

ARGOS

REPOSITORIO INSTITUCIONAL DE LA SECRETARÍA
DE INVESTIGACIÓN Y POSTGRADO DE LA FHyCS - UNaM


Universidad Nacional de Misiones



**Universidad Nacional de Misiones. Facultad de Humanidades y Ciencias
Sociales. Secretaría de Investigación y Postgrado. Maestría en Semiótica
Discursiva**

Albrecht, Noelia

Relaciones de interdiscursividad e intertextualidad de cuestiones interiores de Mempo Giardinelli

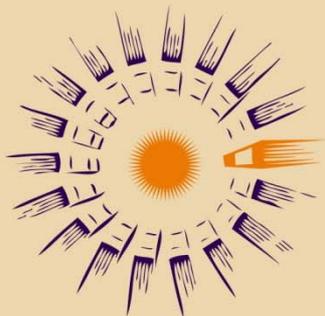
**Monografía de Post-Grado presentada para obtener el título de
“Magíster en Semiótica Discursiva”**

Director: Daviña, Liliana

Posadas, 2012



Esta obra está licenciado bajo Licencia Creative Commons (CC) Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>



ARGOS

REPOSITORIO INSTITUCIONAL DE LA SECRETARÍA
DE INVESTIGACIÓN Y POSTGRADO DE LA FHyCS - UNaM


Universidad Nacional de Misiones



**Universidad Nacional de Misiones. Facultad de Humanidades y Ciencias
Sociales. Secretaría de Investigación y Postgrado. Maestría en Semiótica
Discursiva**

Albrecht, Noelia

Relaciones de interdiscursividad e intertextualidad de cuestiones interiores de Mempo Giardinelli

**Tesis de Maestría presentada para obtener el título de
“Magíster en Semiótica Discursiva”**

Director: Daviña, Liliana

Posadas, 2012



Esta obra está licenciado bajo Licencia Creative Commons (CC) Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MISIONES

Secretaría de investigación y post-grado

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales

Maestría en Semiótica discursiva

Monografía de post-Grado:

Relaciones de interdiscursividad e intertextualidad de
Cuestiones interiores de Mempo Giardinelli

Alumna: Noelia Albrecht

Directora: Mg. Liliana Daviña

Posadas, Mnes. Octubre de 2012.

Índice:

Introducción.....	4y5
I) 1-Del realismo y la verosimilitud: lo narrativo como matriz estilística.....	6 a 47
1.1- Del realismo y la verosimilitud.....	6 a19
1.2- La novela-nouvelle <i>Cuestiones Interiores</i> Apuntes sobre el género.....	20 a 27
1.3- Sobre lo policial y la novela negra.....	28 a 38
1.4- Lo policial en <i>Cuestiones Interiores</i>	39 a 42
1.5- Matrices periodísticas y sus entrecruzamientos con lo Ficcional.....	43 a50
1.5.1- Sobre la definición de periodismo y sus vínculos con la literatura.....	45 a 48
1.5.2- Estrategias discursivas o marcas de estilo.....	48 a 50
II) 2-Interdiscursividad e ideologemas: polifonía.....	51 a 98
2.1- La interdiscursividad y los ideologemas en <i>Cuestiones Interiores</i>	51 a 55
2.2-Los ideologemas y su relación con el contexto socio-histórico en la obra.....	56 a57
2.2.1-Sobre el miedo, la sensación de inseguridad e individuos aterrorizados.....	57 a 60
2.2.2- Los otros o la construcción política del enemigo...	61 a 62
2.2.3- Autorrealización y triunfalismo.....	62 a 63
2.2.4- La confesión y los discursos de yo.....	64 a 66
2.2.5- La violencia y sus relaciones político-económicas..	66 a70
2.2.6- Deber ser y triunfalismo.....	71 a 72
2.2.7- Incertidumbres y aportes para el futuro.....	72 a73
2.2.8- Los medios y el deseo de aceptación.....	74 a 75
2.2.9- Espacios públicos y privacidad.....	75 a76
2.2.10- Individualismo y compromiso.....	76 a78
2.2.11- Independencia afectiva y consumismo.....	78 a79
2.2.12- Incredulidad y resentimiento.....	79 a81

2.3-Polifonía: los otros y yo.	82 a 91
2.4- Relaciones intertextuales de Cuestiones Interiores.....	92 a 98
III) 3-Intención, rol del intelectual y compromiso.....	99 a 116
3.1-Enunciado e intención discursiva.....	99 a 106
3.2-El rol del intelectual y sus vínculos con el periodismo.....	
.....	107 a 116
IV) Reflexiones a modo de conclusión.....	117 a 118
IV) Bibliografía.....	118 a 122
Bibliografía del autor.....	119 a 120
Bibliografía sobre el autor.....	120 a 122
Bibliografía general.....	122 a 126
VI) Anexos: Copia de la novela <i>Cuestiones Interiores</i> de Mempo Giardinelli.....	127

I) Introducción:

Antes de iniciar el siguiente trabajo de investigación quisiera citar a Bruner quien asegura: "... la construcción narrativa está influida profundamente por las circunstancias sociales e históricas."(155/Bruner/1997) Basándonos en esta afirmación y las apreciaciones de la lectura de la obra consideramos analizar *Cuestiones interiores* en relación con los discursos sociales y los ideologemas circulantes, al momento de la redacción.

El interés creado por la nouvelle generó un acercamiento a los textos de Giardinelli. De este modo, fui descubriendo la variedad y complejidad de su obra. Entre la que se destaca su labor periodística, crítica y literaria. Esta manera de organizarla se presentó como una tarea necesaria para deslindar y categorizar las producciones que podían complementar y colaborar en el análisis de la nouvelle corpus.

Asimismo, se hicieron notables sus comentarios, reflexiones y propuestas acerca de la política, problemáticas educativas, ecológicas y de cuanto tema le interese. Esa curiosidad hace que se lo acuse de opinar sobre todo lo que se le pregunte. Otros los señalan como un oportunista y algunos usan otros adjetivos menos nobles. Sin embargo, esas consecuencias forman parte del modo en que ejerce su rol intelectual. Esta relación escritura y vida, parafraseando a Deleuze hace que notemos cierta cercanía entre las prácticas y sus textos. El hombre que opina en los medios sobre diversos acontecimientos es el mismo que crea ficciones. Esa coincidencia nos hace pensar que las existencias se ven modificadas por el contexto y en cierta medida a ellas se refieren cuando se producen textos artísticos.

Consideramos que ciertos temas e ideas son comunes a gran parte de los textos que se producían hacia finales del 2001 y mediados del 2002. Nos referimos a acontecimientos del orden internacional y nacional. En el apartado número dos se describirán y analizarán los mismos para establecer nexos con la obra literaria.

Mempo escribe una nouvelle de matices realistas; por lo tanto entendemos que, desea acercarse al contexto de generación. Pero la pregunta que surge es ¿Cuál es su intención al crear una obra sobre lo que sucede en determinado momento histórico? ¿Por qué utiliza el recurso de la polifonía en sus personajes? Y ¿Cuál es la relación que existe entre la variedad de textos que compone su producción? Con estas dudas, iniciamos la tarea en pos de responder a los objetivos propuestos y demostrar las hipótesis sostenidas.

Finalmente, me gustaría hacer algunas apreciaciones de orden metodológico que ayudaran a la lectura. Como se ha podido notar en el índice, la tesina distribuye las problemáticas de interés en tres ejes de análisis. Ellas surgen de los tópicos que percibimos en *Cuestiones interiores* y de su relación con los discursos sociales estudiados. El análisis se centrará en ellos sin que nos limiten. Hecha la aclaración, comencemos.

1- Del realismo y la verosimilitud: lo narrativo como matriz estilística

1.1-Del realismo y la verosimilitud:

“La obra de arte no es un trozo de realidad; en cuanto obra de arte es una nueva realidad y en cuanto obra maestra es más que la realidad misma.” (67/Fischer/2002)

En el siguiente apartado trataremos de abordar, primeramente, la problemática del realismo sin deseos de realizar una cronología histórica del término pero sí, de cuenta de las diversas corrientes y analizarlas para llegar a un acercamiento que nos permita caracterizar rasgos del realismo contemporáneo.

Nos interesa considerar ¿Por qué el hombre desea producir discursos que se aproximen a lo real? Es decir, ¿Con qué intención o intenciones se pretende producir un texto artístico que pueda percibirse como realista? Y ¿Cuáles son los elementos que componen un discurso que es recepcionado como realista?

Las nociones de lo real y realismo han variado a lo largo de los siglos. Asimismo cada esfera discursiva posee esbozos diversos que tratan de elucidar el concepto o que plantean una aproximación al mismo. Nuestra pregunta es ¿De qué hablamos cuando utilizamos el término realista? ¿A qué tipo de literatura se lo suele aplicar?

Cualquier intento de respuesta nos demanda dar cuenta de las nuevas formas de representación de la realidad así como también de ciertas transformaciones históricas de la noción misma de “real”. Nuestra intención es examinar la compleja red de relaciones signílicas que se dan entre los conceptos afines a la temática y en consecuencia, acercarnos a una posibilidad de comprensión de la obra corpus.

Roman Jakobson se pregunta ¿Qué es el realismo? En “El realismo artístico” y esboza una variedad de respuestas que se relacionan con aquello que es recibido como verosímil. Lo realista puede ser una sensación percibida por el escritor al momento de la redacción y que puede o no coincidir con el lector para que en él, su discurso logre el mismo efecto.

Entonces, llega a la conclusión de que el realismo es una convención social. Por lo tanto, las normas que se solían utilizarse, actualmente, resultan obsoletas. Nuestra pretensión es distinguir las diferencias entre las diversas propuestas artísticas realistas.

Esta diferenciación se relaciona con el devenir del término que permitió que a lo largo de sus diversas re-apropiaciones vaya modificando sus significaciones.

Debido a ello es necesario iniciar nuestro análisis refiriéndonos a nuestro lenguaje. Al cual reconocemos como un medio de expresión social que nos permite comunicarnos entre los individuos. Sin embargo, es preciso dar cuenta de la complejidad que lo caracteriza. Las palabras no se encuentran solas sino, que se hallan determinadas por las situaciones enunciativas y reconocerlo significa explorarlas. El hombre posee el lenguaje como un bien compartido, aunque en ocasiones lo haga parcialmente.

Auerbach señala que el artista realista debe imitar a la creación cuando procede a la escritura. Para demostrarlo hace un recorrido por obras clásicas de la literatura occidental. Él indica que la confianza que poseía Flaubert en el lenguaje es la que debe proyectarse en cada artista permitiéndose una seriedad objetiva que capture al lector. Para ello es necesario disponer del lenguaje, puesto que por medio de este genera la imitación de lo que denomina la realidad corriente.

Poseemos la certeza o al menos, reconocemos que los signos pueden mediar entre el hombre y lo referido aunque la eficacia de esa mediación se completa con la interpretación del otro, sea lector, público u oyente. Esta interdependencia determina que el pretendido anhelo de comunicación se concrete.

Lukács le adjudicó al lenguaje la posibilidad de representar lo real. Su confianza residía en la supuesta objetividad del enunciado. Actualmente, discutimos su postura señalando el grado de subjetividad de los enunciados y entendiendo la teoría del reflejo como un deseo de época que respondía a su compromiso marxista. Su mirada da cuenta de una manera de entender el arte en su dependencia con la sociedad. Es decir, la literatura debía cumplir una función que no se limitaba al placer estético sino, a dar cuenta de los cambios que se estaban produciendo.

Más allá de las críticas que se pueden hacer en retrospectiva, es necesario indicar los elementos que el estudioso apunta para caracterizar la literatura realista. Lukács indica que el primer problema a atender son las imágenes que deben reflejar el mundo exterior. Esta delimitación de lo externo e interno se justifica en su intento de determinar el carácter científico de sus observaciones. Él considera que todas las abstracciones científicas serias pueden reflejar la naturaleza compleja del mundo exterior.

Para Lukács, el realismo no puede separarse de los problemas que la vida nos plantea; por lo tanto se genera una idea de reflejo que, según el estudioso, tiene sus orígenes en el propio Aristóteles. El crítico se permite la tipificación y generalización para que a través de ellas se logre la percepción de la obra como parte de la realidad objetiva externa. En consecuencia, el escritor se aleja: “de degenerar en un literato desprendido de la vida de la sociedad.” (51/Lukács/1966) El miedo está claramente relacionado con permitirse escribir sin el compromiso con la sociedad de su época, sin ser parte de los cambios que habían iniciado la misión de un nuevo hombre.¹

Desde su punto de vista, el hombre puede reconocer la realidad exterior y captarla a través del pensamiento. Lo que se observó, se transforma en lenguaje y el resultado es una narración que refleja lo real. Sin embargo, el crítico aclara: “La paradoja del efecto de la obra de arte reside en el hecho de que nos entregamos a ella como a una realidad puesta ante nosotros (...) si bien sabemos siempre exactamente que no se trata de realidad alguna, sino meramente de una forma particular del reflejo de la realidad.” (26/ Lukács/2002) Esta aclaración lo aleja de concebir la literatura como mimesis. Su manera de explicar lo real se acerca a la experiencia de lectura y se centra en ella. En consecuencia, el realista se sostiene en una percepción del autor y de los postulados que sigue en la tarea de crear su texto. A ese reflejo accede el lector coincidiendo o no con él.

En sus análisis se percibe un intento por sentar las bases para aquellos que deseen practicarlo. El consejo consiste en apelar a lo típico. Esta tendencia a la generalización se sostiene en el hecho de creer que lo particular forma parte de lo general. De esta manera, se logra presentar una narración de sucesos posibles.

La contradicción reside, según Eagleton, en que Lukács nunca dudó del realismo como una representación mientras que Auerbach lo percibe como imitación. Su propuesta de un realismo populista es analizada en contraposición con Lukács, para quien el realismo se percibe como un arte burgués.

Por lo tanto, al proceder a la representación se apela a lo esencial y debido a ello, esta propuesta artística realista nos devuelve un realismo más real que lo real. Las repeticiones y los aparentes juegos de palabra nos dejan entrever que el término apelo y apela a ámbitos en apariencia opuestos. Por un lado, lo real y por otro sus opuestos. Sin embargo vale preguntarnos ¿Qué es lo opuesto a lo real? Eagleton aclara que en el otro

¹ “El socialismo realista se propone como misión fundamental la plasmación del devenir y el desarrollo del hombre nuevo.” Pág. 53 Lukács: *Arte y verdad objetiva* en México, Fondo de cultura económico

extremo no se halla lo irreal y podríamos agregar que tampoco se halla lo fantástico puesto que, hasta la ficción menos representativa posee elementos del mundo exterior.

