: Selected Writings. Volume 2*. Cambridge, Mass: Belknap Press of Harvard University Press.
- Borón, Atilio A. (1995). "El experimento neoliberal de Carlos Saúl Menem". *Peronismo y Menemismo. Avatares del populismo en la Argentina*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto.
- Bueno, Mónica. "De islas y utopías en la literatura argentina". *Caligrama* 12 (2007): 35-52.
- Derrida, Jacques (1994). *Spectres of Marx*. New York: Routledge.
- Derrida, Jacques (2002). *Without Alibi*. California: Stanford University Press.
- Hutchens, Eleanor N. "The Identification of Irony". *ELH* 27, 4 (1960): 352-363.
- Lukács, Georg (1977). *Significación actual del realismo crítico*. México: Era.
- Meret, Diego (2009). *En la pausa*. Buenos Aires: Mansalva.
- Muecke, D. C. (1982). *Irony and the Ironic*. London: Methuen.
- Selsam, Howard, Goldway, David y Martel, Harry (1975). *Dynamics of Social Change: A Reader in Marxist Social Science*.
- Sigal, Silvia. "Del peronismo como promesa". *Desarrollo Económico* 48, 189-190 (2008): 269-286.
- Virilio, Paul (1988). *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama.
- Wilde, A. (1987). *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism and the Ironic Imagination*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.