Los encargados de realizar esta tarea son los artistas. Ellos serán quienes extraerán del mundo una imagen que luego representaran. La obra se completa con la temática elegida y ciertas premisas ideológicas que, para el crítico, son resultado de la interacción del artista con la sociedad.

Asimismo, el momento histórico en que un grupo de artistas decide practicar el estilo realista es significativo y determinante dentro de la propia definición y práctica que se realice del término. Sabemos que la realidad es y fue percibida de diversas maneras. Los signos mutan y es su naturaleza mutable la que los permite seguir vivos por lo tanto, para entender una definición de realismo es preciso conocer el momento en que ella se gestó.

Sin embargo, vale preguntarnos ¿Cómo transcodificar la vida para producir un discurso literario? La propuesta de Lukács es dejar de lado lo subjetivo y permitirse la universalización. De este modo, se produce un realismo socialista que refleja a todos, a través de la presentación de los rasgos comunes, y no solo a la burguesía.

Por otro lado, el crítico asegura: “Para el artista, el contacto con el tiempo y con todo lo que eso implica, es un problema intelectual y moral extremadamente serio; tiene el deber de tomar posición sobre los grandes fenómenos de su época” (14/Lukács/2002) Quien decide referirse a su tiempo, intentando reflejar los rasgos de su época, debe poseer la capacidad de observarla y analizarla. Por lo tanto, desde este movimiento, el escritor está obligado a asumir una postura acerca de los hechos y exponerla. Su compromiso sin embargo, no debe alejarse de los criterios artísticos que demanda una obra. Entre ambos requerimientos debe conseguir un equilibrio que los involucre y contenga.

De su afirmación se deriva también la relación intrínseca que se visualiza entre obra y vida. Las problemáticas de la ficción son extraídas de ese mundo exterior, al que se denomina vida o lo real. La literatura intenta reflejar ese mundo dejando de lado los subjetivismos. Lukács reconoce que en las expresiones artísticas es difícil dejar de lado el yo; sin embargo asegura que un exceso de subjetivismo puede producir un empobrecimiento de la obra. El objetivo del escritor, que responde al marxismo, es dar cuenta de los cambios producidos en la sociedad pero no limitarse a ello, sino colaborar en el cambio. Queda claro la función social que, desde el movimiento, se insta a cumplir desde el arte y específicamente, la literatura.

Esta corriente realista perduró entre los escritores de confesa práctica marxista o que simpatizaban con ideas afines. La aclaración es pertinente porque puede percibirse en Giardinelli una cercanía entre la vida y su obra que se acerca a la noción de realismo Lukasiana. Karl Kohut ha estudiado su obra y sobre el tema dice: “Crea un universo de sus obras valiéndose de una escritura que parece realista. Pero ese realismo engaña; es irrealizado con diferentes recursos. La importancia de su obra consiste en que ha sabido resumir, en sus ficciones, en personajes que son proyecciones de su experiencia individual, la experiencia colectiva de su tiempo” (Contratapa a *Estación Coghlan* otros cuentos) Podemos destacar la idea de la similitud como percepción que hace que la obra pueda ser interpretada como realista. Si bien Giardinelli no se confiesa marxista, existe en su obra una relación con el mundo de las experiencias, propias y ajenas, que lo relacionan con lo social. Su acercamiento a las problemáticas de su tiempo se da a través del arte. La ficción lo ayuda a conectar sus observaciones con sus análisis y creencias.

El resultado de ambas se re-elabora en una obra que se confiesa ficcional aunque su origen este relacionado con lo social. El valor realista esta dado, según Kohut, por las experiencias que unen e integran al autor, personajes y lectores. El aporte del crítico es fundamental porque nos acerca a nuevas concepciones de lo que se percibe como parte del realismo.

A su vez, el vínculo con el marxismo se percibe claramente en la relación de la literatura con la vida. Ello se ve expuesto en los prólogos de los libros del plan de lectura, sus conferencias, entrevistas y obras. La literatura es para el escritor sinónimo de conocimiento, poder, educación y libertad por lo tanto, quien lee, como dice el slogan del plan de lectura, abre los ojos. El escritor confía en que esa apertura hace a los lectores seres críticos, demandantes y responsables de las acciones sociales.

Adorno señala en “Lukács y el equívoco del realismo” la evolución en el pensamiento de Lukács, su apertura y la inclusión de otras obras dentro del realismo socialista. Sin embargo, critica su necesidad de trasladar conceptos de otros ámbitos para incluirlos forzosamente en la literatura. Lukács, pese a sus cambios, no puede visualizar que las obras no son lo real, sino que intentan representar un sentido de lo real. El arte no debe negar a su objeto sino, incluirlo y proyectarlo en la obra para que la realidad aparezca como resultado de una conciliación. Lukács deja de lado los medios estilísticos considerando que de esa manera se depura la obra de subjetivismos pero, en realidad, se le extirpa su naturaleza. La literatura no tiene la obligación de reflejar a la sociedad, su problemáticas e incluso incitar a la reflexión. Sin embargo, lo hace puesto

que muchos lectores piensan su contexto luego de la lectura de una obra. Las preguntas que surgen se relacionan con la necesidad de entender la o las intenciones que justifican al escritor establecer estos acercamientos.

Adorno aclara que la relación arte-conocimiento se da como consecuencia de lo expresado en la obra. Por lo tanto, el escritor que parta desde los postulados del realismo marxista realiza un camino inverso, utilizando la literatura con fines propagandísticos antes que estéticos. El anhelo marxista que pretendía adoctrinar a los lectores a través de la literatura se desvanece puesto que lo que se dice no es percibido una verdad absoluta sino como una posible acercamiento a la problemática. Las reflexiones propuestas no son únicas, ni se hallan predeterminadas por una línea de pensamiento. De todos modos, debemos reconocer que se percibe una postura.

Fischer se distancia de los críticos anteriores y señala en su artículo “El problema de lo real en el arte moderno” la necesidad de la intervención del artista en la representación de la realidad. A ello le sumara la tendencia a la función social y ética. Como representantes de esta corriente elige a Thomas Mann y Bertold Brecht. El crítico asegura que ellos vieron los resultados de la alienación del hombre y supieron exponerlos en sus obras, sin alejarse de la problemática, ni del arte. Luego especifica como logran hacer realismo. Fischer dice: “Su método artístico consiste en superar la alienación mediante el “efecto de alejamiento”, en no reflejar de manera naturalista una realidad difícil de diferenciar sino representarla proyectando sobre ella una luz tan insólita que gracias a ellos se revela de repente en su verdad.” (53/Fischer/2002) La estrategia de cada uno de ellos hizo de su escritura un estilo único y reconocible que se acercó a la sociedad desde su complejidad. Incluso se especifica que lo real para ellos no es solo aquello existente, aprehensible sino que también esta compuesto por los sueños y la fantasía. Esta mirada más abarcadora, comprende e intenta interpretar al hombre como miembro activo dentro del mundo. Fischer especifica: “Lo que caracteriza la relación artística con el mundo no es un reflejo pasivo sino más bien una intervención activa del objeto que se debe representar, un acto de fusión, de transformación, de identificación” (57/Fischer/2002) El escritor se consolida como parte de ese mundo y participa activamente de el, aunque sea como un observador que posteriormente evoca lo vivido. Pero quien observa se relaciona de alguna manera con su objeto y lo subjetivo filtra ese vínculo de tal manera que incluye su punto de vista en aquello que deja de lado o lo que considera esencial. A la anterior despersonalización del arte se le enfrenta este modo de ver que se relaciona con la posibilidad de decir y responder desde el yo. Pero es necesario aclarar que decir yo no

significa una visión individualista sino, relacionarse con esa parte de cada uno que forma parte de lo social y que se visualiza en otros. El escritor se consolida como parte de la sociedad a través de la experiencia y de la redacción de sus observaciones.

Para el crítico la tarea no es copiar sino, observar y rescatar los detalles. En este punto, coincide con Barthes, pues en los detalles descansa lo propio, lo característico. Roland Barthes ha aportado a la problemática en diversos estudios. En “El efecto de realidad” considera la importancia de los datos superfluos o “rellenos” como una parte indispensable de la obra. A esas descripciones, que parecieran no desempeñar ningún fin, propone interpretarlas como índices de una clase social. Sin embargo, va a ser contundente en aclarar que las descripciones no están allí con el deseo de producir un discurso realista sino que, responden a un fin estético que produce como consecuencia, lo verosímil aunque ello no sea el objetivo principal. Luego, especifica que las descripciones realistas se hallan ceñidas a este tipo de discurso por lo tanto, no pueden apartarse de lo verosímil. El valor de lo que ha ocurrido hace que el realismo literario se acerque a la historiografía debido a su pretendido esfuerzo por producir un texto objetivo. En este punto, Barthes y Lukács se oponen puesto que el primero no cree que la literatura pueda producir obras objetivas y el segundo aconsejaba practicarlos.

Lo “real” aparece en la trama y por ello se diferencia de los textos antiguos postulando un nuevo verosímil realista que se justifica en poder crear una ilusión referencial. De esta manera, se sostiene que la percepción realista no es más que el efecto u resultado de trabajar artísticamente el lenguaje.

La tarea no es sencilla puesto que se debe describir con palabras lo que en otras artes se expresa en imágenes. Jakobson aborda la problemática especificando que las artes figurativas disponen de otros elementos que ayudan a la representación en cambio, el escritor debe asumir el compromiso de ordenar la experiencia dentro de una estructura estética que no reflejara pero intentará presentar lo observado, creando un ambiente similar para el lector. El único requisito que se debe cumplir es que lo descrito forme parte de una estructura verosímil.

En este punto, Barthes indica que lo real se acerca a lo referencial y específicamente, en el discurso histórico, funciona como elemento que brinda credibilidad. Aquello que se relata goza del prestigio de lo que ha sucedido aunque sepamos que ese discurso que se considera objetivo es el resultado de estrategias retóricas. Lo real, en consecuencia, es el resultado de una enunciación.

Desde la antigüedad, se ha tratado de diferenciar lo verosímil de lo real porque el primer término se relacionaba con lo opinable. Por lo tanto, apela a lo subjetivo puesto que lo creíble puede implicar sucesos imposibles, irreales. Esta distinción permite diferenciar a lo verosímil antiguo del realismo moderno. Actualmente, lo verosímil se plantea como el resultado de la denotación discursiva. El crítico asegura: “porque el relato más realista que se pueda imaginar se desarrolla según vías irrealistas. Esto es lo que se podría llamar la ilusión referencial.” (81/Barthes/2002) De esta manera queda autorizada la inclusión de elementos que no pertenecen a lo observado. Incluso se considera que los detalles ayudan al lector a generar la sensación de verosimilitud. Ellos pueden relacionar el discurso ficcional con elementos exteriores que refieren a lo real. El objeto aparece delante del sujeto al ser nombrado dentro del texto y como resultado se alcanza la ilusión.

Bajtín distingue al realismo francés del siglo XIX como el realismo por antonomasia. Este movimiento realista fue reconocido por su deseo de establecer que el lenguaje capture lo que, en ese momento, se consideraba “lo real”. Las referencias a lugares, nombres y los datos cronológicos organizan el discurso literario, tratando de lograr el efecto deseado. Las diferencias y críticas entre escritores y estudiosos hicieron y hacen que el concepto se vaya modificando al punto de que al realismo moderno deja de lado la descripción excesiva considerándola meramente decorativa. De esta manera, se acerca a un lenguaje despojado, o al menos así percibido.

Es necesario agregar que los lectores colaboraron en los cambios. Cada periodo realista poseía un grupo de receptores que coincidía y otro que no convenía por lo tanto, gracias a ello se evolucionaba. El detallismo y las descripciones minuciosas fueron perdiendo interés permitiendo que la ilusión realista sea creada con otros recursos. La literatura reinterpreta lo cotidiano en un lenguaje nuevo por lo tanto, es en la obra donde mundo real y ficticio se entrelazan. Cada grupo social crea una manera de percibir lo real y de allí, la posibilidad concreta de que existan diversos realismos a lo largo de la historia.

Más cercana a nuestros tiempos se halla el análisis de Bruner. Desde “La construcción narrativa de la realidad” presenta nueve maneras discursivas por las que el hombre intenta dar cuenta de lo real. Él señala que vivimos en un mundo que se compone de narraciones. Las mismas están reguladas socialmente en matrices genéricas y estas, a su vez, a través de la temática, composición y estilo. A ello debe sumarse la

importancia del contexto y la postura ideológica. El resultado es un texto con el que, como lectores, podemos debatir.

Lo que se narra necesita de la aprobación o al menos la lectura de los lectores. Cuando leemos nos conectamos con el texto y puede suceder que se suspenda nuestra incredulidad. De este modo, nos vinculamos con lo posible, aquello que abre las fronteras de lo creíble. Bruner diferencia verdad de verosímil y asegura que la búsqueda de la literatura se relaciona con el segundo concepto. Él asegura: “Los relatos, por mucho que requieran verosimilitud, no pueden producir la Verdad. Encontrar la Verdad es la prerrogativa de la ciencia.” (167/Bruner/1997) Sin embargo, debemos aclarar que el arte no necesita señalar la verdad porque su fin no se justifica en ella aunque, pueda acercarse como resultado de su composición.

Coinciden, en este punto, Bruner y Saer. El escritor santafesino reflexiona sobre la problemática abordada en “El concepto de ficción”. Su visión consensúa lo real con lo ficcional desde la crítica y su práctica como escritor. Desde el inicio del artículo destaca lo subjetivo como parte de la obra. Las elecciones del autor no pueden justificarse en otras razones más que en preferencias personales. Él asegura que la ficción estuvo atravesada, desde sus inicios, por las nociones de verdad y falsedad concebidas como extremos irreconciliables. Sin embargo, aclara que ficción y verdad no son términos excluyentes sino que pueden interactuar solidariamente, produciendo un texto literario. Saer escribe: “La ficción no es, por lo tanto, una reivindicación de lo falso. Aún aquellas ficciones que incorporan lo falso de un modo deliberado (...) lo hacen no para confundir al lector, sino para señalar el carácter doble de la ficción, que mezcla, de un modo inevitable, lo empírico y lo imaginario.”(12/Saer/1989) La literatura no procede solamente de la inventiva autoral sino que esa imaginación proviene de la combinación de ella con lo que el artista captura de su mundo. Entre ambos espacios no hay límites predeterminados sino continuidades. Incluso, este entrecruzamiento se da de manera involuntaria porque cuando el autor se dedica a escribir puede que no sea consciente de la combinación de estilos, temas y efectos que se forjan en su texto.

La literatura se permite lo subjetivo por lo tanto, nociones como verdad o falsedad pueden verse desestabilizadas. El escritor santafesino asegura: “Podemos, por lo tanto, afirmar que la verdad no es necesariamente lo contrario de la ficción, y que cuando optamos por la práctica de la ficción no lo hacemos con el propósito turbio de tergiversar la verdad.” (11/Saer/1989) La aclaración pareciera ser innecesaria luego de las explicaciones

previas sin embargo, Saer necesita ser específico para explicar que la literatura trabaja con lo verosímil, la posibilidad, el “como si”.

Saer no mide la obra con los parámetros anteriores, en cambio trata de explicar su experiencia y la de otros autores a través de su manera de practicar el realismo. Esta diferencia nos ayuda a comprender que la escritura de ficción no es el resultado de un plan determinado previamente por el autor y al cual se restringe. En la obra se hallan presentes elementos que se incorporan en el devenir de la redacción y corrección.

Para lograrlo deben apelar al lenguaje. Sergio Cueto afirma que el lenguaje cotidiano es el mismo que se utiliza para la ficción sin embargo, especifica que las palabras adquieren otras capacidades cuando son utilizados en ese ámbito. Ellas dejan de ser claras y meras trasmisoras para poder ejercer esa fascinación que mantiene al lector dentro de un texto. Sin referentes externos seguros, la obra debe comprenderse con los elementos que ella misma genera. De esta manera, el lenguaje ficcional no nos aleja de lo real sino que nos permite ver la irrealidad de la que aparentemente nos apartamos para vivir. La diferencia reside en que la ficción apela a recursos estilísticos (poiesis), contrariamente de lo que sucede con el discurso científico, al que se depura de estos para crearlo aparentemente objetivo.

La literatura aspira a que el lector durante el tiempo de lectura establezca un pacto de credibilidad con la obra. De Certeau asegura que este es el requisito inicial para el ingreso al mundo de ficción. Luego hay que aceptar que los límites de lo creíble se han ampliado para permitir que otros hechos sucedan. Pavel señala que se puede hacer una caracterización de la ficción a través de sus rasgos esenciales. Sin embargo, destaca que existen ciertos modelos que escapan a los formatos instaurados. Esos modelos periféricos pueden presentarse como débiles porque cuentan con escaso apoyo de los lectores. Si ello sucede es porque la sociedad ha modificado sus gustos, alejándose de lo establecido. Lo nuevo puede aportar vivacidad y reducir las distancias por lo tanto, permitir la identificación del lector. Para ello, el autor se refiere a mundos cercanos o similares al propio. Pavel lo resume de la siguiente manera: “podremos usar siempre los mundos de ficción cercanos con propósitos miméticos, a fin de recoger informaciones pertinentes o simplemente por el placer del reconocimiento” (178/Pavel/1995) La recepción dependerá de la percepción de esos mundos. Es decir, si el lector los percibe cercanos o sucede lo contrario y por lo tanto, no se presenta el reconocimiento.

María Teresa Gramuglio diferencia el realismo en nuestro país en etapas y especifica que en su práctica moderna el realismo propone una manera distinta de

relacionarse con el lenguaje. Ella afirma: “un lenguaje despejado, menos figurativo que el de las ficciones anteriores”. (21/Gramuglio/2002) De esta manera se percibe un realismo menos alegórico. Sin embargo, aclara que el cambio no partió solamente de los escritores sino que se relaciona con la demandas del público. En esta complementariedad, los escritores se volcaron a la novela como género privilegiado, que les brinda el espacio para practicar su estética.

Gramuglio señala que en la Argentina se repetían los modelos realistas europeos y que recién en el siglo XX se pensó en una alternativa propia. Los grupos Florida y Boedo se vieron influenciados por las corrientes de izquierda. Específicamente, desde Boedo se difundió la idea del realismo marxista que comprendía un compromiso, no solo con la obra sino con la sociedad. La crítica asegura que lo que se pretendía no era representar, ni reflejar sino alcanzar la verosimilitud a partir de elementos y técnicas renovadas.

Este panorama de cambios fue abordado por Juan Carlos Portantiero en su libro *Realismo y realidad en la narrativa Argentina*. Si bien su análisis nos puede resultar anacrónico, la obra nos pone en contacto con creencias y prácticas de los escritores realistas vanguardistas y sus seguidores. Portantiero destaca el nexo intelectuales y sociedad para afirmar la búsqueda de una literatura comprometida. La misma postula al realismo como el único método que saca al hombre de la ambigüedad y lo relaciona a la historia. El reclamo tiene su origen en el realismo marxista por ello, ciertas afirmaciones de Lukács, Gramsci y Bajtin pueden resonar en sus palabras o directamente aparecer como citas.

Su aporte nos ayuda a entender al método realista como una postura ideológica y estética. El crítico señala al compromiso como una “manifestación teórica”² que pretendía romper las estrategias novelísticas burguesas y denunciar diversas problemáticas sociales de la época. Dentro de estas corrientes se gesta la actividad periodística y literaria de Giardinelli. Las influencias de estas ideas pueden rastrearse en su obra e incluso en sus actividades extra-autorales. Aun hoy se percibe cierto tono de denuncia, involuntario y en ocasiones decididamente voluntario, en sus escritos.

En *Final de novela en la Patagonia* Giardinelli realiza un viaje por el sur de Argentina junto al poeta español Fernando Operé. La obra es el resultado de artículos

² “El “compromiso” era la manifestación teórica que, por un lado, fundamentaba la ruptura de la torre de marfil, típica de la ética de derecha y, por el otro, contenía la necesidad de “denuncia” pequeño burguesa de la crisis con armas novelísticas.” Pág. 102 en Cap. IV “A la realidad por el compromiso” en *Realismo y realidad en la narrativa Argentina*. Bs. As., Eudeba, 2011.

que narran las experiencias del viaje, las personas que han conocido y lo que más nos interesa el proceso de pensar, redactar y desechar un final para su novela *Imposible equilibrio*. De esta manera, personas, lugares y sucesos que el escritor ha experimentado se re-escriben como parte de la trama que estructura la novela. El pasaje de lo que se suele denominar real a lo ficcional se da a través de las observaciones, elecciones y puesta en valor que nos hacen visualizar el proceso de escritura, los miedos y las obsesiones que vivencia el escritor. Marcelo Cohen señala que la realidad se conforma con un sin fin de imágenes capturadas por el pensamiento. Esos acontecimientos cobran sentido a través del lenguaje; por lo tanto el relato es una interpretación. En este punto cobra vital importancia la figura del narrador puesto que, desde su punto de vista, existe una relación directa entre la experiencia y la invención. Cohen lo resume: “Antes del relato el mundo no tiene significado. El relato realiza el acontecimiento” (155/Cohen/2003) A través de la narración, las experiencias se expresan y se comparten. Sin la posibilidad del lenguaje no reconoceríamos su existencia.

Ricoeur señala que el hombre se sirve del lenguaje para comprender y comprenderse. Las palabras actúan como mediadoras entre el sujeto, su existencia y la de los otros por lo tanto, al narrar se va configurando una trama que se sostiene y se sustenta en el tiempo. El escritor puede utilizar las experiencias pasadas y configura su identidad en ese relato.

Durante la obra se accede al proceso de meta-escritura porque Giardinelli comparte la redacción final y en ocasiones, explica porque desechó otras posibilidades. Al acceder a los momentos de creación podemos conectarnos con las justificaciones y razones que hacen a la novela. Incluso se percibe la relación del autor con la obra. Es él quien vivencia los posibles hechos, piensa en el lector y decide que los protagonistas se merecen otro final. Su propia historia lo cautiva y la comunicación de esa sensación es la que se quiere transmitir a la obra para que el lector la comparta.

Giardinelli encuentra que las tierras inhóspitas del sur serían el lugar perfecto para que sus protagonistas se refugien. A medida que recorren diferentes ciudades, conoce también a su gente y piensa que algunos de ellos podrían ayudar a Clelia y Victorio. La combinación aquellos relatos descriptivos y referenciales, cercanos a la crónicas de viaje, con los posibles acontecimientos que suceden en la novela hacen que el lector ingrese y egrese dentro del mismo texto a espacios que suelen considerarse diferentes.

De hecho, la tipografía ayuda a diferenciar los textos. Esta manera de individualizarlos hace que el lector interesado en el relato de viajes pueda continuar su lectura sin la obligación de leer los posibles finales de la novela.

En coincidencia con Cueto, Giardinelli atestigua que la ficción puede devolvernos una mirada de lo real que no solemos notar habitualmente. La recodificación, que se opera a través del trabajo con el lenguaje, nos permite trabajar con temáticas del mundo exterior pero modificándolos de acuerdo a lo que desde la literatura se desea decir. La reflexión de Cueto surge luego de la lectura de Blanchot. En su trabajo “El lenguaje de la ficción” asegura: “El acto mismo de imaginar, como bien lo ha mostrado Sartre, supone que uno se eleva por encima de los objetos reales particulares y que se orienta hacia la realidad tomada en un conjunto.” (7/Blanchot/1991) El lenguaje cotidiano se transforma y se comprende dentro del espacio de la ficción.

Umberto Eco afirma que los mundos posibles de los que se conforma la ficción son espacios vacíos que nos señalan lo que hubiera podido ser. En esa tarea el lenguaje ayuda a que los lectores creen en la posibilidad de aquello que otro ser ha creado. Por lo tanto, el autor va a crear un texto que esté poblado de imágenes que pueden permitir la identificación de los lectores. De esta manera, el texto presenta las marcas de un grupo cultural al cual pertenecen ambos. Como el concepto de lo verosímil es una construcción social será aplicado por convención a un número reducido de textos. Específicamente, a aquellos que están relacionados con la representación. Eco explica que debido a esa necesidad los mundos posibles se vuelven parásitos del mundo real porque gracias a ello, se logra el “como si” que habilita la naturaleza performativa de la narración.

El producto artístico se nutre de lo real. Imposible alejarse, por completo, de lo que somos para crear otros mundos. En todos esos mundos posibles estará el nuestro como sustento. Al leer una novela no nos enfrentamos con lo real sino, con una estructura de signos que remite a un mundo compartido. Lottman asegura que para referirnos a otros mundos partimos de nuestro mundo objetivo. Aquel que conocemos socialmente y pertenece a cada uno de los miembros que conforman la comunidad en la que nos hallamos insertos. El mundo narrativo puede parecer placentero pero en ocasiones, se alcanza un efecto contrario. El realismo propuesto podrá no ser tranquilizador, ni idealizado. Mediante las obras se trata de demostrar las miserias humanas para movilizar y concientizar a la sociedad sobre su manera de vivir. Mempo hace uso de esa posibilidad que nos brinda la lectura e invita continuamente a que todos seamos

participes de ella. El lector es el co-partícipe necesario de la obra y sin él, nadie puede considerarse escritor ni alcanzar la difusión de su mensaje. Giardinelli trabaja con ideas pero no para llegar a una verdad, si no para acercarnos a una problemática social que lo preocupa. Nuestra percepción de la obra como un texto realista reside en que se aprecia que los acontecimientos que la componen pueden presentarse en la vida diaria. Esa identificación acerca al lector al ámbito del como si, la posibilidad.

1.2. La novela-nouvelle *Cuestiones Interiores* apuntes sobre el género

Las clasificaciones suelen ser molestas e injustas. Sin embargo, existe la necesidad de categorizar. La obra *Cuestiones Interiores* fue catalogada por la editorial como una nouvelle; pero su autor se refiere a ella como novela. En entrevistas y comentarios se utilizan ambos géneros para referirse a la misma producción. Sin embargo, no nos adheriremos a ninguna de ellas, sino que se dará cuenta de las diferencias para esbozar una opinión justificada.

Tradicionalmente se define a la nouvelle como una novela corta, de esta manera lo señala Piglia (recordando a Cortázar) a medias entre un cuento largo y una novela. Como su nombre lo denota posee un origen francés aunque, según el escritor argentino, hayan sido los autores norteamericanos los que más la han explotado.

Piglia hace su aporte relacionado con el tema en el epílogo de *El arquero inmóvil*. Una obra compilada por Eduardo Berra con el propósito de hablar sobre el cuento. Su trabajo denominado "Secreto y narración: Tesis sobre la *nouvelle*" proviene de un curso sobre el género brindado en la Universidad Autónoma de Madrid. Para el crítico, la nouvelle es un género de difícil definición por lo tanto, propone compararla con el cuento. Sus particularidades radican en la distinción entre tres formas de conocimiento que nos ayudan a formar la intriga de una historia: el enigma, el misterio y el secreto. En los tres casos hay una información que desconocemos. La diferencia entre ellos reside en la causa de ese desconocimiento. En el enigma hay que descifrar algo que se haya oculto. En el caso del misterio, no hay una explicación lógica para entender lo que ha acontecido. Finalmente, el secreto sucede porque alguien o algunos de los personajes no nos dan esa información que queremos conocer. En relación con estos tres elementos, uno de ellos o dos pueden estructurar una nouvelle. Con certeza podemos decir que *Cuestiones Interiores* se trata de una nouvelle de misterio porque las razones y argumentos que se nos brindan no alcanzan para poder entender las acciones que se relatan. La obra, en consecuencia, gira en base a lo inexplicable del acontecimiento sucedido. Las categorías utilizadas por Piglia acercan y relacionan a las nouvelles con la novela negra.

Para especificar qué es una nouvelle se hace necesario compararla. En la obra de Berra diferentes escritores ensayan definiciones de cuentos y luego de revisar ciertos paradigmas se encuentran reconociendo las cercanías genéricas. Andrés Neuman es uno

de ellos. En su artículo se destaca la libertad creadora del cuento mientras que se le adjudica a la novela una planificación previa. Entre ambos se constituye la nouvelle. Ella toma elementos del cuento como la brevedad, las digresiones, estructuras caóticas que huyen del orden cerrado, el tono e incluso los finales abiertos. Algunas de las palabras de Cortázar, referidas al cuento, continúan presente al plantear el efecto que ella debe generar. La demanda implica provocar un impacto en el lector. Ese requisito se extiende a la nouvelle y como ejemplo de ello podemos nombrar ciertas obras que luego de ser leídas generan vacío e incertidumbre en el lector. Una de las más reconocidas es *El túnel* de Ernesto Sábato. Piglia perfecciona la idea al decir que el lector completa la narración con su lectura e interpretaciones.

Otra característica que visualiza el crítico, en las novelas cortas, es lo que él llama el narrador débil. Según su opinión el mismo surgió a finales del siglo XIX, vinculado con la irrupción del yo y el fin del narrador omnisciente. Este tipo de narrador es aquel que demuestra sus dudas, se pregunta y no siempre posee certezas. Se trata de un narrador que cuenta una historia que no es la suya por lo tanto, es necesario saber qué lo impulsa a contar. El narrador cuenta una historia que no termina de comprender por ello, Piglia asegura que no debe perderse: “esa sensación de ambigüedad, de indecisión, de las múltiples significaciones que tiene una historia” (200/Piglia/2006). Desentrañar ese proceso implica desandar el camino elegido por el autor para comprender sus motivaciones pero no, para establecer un veredicto. Hay ciertos secretos que no se terminan de develar, aunque puedan intuirse. De esta manera se consigue lo que el escritor señala como: “tensión entre la causalidad real y la causalidad mágica” (191/Piglia/2006). Al momento de elaborar un texto no es necesario intentar ser claros y precisos. El crítico propone respetar la lógica interna del relato que se cuenta.

Como se ha dicho anteriormente, es importante que sepamos qué es lo que lo impulsa al narrador a contar esa historia. Incluso se percibe que el mismo intenta descifrar el relato. Existe la certeza de que diversas razones justificaron su elección, pero para conocerlas es necesario indagar en la obra y estética del autor porque el libro se sostiene en una ideología. Sobre ese misterio se construye la trama. Volvemos, en consecuencia a preguntarnos sobre la intención inicial, el motivo, la razón que justifica su elección.

Precisamente en *Teoría y práctica de la nouvelle* de José Cardona-López se aborda la obra *Luna caliente* de Mempo para analizar las características del género. El libro parte acercándose al concepto y explica su origen francés. Luego, se incluyen el

análisis de nouvelles reconocidas en Hispanoamérica y las voces de diferentes autores que practican el género. El libro se destaca por que es la única obra en castellano que aborda solamente la problemática. Sin embargo, vale decir que al momento de caracterizar a la nouvelle, escasos son los elementos que nos ayudan a pensarla. Los autores coinciden en la brevedad del texto. Demasiado extenso para ser un cuento y algo breve para una novela. Más allá de esta delimitación poco puede decirse.

Debido a que la nouvelle se halla a medio camino, Piglia asegura que algunos cuentos largos podrían ser catalogados como nouvelles. De ambos géneros toma elementos y se constituye como tal. El cuento le brinda, además, la posibilidad de incluir enseñanzas, lecciones de vida y por supuesto hacer crítica social. Aunque, vale aclarar que esta característica se presenta en varios estilos narrativos. Mempo asegura en su trabajo “Estructura y morfología del cuento” que en los primeros relatos orales hay testimonios de un uso didáctico-moral de la narración. El escritor continua su reflexión, asegurando que la novela procede por acumulación y el cuento lo hace por selección. El segundo agota los sentidos, debe ser intenso al profundizar una situación mientras que la novela, debido a su extensión, cuenta con la posibilidad de que las acciones puedan transcurrir en el tiempo. Gracias a ello se desarrollan varias situaciones, en formas simultáneas o yuxtapuestas. El cuento aparece descrito como la intensidad de un momento puro que debe lograr un efecto en el lector. En “Sobre el cuento” Cortázar asegura que el primero gana por knock out y no por puntos, como la novela.

La nouvelle suele atenerse a esta norma. *Luna Caliente* y *Cuestiones Interiores* de Giardinelli suelen analizarse y venderse juntas como representantes del género. A ambas la une la narración de un hecho violento que no posee una explicación racional. La supuesta violación y el asesinato, en el caso de la segunda funcionan como detonantes que dan pie a la narración. La cual se da en retrospectiva como una manera de buscar una explicación a los hechos acontecidos en el pasado. Ambos momentos resultan impensables en la mente de los personajes protagonistas. Sus vidas ordenadas y sencillas se ven quebrantadas, lo que produce sorpresa en el lector que creía ver en ellos a seres predecibles y rutinarios. Lo inesperado funciona como una estrategia puesto que captura la atención y mantiene al lector interesado. Es necesario que la lectura atrape y si ello no sucede la obra no consigue el resultado deseado.

Tanto el cuento como la nouvelle deben prescindir de descripciones complementarias y de información innecesaria para lograr unidad de efecto. Incluso la

obra corpus prescinde de diálogos complementarios centrándose en la voz del personaje y ocasionalmente del narrador. Piglia asegura en “Tesis para un cuento” que detrás de la historia que leemos se halla una historia cifrada. En este punto se percibe una coincidencia con la obra corpus ya que, el asesinato funciona como puerta de ingreso a otros relatos. A través de la voz de Juan y de los narradores conocemos su infancia, adolescencia e incluso parte de su juventud.

En el caso de la novela corpus se intercalan los narradores. Por momentos, se trata de un narrador omnisciente que puede describir los sentimientos, pensamientos y estados de ánimo de los personajes. Como ejemplo leemos: “porque la verdad es que acaso comprende pero no le importa, eso, lo que pasa es que no le importa.”(17/Giardinelli/2003) Esta distancia le permite inmiscuirse en el personaje protagonista y acercarlo al lector. Es a ellos a quien le habla cuando toma distancia, incluso pareciera presentarse como un narrador testigo que comparte con otros cierta información. Él dice: “Había sido por la sensación de peligro inminente, no lo sabe, no recuerda, pero apenas dando el primer paso giro con todo el cuerpo y estirando el brazo izquierdo le encajo un tremendo revés en la nuca al hombre que orinaba lentamente” (13/Giardinelli/2003) el escritor va asumiendo diferentes voces narrativas de acuerdo a las necesidades del relato. Su debilidad se percibe claramente en el siguiente pasaje: “¿Qué es lo que le pareció peligroso? ¿No era una tontería?” (12/Giardinelli/2003) Las preguntas retóricas lo ayudan a pensar y nos ayudan a los lectores a seguir una línea de hipótesis para comprender los hechos.

Shklowksi señala en *La construcción de la “nouvelle” y de la novela* que no existe una definición del primer término; por lo tanto debe analizarse su proceso de composición. El crítico indica que en la nouvelle “los motivos se acumulan en estratos sucesivos” (127/Shklowksi/1978) lo que hace que la obra sea percibida como interminable. Se observa cierta dificultad para determinar un fin por lo tanto, el tiempo se detiene, se vuelve a contar y esa construcción circular la hace interminable. El final nunca señala un fin o es un final ilusorio porque se percibe que desde allí se puede volver a empezar. En *Cuestiones interiores* la situación final nos presenta a Juan, el protagonista, frente al jurado dispuesto a declarar y lo que puede o debe decir es lo que previamente leímos a lo largo de la obra. Juan dice: “¿Me permitiría Ud. que yo hiciera ahora una exposición completa ante este tribunal?- //- Por supuesto- dice el Juez- Adelante, lo escucho” (153 y154/Giardinelli/2003) A ese final, Shklowksi lo denomina ilusorio. Es decir, la aparente conclusión del texto aunque se perciba que aun hay datos por conocer.

Por otro lado, la confesión se destaca como un elemento constitutivo del género. Gracias a ellas, se percibe la compleja idea de la existencia. El ser no es solo lo que dice sino también, lo que hace. Tanto *El túnel* como *Cuestiones interiores* se construyen a través de la confesión de un crimen y un relato en retrospectiva que pretende explicar dicho suceso. La confesión nos pone en contacto con la psicología del protagonista y su vínculo con la sociedad. A través de sus palabras nos acercamos a los miedos, secretos y obsesiones del protagonista. Con las narraciones de su interioridad se busca comprender sus acciones.

Lo confesional se relaciona con el ámbito jurídico y la imposibilidad de faltar a la verdad. Juan piensa, organiza su discurso y vuelve a pensar su encuentro con el juez para poder expresarse claramente y para esgrimir una defensa de sí. El protagonista asegura: “yo no hice nada en el sentido de proceder a conciencia, de elaborar, de construir aunque sea una acción, y no, no es que me ponga retórico, lo que estoy diciendo (...) lo que digo y quiero decirles es que yo no hice nada voluntariamente, fue un impulso (...) admito que estuve mal, soy consciente de que cometí un hecho grave, me hago responsable de lo que le pasó a este pobre hombre (...) pero no fue sino un impulso, un jodido y maldito impulso. ¿Acaso ustedes nunca han sentido algo así (...) que les hace hacer lo que no pensaban hacer, e incluso lo que nunca jamás pensaron que serían capaces de hacer?” (29 y 30/Giardinelli/2003) La extensa cita tiene como objetivo demostrar los devenires de su conciencia. A la vez que percibimos en su defensa un llamado a identificarse con él mediante el extraño acontecimiento que le ha tocado vivir. Juan trata de defenderse pero sus argumentos pese a ser valederos suenan ambiguos puesto que se sabe responsable del asesinato pero se libera de la culpa al justificarse diciendo que actuó sin pensar.

Asimismo, el género se vincula con lo religioso puesto que quien confiesa se sabe culpable. Sobre esa certeza gira el argumento de la nouvelle. Él reflexiona: “No le gusta la palabra confesión, no es el vocablo adecuado, no el que yo quisiera utilizar, Su Señoría, porque hacerlo implicaría admitir una sensación de culpa que él no tiene, piensa Juan, una voluntad previa y considerada de ocultar los hechos, de negarlos. El que confiesa cualquiera lo sabe, primero lo ha ocultado” (27/Giardinelli/2003) Juan reconoce haber cometido un asesinato pero no siente culpa porque lo que ha hecho, lo cometió sin desearlo. Él asegura que no hubo intencionalidad por lo tanto, sus razonamientos nos ponen a pensar sobre la culpa y la responsabilidad. Shklowski indica que este proceso de singularización plantea un acercamiento a un hecho habitual con el objetivo de destacarlo y exponerlo para que sea causa de reflexión. En este punto, es preciso

indicar que el hecho se presenta como un homicidio más y el acercamiento que propone la nouvelle hace que dicho acontecimiento se perciba como un hecho diferente a los habituales.

De esta manera, la historia se percibe cercana al lector por ello, Shklowksi afirma: “Para hacer de un objeto un hecho artístico es necesario extraerlo de la serie de los hechos de la vida” (137/Shklowksi/1978) el acontecimiento que da cuerpo al argumento puede considerarse una anécdota, un hecho leído en el diario que ha movido a la reflexión del autor y ese acercamiento se vuelve ficción. El estudioso asegura que mediante los tropos, el escritor realiza un desplazamiento semántico que permite su inclusión dentro de otro espacio. De esta manera, se aprecia la temática como novedosa. El procedimiento consiste en destacar un detalle del todo para acentuarlo y volverlo particular. El asesinato de un hombre por parte de otro, sin motivo aparte, da inicio a la narración. Lo que pudo haber pasado al olvido se instaura en la ficción y permite que los lectores se relacionen con la problemática.

Shklowksi indica que en la nouvelle de astucias se presenta un enigma que motiva la búsqueda de una solución. En este punto existen coincidencias con Piglia porque la obra invita al lector a desentrañar una trama que necesita comprenderse. En pos de ello, el argumento se fragmenta permitiendo que otras disciplinas colaboren con la literatura. Shklowksi dice: “El argumento forma aquí un anillo sobre el que se fijan tanto descripciones como disgresiones psicológicas.”(144/Shklowksi/1978) estos elementos retóricos conforman el argumento, enriqueciéndolo. A su vez, las descripciones y las disgresiones ayudan a caracterizar al personaje y otorgarle la verosimilitud que necesita el género.

El argumento se va construyendo en estratos; por lo tanto, el lector ingresa en la obra y va descubriendo diferentes estratos que nos demuestran que nada es sencillo. Desentrañar un acontecimiento, entenderlo implica dar cuenta de su complejidad y para ello es necesario considerarlo bajo diferentes ópticas. En consecuencia, se crea una obra polifónica. Rasgo que será analizado en el siguiente apartado.

Emerge como propio del género la necesidad de generar una reacción en el lector. Una de las técnicas habituales para lograr ese impacto es la posibilidad de alejarse de los cánones. Las innovaciones llegan mediante la renovación de temáticas, su composición y el estilo. La recepción de las innovaciones garantiza el éxito del género.

Mempo reflexiona en “Así se escribe un cuento” sobre la afirmación, hecha por algunos escritores, que propone entender a la novela como a una película y al cuento como una fotografía. Él asegura que el procedimiento consiste en recortar un fragmento

determinando sus límites para que de esa manera se produzca una explosión que nos abre los sentidos a una realidad más amplia. Sus palabras intentan definir al cuento sin embargo, percibimos que esa afirmación es válida para la nouvelle.

Piglia aborda en “Tesis sobre el cuento” la teoría del iceberg de Hemingway señalando que existe una historia aparente y otra cifrada. Se argumenta que parte del texto debe quedar oculto pero que el lector lo debe poder captar. Ese misterio debe ser aprehensible al lector, pese a hallarse oculto. En este punto, cuento y nouvelle coinciden en su caracterización porque la tensión que se produce en ambos nunca debe ser resuelta. Esa intensidad se basa en la posibilidad de crear interés en el lector. Algo va a ocurrir, algo ocurrió y debemos poder saber por qué. Lo que queremos demostrar es la dificultad de hallar elementos propios de un género. Por ello debemos acudir a la propuesta de Bajtin sobre la problemática genérica para reconocer la hibridez y los cambios de los mismos. Él dice: “Los cambios históricos en los estilos de la lengua están indisolublemente vinculados a los cambios de los géneros discursivos. La lengua literaria representa un sistema complejo y dinámico de estilos, su peso específico y sus intenciones dentro del sistema de la lengua literaria se hallan en un cambio permanente.” (253/Bajtin/1989) Como todo discurso social, la literatura está sujeta a constantes cambios porque los hombres y el lenguaje, que es su forma de expresión, manifiestan esas variaciones. Los géneros se modifican y la caracterización de los mismos complica la tarea de los críticos y estudiosos. Sin embargo, frente a esa dificultad debe reconocerse la posibilidad de adquirir cierta riqueza mediante la hibridez genérica. La nouvelle toma elementos del cuento y de la novela por lo tanto, al considerársela intermediaria debemos apelar a la definición de ambas para comprenderla. Bajtin asegura: “La mayor parte de estos géneros permiten una libre y creativa reestructuración (...), pero hay que señalar que un uso libre y creativo no es aún creación de un género nuevo: para utilizar libremente los géneros, hay que dominarlos bien.”(269/Bajtin/1989) El dominio llega luego de la asimilación y puesta en práctica de las reglas. Por lo tanto, es necesario conocer el género y practicarlo para poder, posteriormente, implementar ciertas modificaciones. Para llegar a la nouvelle los escritores debieron manejar los géneros previos y posteriormente reutilizarlos para generar nuevos formatos. Al ser considerada un género nuevo, la nouvelle debe reconocer sus parecidos y cercanías con otros géneros.

Al momento de la escritura, el autor se enfrenta a ciertas elecciones que constituirán su obra. Siguiendo a Voloshinov, debemos reconocer que todo acto humano es ideológico. Bajtin es preciso: “un enunciado absolutamente neutral es

imposible.” (274/Bajtin/ 1989) A ello se le suma la certeza de que el hombre se mueve dentro de un campo de fuerzas. Las cuales son inmanentes a toda actividad humana y en los que se gesta y disputa poder. Para formar parte de ellos hay que aprender a decir y encontrar el espacio preciso desde donde decirlo. Bajtin es contundente: “La voluntad discursiva del hablante se realiza ante todo en la *elección de un género discursivo determinado.*” (267/Bajtin/1989) El género aporta, con su tradición, una manera de relacionarse con el tema. Lo que se quiere decir adquiere en cierto formato el tono con el cual el autor desea expresarse. El crítico explica: “La selección de los recursos lingüísticos y del género discursivo se define ante todo por el compromiso (o intención) que adopta un sujeto discursivo (o autor) dentro de cierta esfera de sentidos. Es el primer aspecto del enunciado que fija sus detalles específicos de composición y estilo.” (274/Bajtin/1989) Su afirmación une al género con una intención, el deseo de decir algo y hacerlo a través de un formato específico. Su elección implica unirse a una tradición literaria que coloca a la nouvelle como parte de una manera de relacionarse con las problemáticas sociales. Se debe reconocer que desde sus inicios, la misma se conformó con temáticas que mueven a la reflexión. Bajtin asegura: “La intención, que es el momento subjetivo del enunciado, forma una unidad indisoluble con el aspecto del sentido del objeto.”(267/Bajtin/1989) Lo que se desea decir encuentra una manera de decirlo y una justificación por parte del autor. Por lo tanto, el enunciado u obra se conforma de acuerdo al objetivo que el escritor posea.

Otro elemento que reconocen los críticos como parte de la constitución del género es la participación de los lectores. Bajtin señala: “La composición y sobre todo el estilo de un enunciado dependen de un hecho concreto: a quién está destinado el enunciado, cómo el hablante (o el escritor) percibe y se imagina a sus destinatarios, cuál es la fuerza de su influencia sobre el enunciado.” (285/Bajtin/1989) Los lectores ideales completan la obra en el momento de la redacción y los lectores reales son los que reciben la obra y se adueñan del efecto que crea en ellos. La nouvelle se percibe como un texto híbrido que combina recursos del cuento y de la novela. A su vez, tradicionalmente, el género se ha constituido como un espacio de crítica social, desde el cual se abordan problemáticas a las que se consideran dignas de reflexión. Elegir este formato implica reconocer la tradición literaria que lo define y constituye. *Cuestiones interiores* puede caracterizarse como una nouvelle pero como veremos posteriormente, ella presenta ciertos elementos que la acercan a otros géneros.

1.3-Sobre la novela negra y lo policial:

Para iniciar trataremos de caracterizar a los diversos estilos del género policial y posteriormente, nos centraremos en la novela negra. Pues, consideramos que nuestra obra corpus pertenece a dicho formato.

Indagar acerca de los orígenes del género policíaco significa referirse al cuento de Edgar Allan Poe “Los asesinatos de la calle Morgue” y quizás, con posterioridad, a “El misterio de Marie Rogêt” y “La carta robada”. Con ellos se inició un tipo de literatura que encontró en la muerte, los asesinatos y sus posibles explicaciones un espacio para generar ficción. Si bien Poe determinó el inicio, fueron otros escritores los que la continuaron y afirmaron.

Antonio Planells afirma que este estilo se cultivó ampliamente en Inglaterra. En ese ámbito, cobra gran relevancia la figura del detective. En él descansan todas las respuestas y las resoluciones de los enigmas que observa en su trabajo. El género se conoció como novela policial, de enigma o novela policial inglesa. La misma presenta ciertas características que se relacionan con un pensamiento abstracto, de hipótesis y pruebas. Esta cercanía de la literatura a la ciencia, hacía del lector un cómplice en la tarea investigativa de modo que, debía aprender a leer los indicios y realizar deducciones.

Umberto Eco asegura que la novela policial se constituye con una historia-conjetura que necesita resolverse con las estrategias de la investigación científica. Él asegura que es preciso responder ciertas preguntas básicas ¿Quién?, ¿Cómo?, ¿Cuándo?, ¿Dónde? y ¿Por qué? De esta manera, se comprende la lógica que el criminal y el autor han utilizado.

Sin embargo, hay quienes van hacia el pasado para pensar en la tragedia como una manera de policial. El ejemplo fundamental es *Edipo rey*. En la obra, cuando se resuelve el conflicto, se restablece el orden religioso y moral transgredido por el culpable. Por lo tanto, el espectador llegaba a la catarsis luego del terror y la incertidumbre que vivenció en la representación. En el policial, los sentimientos suelen ser conmovidos, aunque quizás no alcancen la catarsis. Coinciden, en cambio, en tratar de encontrar al culpable de un homicidio y en pos de ello, se realizan diferentes investigaciones. Se van descartando hipótesis hasta dar con el culpable y finalmente, se hace justicia. Preocupación que actualmente, en escasas ocasiones se presenta. El interés

recae en develar el enigma del crimen y no en restituir un orden. Si bien existen puntos de contactos, las características propias del policial se irán perfilando con posterioridad.

A finales de la década del 20 aparece en los Estados Unidos un nuevo estilo narrativo policial que se centra en el crimen organizado, bajo diversas organizaciones mafiosas. En ellos prevalecía el realismo y como elemento sobresaliente, la acción. Esta escuela se denominó el “hard - boiled”, también traducida como género negro, la novela negra norteamericana o los thrillers. El último término suele ser aplicado, específicamente, al cine que practica dicho género.

El lector acompaña el proceso a través de deducciones, lo cual genera, según los críticos, cierto placer estético e incluso moral. Puntualmente, en nuestro país, ante la escasa resolución de los crímenes por parte de los policías, los lectores comienzan a cumplir y disfrutar ese rol. El lector suele identificarse con el personaje principal que, en ocasiones, cumplirá el rol de investigador para defenderse de las acusaciones. Precisamente, el placer que produce la lectura de este género se relaciona con la investigación misma, con deducir y alcanzar conclusiones. En definitiva, para tranquilidad de los lectores, se devela el asesinato y se explican las razones que lo motivaron.

En sus inicios, el género no fue recibido con beneplácito en los círculos intelectuales porque lo consideraban sub-literatura. Sin embargo, contaban con el apoyo de los lectores, lo que lo hizo popular rápidamente. Con el paso de los años fue siendo aceptada en los ámbitos académicos debido a que escritores reconocidos la pusieron en práctica. De esta manera, el público comenzó a ver a la novela como un producto de ficción que, más allá de regodearse con el morbo, pretendía desentrañar las causas y analizar socialmente los acontecimientos que se presentaban.

Anteriormente presentamos a Poe como el iniciador; sin embargo fue Arthur Conan Doyle quien consolidó el género. La creación de Sherlock Holmes y sus maravillosos poderes deductivos provocó admiración en los lectores y también produjo ciertas copias que lo imitaban.

La revista *Black Mask* señala a Dashiell Hammett como uno de los autores que renovó el género policial e incluso, se lo indica como el responsable de que el detective deje de ser un hombre pulcro y correcto. Su investigador Sam Spade, no es el clásico detective racional. Él es presentado como un hombre fuerte, violento, que se mueve en los espacios donde se generan los crímenes que, posteriormente, tratara de resolver.

Estos cambios hacen que sea reconocido como un fundador del género negro. Su obra alcanzó gran prestigio entre sus lectores y posteriormente, fue abordada por los críticos.

Tzvetan Todorov³ señala tres variedades de novela que presentan lo policial como parte de sí. Él las clasifica como novela de enigma, de suspenso y negra.

Explicaremos brevemente las primeras para detenernos en la última. En la primera de ellas, existen dos muertes vinculadas entre sí. Por un lado, la persona que ha muerto en un asesinato y luego, la posible víctima es quien investiga el crimen, es decir, el detective.

En cambio, en la novela de suspenso, el misterio se presenta en ambas historias aunque la segunda ocupa un rol principal. Mediante ella se debe hallar al verdadero culpable y de esta manera, se impondrá justicia.

La diferencia, principal, que presenta la novela negra es que en ellas el relato del crimen sucede en correlación con la acción. Hay que señalar que en la novela negra se pierde la primera historia criminal para dar pie a la narración de la segunda por ende, lo que se cuenta es contemporáneo a los hechos que se viven. Dentro de ellas la novela negra se subdivide en curiosidad y suspenso. La primera, la novela de curiosidad pretende encontrar las razones que expliquen los hechos mientras que la segunda, de suspenso, se detiene a pensar qué es lo que va a suceder y las relaciones entre los posibles hechos y los personajes que componen la trama. Existe cierta espera para visualizar qué es lo que va a suceder. La historia aun no se ha definido por lo tanto, puede culminar en un crimen, golpes, peleas o algún hecho de violencia. Incluso Todorov asegura. “es alrededor de ciertas constantes que se constituye la novela negra: la violencia, el crimen, sórdido con frecuencia, la amoralidad de los personajes.”(49/Todorov en Link/2003) Estos rasgos recurrentes conforman junto con las frías descripciones el ambiente oscuro que les da el nombre.

En “*Cuestiones interiores*” ambas historias son narradas pero, sin duda, la primera, que conforma la novela de curiosidad, cobra más importancia. Incluso, el final no resuelve el suspenso sino que colabora en continuarlo. Existe la necesidad de entender por qué se ha cometido un crimen y para ello, es preciso detenerse en el personaje y su manera de proceder. A su vez, cobra relevancia el espacio o los espacios

³ En su “Tipología del relato policial” dentro de la obra de Link, Daniel (comp): *El juego de los cautos*. Bs. As., Ed. La marca editora. 1992. En <http://es.scribd.com/doc/23591709/Daniel-Link-El-juego-de-los-cautos>

por los que circula. Lo social adquiere una relevancia que, anteriormente, el género no presentaba.

Debido a ello, Raymond Chandler escribe en “Verosimilitud y género” que el primer elemento es necesario, tanto en el inicio como en la situación final de la obra. Al crítico le parece importante tener en cuenta la cultura de los lectores para que el texto no sea percibido como imposible. Por ello, asegura que el ámbito donde los personajes desarrollan sus acciones debe ser realista.

Luego, señala las diversas maneras en que se puede crear a un personaje. Las distingue en tres. La primera es denominada el método subjetivo, mediante el cual nos relacionamos como lectores, con los pensamientos y emociones del personaje. La segunda es denominada método objetivo o dramático y consiste en la representación de la historia como un escenario y por último, el método histórico. A través del cual, la narración es presentada como si se tratara de un documental.

La primera de ellas es la que construye la novela corpus. Sus miedos, dudas y preguntas forman parte del pensamiento del personaje y como resultado de ello, se construye un sujeto complejo, que se pregunta y pregunta al lector. Desde su discurso se instaure la amplitud de puntos de vista, asegurando la imposibilidad de una verdad. De esta manera, la novela se detiene, relativiza y cuestiona hechos que suelen exponerse como acontecimientos naturales.

En nuestro país, lo policial suele relacionarse con la afirmación que Borges realizó, determinándolo como el género que apela a la inteligencia. Esta tradición, asegura Piglia, se relacionaba con el estilo policial propuesto por la literatura inglesa. De este modo, se lo relaciona con lo racional. En las revistas *Hogar y Sur* de los años 30 aparecen artículos de Borges que abordan el género y sus características.

En sus orígenes y pensando en Poe, por ejemplo, este tipo de narrativa nace como alejada de lo realista y de lo político. Sin embargo, en nuestro país existen obras que contemplan las diversas posibilidades narrativas que el género policial posee. Se consideran textos iniciales: *La bolsa de huesos* de Eduardo L. Holmberg, *La huella del crimen* de Luis V. Varela y *El candado de oro* de Paul Groussac. En ellas, lo verosímil comienza a perfilarse como un requisito.

Será la traducción y compilación realizada por Piglia, denominada *Serie negra*, la que acercara a los lectores argentinos a un estilo de lo policial que presenta ciertas diferencias con la práctica anterior.

Cercanas a ellas se hallan las producciones que Hachette publica en dos colecciones la *Serie Naranja* y *Evasión*. En ellas se destaca la participación del escritor Rodolfo Walsh, como antólogo, traductor y lector. En su “Noticia preliminar” al libro *Diez cuentos policiales argentinos* (1953), considerada la primera antología del género sobre la base de autores nacionales, él indica que el primer libro de cuentos policiales en castellano fue *Seis problemas para don Isidro Parodi*, escrito por Jorge L. Borges y Adolfo Bioy Casares. Incluso señala la fecha de impresión, 1942, para determinarlo como antecedente. Este reconocimiento nos ayuda a entender el nacimiento del género en nuestro país y los diversos cambios que fue presentando.

Nos centraremos en los trabajos de Piglia acerca del género negro porque en dichos relatos se cambia el foco de la atención. La venganza y el odio dejan de ser las razones que explican los hechos y en contraposición se propone móviles que pueden escapar a las razones personales. Todos los delitos aparecen vinculados a lo económico. Parafraseando a Piglia podemos decir que el dinero es visto como el elemento que impone una moral y sustenta la ley. De esta manera, la sociedad degradada ingresa en la ficción comenzando a transgredir los límites real-ficcional.

El género negro surge en Estados Unidos en un momento de crisis económica que culmina con la caída de la bolsa en octubre de 1929. Lo que se conoció como el crack financiero de Nueva York, trajo consecuencias económicas catastróficas. Al pueblo le preocupaba la caída de los salarios y el aumento del desempleo. A la vez que se percibía como se elevaban los índices de criminalidad y pobreza. Dentro de este ámbito, la novela policial cambia de estilo, tornándose más realista. Piglia señala en la recopilación de Link que mientras que el policial inglés no comprende a la sociedad como parte de las razones del crimen, dentro la novela negra lo social es fundamental para entenderlo. Piglia dice: “el crimen es el espejo de la sociedad, esto es, la sociedad es vista desde el crimen” (44 y 45/Piglia en Link/2003) El delito se entiende mediante deducciones lógicas y en su vínculo con motivaciones sociológicas.

Algunos de los escritores norteamericanos que fueron parte de esas modificaciones son: Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Horace Mc Coy y James Cain. Ellos publicaron sus primeros relatos en la legendaria revista *Black Mask*. La misma era dirigida por Joseph T. Shaw y propuso crear un tipo de narrativa policial distinta a la practicada por Edgar Allan Poe. Menos intelectual y más popular.

Piglia se relaciona con ellos a través de la lectura y posteriormente, propone la publicación de obras de autores que publicaban en ella. A este primer acercamiento con

el género negro debe sumarse las manifestaciones de lo policial, que con sus reconocidas diferencias, se venían presentando en nuestro país.

A fines de los sesenta e inicios de los setenta, se va generando en nuestro país una proximidad entre política y literatura. Desde la crítica, se señala esta cercanía como una necesidad para muchos escritores. Se comienza a practicar la novela policial negra porque se la ve como el medio más adecuado para fusionar literatura y el compromiso político. Desde ellas pueden opinar y denunciar situaciones que consideran injustas, discriminación, falta de seguridad, hechos de corrupción y violencia, entre otros.

Daniel Link señala en el prólogo a su obra de recopilación *El juego de los cautos* que pese al impacto de los medios, la literatura aun percibe, procesa y analiza el modo en que una sociedad se representa a si misma. Dentro de lo literario, él especificara que lo policial aparece como una de los estilos posibles en los que se puede exponer los imaginarios sociales. Su postura es clara, lo policial excede a la literatura determinando vínculos con lo sociológico, psicológico, filosófico y legal.

El éxito comercial que presentó el estilo en Estados Unidos se justificó en el apoyo de los lectores. Sin embargo, la explicación no se limita a ello. Si la novela alcanzó un auge comercial es porque cierto número de personas accedieron a comprarse obras de ficción debido a que la propuesta de lectura era diferente. Ernst Mandel asegura que el éxito se debe que en los años 20 y 30, parte de la población norteamericana utilizo el escaso dinero disponible para comprarse obras literarias. Esto hizo que el género se tornara popular y por ende, requerido. En nuestro país, la circulación de los textos policiales locales se presentó, inicialmente, en formato cuento a través de revistas literarias. Luego se procedió a la lectura de textos originales importados, las posteriores traducciones y producciones locales. La difusión del policial se destaco por su deseo de masividad. Desde sus inicios y en sus distintos estilos, se pretendió llegar al lector.

Sobre lo policial y la novela negra Mempo ha escrito prólogos, artículos y dictado cursos. Se reconoce un lector que gusta de este tipo de textos y por ende, los analiza y los practica. En la introducción a *Latin American Detective Fiction Writers: A Bibliographical Sourcebook* se reflexiona sobre el origen del género y se establecen las diferencias entre la novela negra norteamericana y latinoamericana. Para Giardinelli, nuevamente, lo social determina una distinción. Mientras que la novela vincula el crimen con su grupo, la relación de la sociedad con la muerte varía de acuerdo a cada país. Marshall Mc Luhan señala en la recopilación de Link que el policial posee un

carácter simbólico. El texto debe ser entendido dentro de su contexto y sobretodo, considerando las particularidades y conexiones que con el existen. Por lo tanto, la obra demanda la participación del lector para completar los sentidos propuestos. Ciertos ideologemas como racismo, violencia, dinero, poder, corrupción y crimen, entre otros aparecen como elementos indispensables de este estilo narrativo. Apropiándose de esas características se crean los perfiles de los personajes del género negro. Desde el exterior se toman los elementos que ayudan a crear el realismo, necesario para el estilo. El escritor asegura que el mismo se constituye del mundo en el cual vivimos y en ocasiones, no comprendemos. Esta cercanía permite la identificación y a su vez, nos devuelve una mirada de nuestro país y del continente. Por lo tanto, se visualizan ciertas diferencias. En las obras norteamericanas se percibe, según Giardinelli, la posibilidad de resolver justamente el crimen. La policía intercederá y hallará al culpable. En cambio, en Latinoamérica la obra sirve para denunciar la corrupción del sistema judicial y policial. Mempo dice: “resulta imposible no ser un poco naturalista y costumbrista en este género: la novela negra se inscribe, por definición, en estos rasgos. Podrá sonar irónico, pero lo policial en nuestras sociedades es costumbrista. En el caso de la novela negra latinoamericana esto es cada vez más evidente: el género denuncia las contradicciones sociales, la explotación y la violencia, la corrupción y la hipocresía.” (2y3/Giardinelli/1999) Las problemáticas que consolidan el género forman parte de lo que sucede en el mundo. El novelista demuestra que a nadie le interesa hallar al culpable y condenarlo porque quizás se trate de un inocente. De este modo, la literatura se acerca a la problemática de la violencia y el crimen asumiendo un punto de vista que compromete al que escribe.

La literatura, aseguran, continúa, no inventa la violencia, ni la intenta representar como un tipo de realidad. Sencillamente, a través de las obras se describen e interpretan acontecimientos. Mempo afirma: “El crimen puede decirse es parte insoslayable de la vida moderna. ¿Por qué la literatura iba a ser otra cosa, si hoy cualquiera se sube a una azotea y empieza a matar a tiros al vecindario; si cualquier resentido entra a Mc Donalds y mata a comensales? (...) ¿Por qué esperar literatura light cuando en países como México se sabe que se denuncian más de 70.000 violaciones por año? (3/Giardinelli/1999) La cita tiene como objetivo señalar la importancia que el autor le brinda al compromiso que se debe asumir al hacer literatura. Desde su punto de vista resulta imposible abstraerse, en consecuencia, menciona algunos acontecimientos violentos que se dan en forma recurrente para destacar esa característica de la modernidad. La literatura por lo tanto,

nos acerca a la vida y sus problemáticas porque lo social no puede olvidarse, ni ignorarse.

Es necesario señalar que el escritor conoce el campo de las leyes porque siendo joven estudió Derecho en la ciudad de Corrientes. Posteriormente y debido a problemas financieros debió abandonar sus estudios. Sin embargo, su cercanía persiste y puede confirmarse en su conocimiento de las leyes. Su interés en la justicia, como poder que regula las relaciones entre los individuos, lo hace reflexionar acerca del impacto, el desconocimiento y el desinterés en ellas. La cercanía de lo policial con el ámbito legal, le permite incorporar a la novela sus dudas y conflictos con el sistema judicial argentino.

Otro dato biográfico que lo acerca al género es su amistad con Soriano. Luego de abandonar sus estudios viaja a Buenos Aires. Allí empieza a trabajar como cadete de la redacción que coordinaba Tomas Eloy Martínez y comienza a establecer vínculos con los periodistas. Con el pasar de los años, aprenderá la profesión y se interesará en la literatura con las notables marcas de la influencias de sus colegas y amigos. Las obras de esa primera etapa e incluso producciones actuales están fuertemente atravesadas por matrices del discurso periodístico en correlación con lo policial. De este modo, se va perfilando una cercanía con lo social que determina su compromiso. Posteriormente, analizaremos cómo se presentan dichas matrices dentro de sus obras.

Giardinelli dice, en el artículo crítico anteriormente citado, que el relato policial ha hecho trascender a la literatura de sus límites para acercarla a lo sociológico y crítico. Mempo reconoce: “Si hay algo que define hoy a la literatura policial latinoamericana es, precisamente, su decidido realismo” (5/Giardinelli/1999) La novela negra posee, de este modo, rasgos realistas e incluso, indica el autor, naturalistas. Desde su punto de vista, existen ciertas coincidencias entre la sociedad donde surgió el policial negro y Latinoamérica. Él asegura: “ese género es apto para nosotros y hasta es obviamente natural: en América Latina no sólo hay poca confianza en la policía, sino que hay odio y rencor. Un policía -por definición- es custodia de un orden establecido; tiene una misión conservadora por esencia.” (5/Giardinelli/1999) Estas aclaraciones justifican la elección del género y en cierta manera, condicionan su práctica.

Sin embargo, con el correr de los años el género se fue inmiscuyéndose en la interioridad de los personajes para conocer la manera de pensar del criminal. Una obra que indica un cambio de visión es *A sangre fría* de Truman Capote. Si bien la otra es catalogada como inicial del género de no-ficción, el proceso de subjetivación se

extendió a la novela negra. El cambio de óptica que ella demuestra enfrentó a los lectores con el delincuente y sus razones.

La novela negra surge en el contexto de depresión económica debido a ello, proclama una mirada de la realidad trágica puesto que la violencia había aumentado con sus debidas consecuencias. La mirada crítica de los personajes puede parecer un pretexto para analizar lo que socialmente sucedía. Mempo agrega que en Latinoamérica el existencialismo se incorpora al género otorgándole una profundidad que no poseía. La nueva novela negra se interesa en los aspectos psicológicos de los personajes. De esta manera, el lector visualiza, desde una novedosa estética, al criminal y no al detective. La mirada se fija en el perseguido, su vida y sus razones para matar o morir. Se considera que existen ciertas circunstancias que llevan a una persona a cometer un crimen. Esa persona que puede ser cualquiera. Incluso, el lector o quien ha creado la obra. Fisher enriquece esta mirada sobre la novela cuando dice: “No es accidental el que la novela, como representación crítica de la sociedad burguesa y sus problemas, haya alcanzado entonces su apogeo, mientras el novelista se iba borrando tras el cuadro mostrado, queriendo hacer surgir mediante una toma de posición crítica ante la sociedad la ilusión de brindar un reflejo objetivo e impersonal.” (61/Fischer/2002) la cita nos ayuda a pensar la novela como uno de los géneros preferidos para la invención. Asimismo, se la ha caracterizado, históricamente, como cercana a las problemáticas sociales. Esta riqueza y amplitud permite que los escritores tomen el género para presentar sus preocupaciones e innovaciones.

Específicamente, en la nouvelle corpus, el texto es presentado en primera y en tercera persona permitiendo acercamientos y distancias oportunamente. De esta manera, sus razones se escuchan, se comprenden sus argumentos e incluso, el lector, se puede identificar con él.

Situados bajo las afecciones de crisis nacionales e internacionales, *Cuestiones Interiores* cumple el mismo objetivo. En *El género negro* (1984) de Giardinelli se indica esta creciente mirada hacia el criminal y la víctima para alejarse del relato del hecho en sí.

Asimismo, los personajes de este género suelen ser marginales que se excluyen o fueron excluidos por la sociedad. Debido a la imposibilidad de ser contenidos en ella o el deseo de no tratar de ser aceptados, los sujetos se presentan como solitarios e individualistas. Ellos representan al hombre contemporáneo que no pudo alcanzar los parámetros del deber ser. Sin embargo, no se produce un enfrentamiento entre buenos

y malos, como sucede en lo policial. No es el hombre el mero resultado de lo que la sociedad hizo de él pero tampoco puede escapar de la influencia que ella posee sobre si. La complejidad lo caracteriza y cualquier lectura simplista puede dejar de lado la riqueza que aporta a la obra.

Mempo asegura que nuestro continente y sus problemáticas son un misterio. Conocemos sus orígenes y efectos pero no sabemos cómo hacer para solucionarlas. En ocasiones, las percibimos cercanas y deseamos desentrañarlas para entenderlas pero no siempre se solucionan. La literatura ayuda a pensarlas cuando las presenta y las cuestiona. Para aclararlo Giardinelli cita a McCoy: “El mundo de la novela policiaca no es ya un espacio cerrado, identificable, aislado dentro del amplio espacio de la realidad. El mundo de la novela policiaca no es otro mundo, sino el mismo, el único, el mundo que conocemos y en el cual vivimos” (3/Mc Coy en Giardinelli/1999) Si ello sucede es porque escribir es, para muchos escritores latinoamericanos, no solo el reflejo de una postura estética, sino también ética. La obra nos permite acercarnos al mundo y pensarlo. Mempo dice: “En países sometidos a la oscilación pendular entre la dictadura y la anarquía, en los que la única constante ha sido la explotación (...) el novelista individual se vio compelido a ser, simultáneamente, legislador y reportero, revolucionista y pensador.”(2/Giardinelli/1999) Se destacan los diversos roles que ha debido desempeñar el escritor con respecto a las situaciones que socialmente lo atraviesan. Sin embargo, pese a esas responsabilidades extras, Giardinelli destaca que el espacio de lucha es la literatura. Las obras deben ser las que movilicen a los lectores a comprometerse con los acontecimientos sociales.

En “Una mirada al neopolicial latinoamericano: Mempo Giardinelli, Leonardo Padura y Paco Ignacio Taibo II” de Escriba, Àlex y Sánchez Zapatero, Javier, los críticos indican que la novela negra se fue alejando de lo meramente deductivo- policial para interesarse en brindar una mirada de la sociedad que comprenda la violencia, el desorden y sus conexiones con lo político.

La explicación de la última vinculación se comprende debido a las diversas dictaduras que se presentaron en los años setenta y ochenta. Dentro de ese contexto, la novela policial se va a acercar a un tipo de discurso más comprometido con los acontecimientos que los rodean. Los escritores perciben sus obras como espacios de denuncia, desde los cuales se acercan a los individuos y sus problemas.

El contexto de la obra asume vital importancia puesto que desde el puede surgir la problemática que funcione como la trama del relato. Los críticos señalan que al exponer esos acontecimientos: “los autores latinoamericanos han conseguido hacer de sus

obras un discurso contracultural capaz de revelar, con exageradas dosis de realismo, los verdaderos problemas del continente.” (3/Escriba y Sánchez Zapatero /2007) De esta manera, se concreta un tipo de crítica social que indica un cambio de valores y sus efectos.

Este acercamiento hizo que el policial perdurara Latinoamérica ya que, se fue adaptando a la sociedad y de esta manera, pudo permanecer. En cambio, la decadencia del policial en Estados Unidos es explicada por Piglia como el estilo que determinó una coyuntura histórica que comprendió literatura y sociedad. Debido a ello, cuando la economía se recupera, los intereses se verán modificados y los escritores repetirán modelos anteriores sin el impacto anterior.

Por último, podemos decir que la verosimilitud del policial consiste en el pacto establecido entre el autor y sus lectores. Los sucesos relatados son reales dentro del mundo creado por el texto. Por lo tanto, cuando el texto pierde su conexión con lo real, la obra deja de ser creíble. Quizás, en la unión de la literatura con la sociedad, el delito y lo policial se halla la razón del éxito y de la búsqueda de las renovaciones del género. Incluso podríamos arriesgar que ante un momento de crisis, lo policial se volverá una recurrencia.

1.4- Lo policial en *Cuestiones interiores*

En el siguiente apartado trataremos de analizar las correspondencias de la novela corpus con el género policial. Específicamente, la novela negra. Para ello, recurriremos a los aportes de los apartados anteriores y a las opiniones del propio autor de la obra.

Desde el género negro se pretende presentar diversos puntos de vista que nos enfrenten a la voz de quienes tratan de resolver el conflicto y sus adversarios. En *Cuestiones interiores* la mirada se detiene en el acusado y mediante él, se expanden las ideas porque encontramos la opinión de la sociedad a través de los monólogos del personaje, la presencia del abogado, los medios y los representantes de la justicia. El delito une a las personas y la ley los obliga a resolverlo. Todorov señala que la novela negra de curiosidad trata de explicar las razones que llevaron al crimen. El foco de la atención no está radicado en el crimen en si sino, en el criminal.

En relación con ello Foucault afirma: “En la novela policíaca nunca un criminal es popular. El criminal es siempre inteligente, juega con la policía una especie de juego de igualdad.” (21 Foucault en Link/2003) Sus palabras describen a los personajes de las obras y sobretodo los roles que ellos cumplen. Los presos comienzan a disputar su poder mientras que la justicia y los diversos estamentos que la conforman se van debilitando. Los delincuentes se presentan como sujetos impredecibles, a los que resulta difícil juzgar rápidamente. Sus crímenes suelen no tener justificaciones, no hay nada que deducir puesto que se confiesan culpables. La causa se resuelve pero ¿Cuál o cuáles fueron las razones que justifican el crimen? Existe una razón para realizar la pregunta puesto que, se percibe una intención al leer la obra. Piglia señala que el policial va a comenzar a preguntarse ¿Por qué se cometió un crimen y no cómo se lo cometió?

Las teorías que intentan responder estas preguntas se relacionan con campos disciplinares que exceden a lo literario. La psicología, abogacía, filosofía e incluso la sociología nos ayudan a entender al personaje y el contexto en el que se genera la obra. Los nexos que establece la literatura con otras ciencias demuestran que los préstamos enriquecen la ficción. Brecht podría ayudarlo en su defensa, cuando dice: “Son siempre las circunstancias sociales que hacen posible o necesario el crimen: violentan el carácter, de la misma manera que lo han formado. Naturalmente, el asesino es una mala persona, pero para descubrir esto tenemos precisamente que poder colgarle el asesinato. La novela policíaca no

señala un camino más directo para descubrir su moral. Y así nos quedamos en la pesquisa del nexo causal.” (24/Brecht en Link/2003) La preocupación necesita ser explicada y para ello deben analizarse los diferentes factores que se hallan implícitos dentro y fuera de la trama. El género negro vincula el crimen a la sociedad en la que se lo cometió. Esta conexión forma parte indiscutible de la narración para entender la obra y los sucesos que relata. Se analizan las circunstancias que favorecieron a la muerte y de esa manera, se intenta comprenderlas. Si hay algún enigma para resolver, es comprender por qué sucedió lo que paso. El lector no debe desarrollar hipótesis o deducciones, simplemente acompaña al protagonista en sus desvaríos y en las estrategias de defensa.

La obra es percibida como una manera de pensar la vida, la muerte, la maldad, la culpa y la justicia. Elementos indiscutibles del género. La propuesta es acercarse a las preocupaciones que como individuos, que formamos parte de una sociedad, nos incumben. La demanda se sostiene en un compromiso que asumen autor y lectores. La literatura cumple el rol de conectarnos con problemáticas sociales. A su vez, ella tiene la posibilidad de encontrar en el lenguaje una manera de crear y referirse a ellas sin ser meramente realista.

Mempo relativiza conceptos como culpa- delito- castigo para situarlos en el acontecimiento que determina el inicio de la obra. Giardinelli dice: “La muerte del hombre que está orinando junto a mi personaje desencadena una serie de pensamientos y evocaciones innobles en Juan. Y digo la muerte porque eso es, ¿no? Porque si bien esa muerte no es natural, tampoco es un crimen, no es un asesinato cabal. Y eso mismo se contrapone, digamos, con pensamientos y evocaciones despreciables de una persona que no es lo que vulgarmente se llama un criminal o un asesino, y ni siquiera parece ser completamente una mala persona.”(2/Giardinelli en La voz del interior/2003) La nouvelle nos acerca al personaje y nos demuestra que lo que él ha cometido no es un acto premeditado o un hecho que se ha llevado a cabo con el deseo de hacer mal o tomar venganza.

En la obra recopilatoria de Link, Jameson asegura que dentro del género negro se representan momentos distintivos de la soledad actual de los individuos. Él dice que la obra: “testifica el raído anonimato de los puntos de encuentro entre una lujosa vida privada y otra, todas paralelas, mónadas cerradas, detrás de cada puerta de cada departamento privado.” (48/ Fredric Jameson en Link/2003) Esta localización de los personajes nos ayuda a contrastar la abundancia material frente a la escasez espiritual. La soledad, la incertidumbre y el sentimiento de incompreensión los lleva a ser excluidos sociales. Dentro de ese esquema, el amor aparece como una posible salida. En la nouvelle corpus,

las mujeres representan la conexión con la sensibilidad. Ellas lo descubren vulnerable pues, son las únicas con las que se puede mostrar auténtico, sin sentir rechazo. Este vínculo lo obsesiona, al punto de que toda esperanza está puesta en ellas. Juan espera a Cristina, su cuñada, pensando que su vida en la cárcel sería muy diferente si solo supiera que ella va ir a visitarlo. Al contrario de lo que sucede con otras novelas negras, su inmoralidad no colabora en crear un escenario delictivo donde el crimen se presente como una opción posible. Juan no llevaba una vida delictiva, ni poseía el perfil de un criminal consuetudinario por ello, la muerte impacta. A su vez, los espacios por los que él circulaba no responden a la caracterización hecha en las novelas negras. Estas innovaciones alejan al personaje de la figura prototípica del criminal.

La relativización de los hechos permite pensar el crimen y la culpa como elementos distintos que no siempre se presentan como parte del acontecimiento. Mempo moviliza a las preguntas ¿Todo asesinato es premeditado? ¿Quién ha cometido un delito sufre, irremediamente, de culpa? ¿Merece un castigo quien ha asesinado sin justificaciones? El autor cita a Martini para reflexionar: “Las reacciones humanas son, en sí, una forma de violencia, una expresión del poder y del sometimiento. Todo poder es una forma de violencia. Todo destino no elegido es una forma de violencia.”(5/Martini en Giardinelli/1999) La cita nos ayuda a entender al protagonista y a quienes poseen características similares. La nouvelle hace que la figura del criminal se torna humana. El desprecio inicial se aleja y cada lector cambia de actitud, aunque sea parcialmente, frente a él. La oración final se refiere a ese ambiente marginal de escasas posibilidades, dentro del cual pocos pueden elegir lo que desean ser. La situación que nos presenta la obra permite, a través de ella, cuestionar un orden impuesto. No todos los crímenes son cometidos por personajes oscuros que se mueven en ambientes oscuros. Se propone pensar, trasgredir la ley y sus interpretaciones para examinar si no existen otras respuestas posibles.

El escritor especifica: “O sea que el mal, en este texto, está como suele estar: escondido, no evidente y gelatinoso, digamos, inaprehensible. Es un poco lo que sucede con el mal en nuestra sociedad, ¿no? Lo padecemos a diario pero la sociedad misma no sabe encontrarlo. Incluso lo niega, lo desconoce, lo defiende y hasta lo vota.” (2/Giardinelli en La voz del interior/2003) Sus palabras resultan oportunas porque se percibe el vínculo entre el mal como elemento de la obra y su visualización en la sociedad. Sin embargo, Giardinelli indica la dificultad de poder localizarlo, de encontrar su origen o sus culpables. Por lo tanto, no existe alguien o algo a quien culpar. La obra pareciera señalar

que al mal lo hacemos todos y los padecemos todos. No existen malos y buenos como sujetos individualizables sino que se trata de estados que, como humanos, atravesamos. Los delitos responden a otros móviles. La venganza, el dinero, los crímenes por encargo de los policiales tradicionales siguen vigentes pero la atención de ciertos escritores se desplaza hacia la búsqueda de otras razones. Esos motivos que hacen que el lector se acerque al homicida y llegue a pensar, como el personaje, que a cualquiera le puede pasar.

El asesinato que se relata en la nouvelle, no permanece inalterable sino que se modifica mediante las diversas interpretaciones que lo abordan. Al respecto Deleuze y Guattari aseguran: “El acontecimiento no es el estado de cosas en absoluto, se actualiza en un estado de cosas, en un cuerpo, en una vivencia” (157/Deleuze y Guattari /1993) Los individuos reaccionan de manera diferente y es esta riqueza la que suele valorarse en el arte y dentro del texto, desde la ley. Existen hechos, emociones o sensaciones que son vividos por otros, personas o personajes, pero que desde la lectura nos involucran. Esta cercanía junto a otras estrategias permite un grado de verosimilitud que atrapa al lector.

La literatura reinterpreta lo cotidiano en un lenguaje nuevo por lo tanto, es en la obra donde mundo e imaginación se entrelazan. Cada grupo social crea un modo de percibir lo real y de allí, la posibilidad concreta de que existan diversas maneras de acercarnos a ellas, a lo largo de la historia de la literatura. El género negro latinoamericano tuvo y tiene la particularidad de comprenderse como un espacio de denuncia. Mientras que en otros países, lo policial se relaciona con el entretenimiento, en nuestro continente se visualizan sus raíces sociales. Al focalizar su atención en el asesino se expone una voz que anteriormente no se escuchaba quizás por que en ella se observaba un modelo negativo para la sociedad. Cuando la literatura se aleja de los personajes ejemplares adquiere un realismo que la idealización de ciertos seres no permitía.

Desde el texto se exponen los sistemas quebrantados que deberían imponer justicia. Lo ético se une a lo artístico intentando responder a las demandas sociales de respuestas frente a situaciones injustas. La realidad podrá ser eludida aunque, la primera preocupación siempre será el trabajo literario.

1.5- Matrices periodísticas y sus entrecruzamientos con el discurso ficcional:

Los medios de comunicación masiva forman parte de la vida cotidiana de los sujetos. No importa cuan lejos nos vayamos puesto que allí nos acompañara una radio, un canal o un diario. El hombre se halla inmerso en una vida mediatizada que lo informa y le enseña a interpretar diversos acontecimientos. En el caso específico de Giardinelli, las noticias son recibidas como espectador y trabajador de la noticia. Él se reconoce periodista pese a no haber estudiado la carrera. Sus conocimientos provienen de la práctica y las enseñanzas de otros. Gracias a su paso por diversas redacciones se vincula con periodistas, escritores o sujetos que se dedican a ambas labores, que lo incentivan a la literatura como tarea profesional. Entre ellos podemos nombrar a Tomas Eloy Martinez y Osvaldo Soriano. En sus compañeros se percibe un estilo que posteriormente, se descubre en sus obras. Un poco de ironía, humor y crítica ayudan a redactar las noticias.

En el momento de la redacción periodística, el hablante realiza una selección previa por lo tanto, se puede hablar de niveles de referencia. Al escoger el tema se prioriza determinados aspectos. Entre ellos se encuentra la obligación de brindar el marco del acontecimiento por lo tanto, aparecerán datos relacionados al tiempo y lugar. En este punto, el discurso literario y periodístico se acercan dado que ambos trabajan generando en sus receptores cierta ilusión referencial. Todo discurso lleva características del contexto donde fue escrito y marcas del sujeto que lo ha producido. En consecuencia se hace necesario conocerlas para comprender la obra o sencillamente, un enunciado. Alsina se encarga de indicar que el periodista coincide con el escritor en la autoría de mundos posibles. Sin embargo, la creación del primero puede ser refutada mientras que en el ámbito de la ficción la libertad es superior.

Se percibe, dentro de la ficción, matrices del discurso periodístico que se entrecruzan con la ficción. En el *Diccionario de análisis del discurso* a cargo de Dominique Maingueneau y Patrick Charadeau se esboza una caracterización del concepto matriz discursiva. Ellos señalan que “ciertos textos presentan afinidades entre ellos, de diversa índole.” (376/Maingueneau y Charadeau/2005) Posteriormente, se aclara que las cercanías no se relacionan, solamente, con la temática sino que, se acercan a lo estructural y al enunciado. Estas similitudes se sostienen en marcas que dan cuenta de la pertenencia de un texto a diversos géneros.

Los formatos narrativos son difíciles de delimitar y por lo tanto podemos considerar que existen continuidades. Cuando el periodista opta por redactar ficción, lo hace con sus preocupaciones y ellas pueden manifestarse dentro del texto. Este cruce planteado entre la literatura, los acontecimientos y la escritura periodística reconoce la importancia del sujeto como narrador y participe social. A su vez, somos conscientes de que todo enunciado es el fruto de elecciones individuales por lo tanto, es portador y difusor de ideología.

Por otro lado, la información llega a los individuos con una carga emotiva previa que el oyente, televidente o lector reproduce en conversaciones rutinarias. De este modo, el periodista y el lector operan difundiendo noticias y opiniones. En este punto, es necesario pensar que la información impacta en ellos primero como personas y luego como profesionales. Debido a ello, las noticias poseen marcas de subjetividad. Mc Combs rescata la observación de Bernard Cohen que asegura que los medios no nos dicen cómo entender una noticia pero ellos, establecen sobre qué debe pensarse. Esta diferenciación se relaciona con los temas a los que se accede a través de los medios. No todo lo que sucede accede a ser noticia. Los acontecimientos aparecen editados y rotulados como dignos de ser informados y creídos.

La agenda informativa posee una capacidad limitada por lo tanto, los temas se repiten en los diversos medios. En ocasiones, el enfoque no varía pero en otras el público percibe la diferencia. El traspaso de la agenda mediática impacta de manera deliberada sobre cada uno de nosotros como consumidores del servicio que ellos nos ofrecen. Sabemos que ese es el costo que enfrentamos si deseamos mantenernos informados sin embargo, la influencia que ellos ejercen sobre nuestras voluntades es crucial. Mc Combs dice: “Parafraseando a Lippmann, la información que suministran los medios informativos juega un papel central en la construcción de nuestras imágenes de la realidad.” (31/Mc Combs/2006) Las personas deberían poder criticar y reflexionar sobre la información a la que acceden pero, no siempre existe esa posibilidad. La exposición de los individuos a escenas violentas que se resuelven o sirven como estrategias de venganza pueden repercutir en efectos no deseados. La influencia de los medios se visualiza en la conducta y modos de pensar de la sociedad. Lo que se observa, se oye o se lee posee valor de verdad y sobre ellos, se construye lo real. Si se lo ve en televisión, si lo dijeron en la radio es porque sucedió. A ello hay que sumar los atributos que se le suman a la noticia para entender las manipulaciones posibles. De esta manera, lo demuestran el pánico causado por los constantes robos y su consecuente, sensación de

inseguridad. La insistencia mediática en ciertos temas hace que se rinda hasta la voluntad más obstinada.

Una matriz narrativa determina los rasgos comunes o compartidos con un conjunto de textos. Las similitudes entre los discursos pueden ser de índole lingüística y de la representación. Sin embargo, se asegura que las regularidades que conforman las matrices se presentan como marcas constitutivas de un discurso. Estas particularidades se combinan entre sí determinando su configuración y su representación. La nouvelle, debido a su particularidad genérica, permite la incorporación de otros recursos, temas o estructuras. Podríamos arriesgar que debido a ello Giardinelli eligió ese formato textual.

1.5.1- Sobre la definición de periodismo y sus vínculos con la literatura:

Ahora la pregunta es ¿Qué elementos del discurso periodístico se visualizan en sus narraciones? Para responder a estas preguntas será necesario trabajar con textos de ambos espacios y ver sus marcas interdiscursivas.

También nos parece necesario indagar sobre el concepto de periodismo que posee y practica el autor. En el capítulo dedicado a la figura del intelectual se señaló que su compromiso atraviesa los diferentes discursos que practica. Maingenau agrega que las matrices se presentan como modalizantes que dan lugar a una serie relacionada con la actitud enunciativa. Por lo tanto, la intención va a determinar el enunciado. Mempo dice en una entrevista: “Que no se espere nunca que el periodismo sea el que haga los cambios revolucionarios, ni que sea responsable de los grandes desastres nacionales. El periodismo va a ser siempre el gran testigo y puede y debe ser un contribuyente excepcional en la construcción de la Historia” (2/ Giardinelli en rev. Segundo Enfoque/2002) Esta delimitación de lo que el periodismo puede hacer se justifica en el hecho de que su función es informar aunque, se reconoce que se hace más que eso. Al postularlo como testigo afirma que forma parte de los discursos que acompañan la historia. Sin embargo, es necesario aclarar que el testigo suele no presentarse como neutral. Mempo sabe y denuncia el uso del periodismo en manos de intereses alejados del servicio de informar. Él asegura: “Además, los medios se han ido concentrando y están teniendo un poder extraordinario y manipulador de la sociedad.” (2/ Giardinelli en rev. Segundo Enfoque/2002) Su visión destaca el poder utilizado con fines a los que no adhiere. Este reconocimiento implicaría dar cuenta del alcance de los medios y su fuerza como creador de opinión.

Una de las estrategias que ayuda a generar ese efecto es que el contexto del texto periodístico aporta mayor grado de verosimilitud. “El código periodístico está para trabajar por la verdad. Que lo haga o no después se verá, pero está para trabajar con la realidad y por la verdad. En cambio el código literario está para trabajar con la fantasía, con la imaginación, con la mentira literaria. La verdad le hace daño a la literatura, como la mentira arruina al periodismo.” (7/Giardinelli en rev. *Tram(p)as*/2004) Dentro del campo literario, el realismo ha intentado narrar lo que se considero o se considera real. La presencia de datos referenciales colabora a generar dicho efecto. Juan, el protagonista de la novela dice: “En esa época viajaba mucho, hacia un raundtrip entre Atlanta y Buenos Aires.” (21/Giardinelli/2003) Sin embargo, no buscan la credibilidad que se le brinda al discurso periodístico. Aunque las localizaciones nos ayudan a entender al personaje y sus acciones.

La literatura posee el poder de decir verdades que no son convencionales, ni necesariamente son aceptadas por la sociedad. Blanchot escribe: “La literatura es quizá esencialmente (...) poder de contestación: contestación del poder establecido, contestación de lo que es (...) contestación del lenguaje y de las formas del lenguaje literario, en fin, contestación de ella misma como poder.”(63/Blanchot/1976) Por esa propiedad puede renovarse y mantener siempre cierta originalidad. Su ruptura opera en el lenguaje enriqueciéndolo, otorgándole otros sentidos, brindándole otros espacios que lo contenga. Cuando la ficción aborda temáticas contemporáneas puede presentarlas desde la libertad de lo posible. Quizás, como lectores concibamos la narración en cercanías con lo real y lo que ello implica. Barthes opina: “El lector puede decir en todo momento: sé muy bien que no son más que palabras, pero de todas maneras..., (me conmuevo como si estas palabras enunciaran una realidad).”(76/Barthes/1991) En dicha afirmación descansa la razón de ser de la literatura, el fin último, la intención de todo autor.

El escritor puede pasar de la redacción de una noticia a la ficción y en ese cruce pueden percibirse ciertas matrices enunciativas e ideologemas compartidos. Como hombre, pertenece a la sociedad de su tiempo y comparte con ellas sus preocupaciones. Al momento de la redacción de la novela, la ideología dominante determinaba que los malos se hallaban en oriente y los buenos habitaban en Estados Unidos. Pierce señala que la creencia se fija a través de hábitos por lo tanto, la repetición de una actividad o de un mensaje, hace que lo dicho se difunda como una constante. El resultado es que hombres y mujeres reproducen aquello que observan en los medios haciendo que se condene como culpable a personas que aún no fueron juzgadas. De esta manera, se

extienden las lecturas sesgadas de los hechos.

El periodista no puede abstraerse del grupo que lo contiene, su contexto predetermina sus palabras. Bajtin asegura que cuando el hombre se halla en el arte, no forma parte de la vida. Sin embargo, se pueden unir ambos espacios a través de la unidad responsable. Es el yo creador quien responde por la obra y sus interpretaciones.

Desde ese ámbito de la toda posibilidad, el escritor puede crear literatura asumiendo el poder de comunicar ideas. Lyotard asegura: “Nunca esta, ni siquiera el más desfavorecido, desprovisto de poder sobre esos mensajes que le atraviesan al situarlo, sea en la posición de destinatario, o de destinatario, o de referente.”(37/Lyotard/1991) Podemos afirmar que Giardinelli revela su punto de vista acerca de los acontecimientos, anteriormente mencionados, a través de un tratamiento ficcional de las problemáticas.

Mempo no se confiesa realista aunque asume que las obras de la imaginación pueden crearse en colaboración con elementos de lo real. El puente que une lo real y lo ficcional nos demuestra que las relaciones entre ambos espacios son permanentes y determinantes. Su narración intenta que los lectores analicen su vida y el mundo que habitan para modificarlo. Cuando Juan se halla frente al abogado y posteriormente, ante el juez se declara inocente puesto que no puede explicar sus acciones. Psicología, sociología y literatura se mezclan en la obra en pos de analizar las actitudes de los individuos. Foucault reflexiona sobre el entrecruzamiento de los géneros y asegura: “... la ficción consiste no en hacer ver lo invisible sino en hacer ver hasta qué punto es invisible la invisibilidad de los visibles.” (27/Foucault/2004) La novela no ahonda en las posibles enfermedades de índole psicológica del personaje, pero describe sus problemas alcanzando un texto de matices realistas. Debido a ello, los lectores admiten que el protagonista se asemeje a una persona.

En una entrevista publicada en el diario *La voz del interior* de Córdoba el escritor es consultado sobre el carácter de novela de tesis que posee el libro, a lo que él responde: “...supongo que sí, que inconscientemente quise aludir a los males que aquejan a la sociedad en la que usted y yo vivimos. Es obvio que *Cuestiones interiores* no es una novela de tesis ni de actualidad social, pero sí tiene una tesis, que es profundamente moral, y también contiene una alusión que, al menos en mi opinión, irrenunciablemente es parte de toda novela de imaginación pura.” (2/Giardinelli en *La voz del Interior*/2003) La obra se sostiene sobre la denuncia a sistemas quebrantados y corrompidos que operan en nuestra sociedad contemporánea. La justicia que desea, simplemente, dictar la sentencia sin investigar al acusado, la familia y los valores sociales que lo instan a destacarse y actuar sin mediar

sentimientos. Juan es un producto ejemplar de su contexto hasta que comete el asesinato. Este acontecimiento debe ser comprendido y analizado como un indicio de una problemática mayor. En términos de Voloshinov debe ser expuesto a una evaluación para comprender el modo en el que la ficción, en cuanto signo refracta la vida social.

Dentro de la corriente marxista quienes debían concientizar a la sociedad sobre la realidad social, eran los intelectuales. Quienes se reconocían en esa categoría debían ser conductores de opinión. Ellos tendrían que estar dispuestos a transmitir ideas a las masas. Se dejó de lado la imagen del escritor como un ser recluso y solitario para demostrar que es un hombre de saberes que pueden utilizarse para modificar a la sociedad y a sí mismo. Este imperativo se volvió realidad en los años sesenta y setenta porque el compromiso del escritor se definía en su participación en los debates sociales y en su manera de construir perspectivas que tuvieran en cuenta las preocupaciones de quienes creían representar. Coincide con la afirmación de Mc Combs cuando indica que los temas de repertorio público se forman con una realidad de segunda mano, creada por lo periodístico.

El momento histórico que atravesaban demandaba cumplir un rol que no sea meramente artístico sino también, definitivamente político. Había que asumir la voz e imponerse al silencio. Empezar a decir algo que por más inocente que pueda parecer recaiga sobre quienes escuchan o leen y pueden verse afectados por ello.

1.5.2- Estrategias discursivas o marcas de estilo:

Mempo continúa escribiendo editoriales y notas de opinión para diversos diarios. En ellas, se destaca su acercamiento reflexivo a un tema de actualidad pero no sólo se piensa la problemática sino que, se asume una postura que el autor defiende mediante argumentos precisos. Es decir, Giardinelli necesita respaldar su postura con datos históricos y opiniones del pueblo.

Asimismo, el uso de argumentos de tipo analógicos le permite, comparar en el tiempo estados sociales diferentes. En “Que no caiga el Paraguay”, editorial del diario *Página 12* señala: “Ante semejante cuadro de situación, el gobierno argentino debería ponerse a la cabeza de la comunidad internacional para, sin desatender la crisis camionera local, defender a como dé lugar la todavía frágil democracia paraguaya.” (1/Giardinelli/2012) En su

comentario se incluye una sugerencia que más allá de la propuesta de ayuda, piensa en el apoyo como una manera de defenderse de la expansión de esa manera de pensar. Es deber atender la política internacional pero sin desatender los conflictos propios.

A través de la argumentación se relacionan el discurso legal, periodístico y en sus obras, lo literario. Gracias a ellas puede fundamentar sus fuertes acusaciones. En la nouvelle, Juan se presenta como un gran analista que piensa su defensa e incluso se adelanta a las posibles acusaciones.

Otro elemento recurrente en ambos discursos son las preguntas retóricas. Ellas se presentan en sus textos determinando una búsqueda de reflexión. Citamos, a modo de ejemplo, una de ellas que proviene del cuento “Sentimental Journey”. Allí dice: “¿Qué le pasaba? ¿Acaso ella lo había amilanado? ¿Acaso resultaba tan impresionante que el otro se retraía?” (4/Giardinelli/1999) A través de este recurso se sirve para expresar los pensamientos de sus personajes. Allí leemos sus dudas, los dilemas y en ocasiones, las posibles respuestas aunque se hallan entre signos de preguntas. En las editoriales o ensayos, las preguntas los llevan a pensar en alternativas que ayuden a solucionar el problema o medidas que ayuden a apalear la situación. Un ejemplo de *Cuestiones Interiores* nos ayuda a comprender la profunda capacidad del recurso: “¿Acaso ustedes nunca han sentido algo así (...) que les hace hacer lo que no pensaban hacer, e incluso lo que nunca jamás pensaron que serian capaces de hacer?” (30/Giardinelli/2003) La pregunta apunta, directamente, al lector y pretende la identificación del mismo.

Un recurso de su escritura es adelantarse a otras opiniones, incitarlas y tratar de responderlas. Este juego reconoce la importancia de la voz de los receptores y a su vez, genera e invita al debate. En “Nestor y lo que se viene”, de *Página 12* dice: “A ver si alguien puede decir lo contrario.” (2/Giardinelli/2010) Las opiniones ajenas se hallan en sus textos dando pie a la polifonía. En cierta manera, el autor prevé las palabras de sus receptores y puede hacerlo debido a que los conoce. En “Que no caiga el Paraguay”, editorial del diario *Página 12* señala: “Ya saldrán los que se escandalizan por el vocablo: que cómo hablar de golpe, que eso es exagerar...” (1/Giardinelli/2012) el diario, debido a su formato, le permite un dialogo con los lectores diferente al producido por la ficción. La inmediatez de los medios hace que las respuestas y preguntas fluyan con mayor fluidez. Dentro de la novela, la presencia de las voces ajenas nos propone acercamientos a las diversas maneras de analizar el acontecimiento sobre el que se funda la nouvelle. Más adelante nos detendremos, específicamente, en esta problemática.

Incluso los textos de las editoriales poseen una carga metafórica aunque, luego del título trata de definir como utilizara los términos. La explicación posee una función didáctica pero también lo ayuda a delimitar el alcance del concepto utilizado. Las alegorías aparecen como una manera de comparar que generalmente posee una carga negativa. Por ejemplo: “Apuntes para un hipotético manual de gorilismo”.

En ocasiones se presenta adulator y luego no duda de señalar ciertas debilidades del gobierno, una gestión o incluso una persona. A Mario Vargas Llosa lo indica como su admirado y acto seguido le recrimina su ideología política.

El hecho de saberse una persona tendenciosa, que ama el debate ya que lo ve como una posible estrategia de solución, lo ubica como sujeto de críticas. En “Sobre mentiras y naturalezas” dice: “No soy fundamentalista ni dogmático de nada.” (1/Giardinelli en Pág. 12/2011) Esta declaración pareciera defender un intento de neutralidad. Sin embargo la fuerza de sus enunciados suele garantizarle una posición dentro de los discursos, generalmente, dicotómicos. Gracias a ello, esta en boca de todos aunque esto signifique estar obligado a escuchar las acusaciones de los otros. Por momentos, pareciera que Mempo discute consigo mismo porque se pregunta y responde. Este ejercicio intelectual, por llamarlo de alguna manera, propio del monólogo lo ayuda a pensar posibles contestaciones ante un potencial debate. Giardinelli al igual que Juan elucubran argumentos para cuando sea necesario.

La influencia de los otros en su discurso se percibe en la importancia que le adjudican a las opiniones ajenas. Con ellas dialoga, las discute y desautoriza. La presencia de este recurso en sus editoriales, sus ensayos y la ficción lo postula como una constante en sus estrategias discursivas. Dentro de la nouvelle *Cuestiones Interiores*, encontramos disgresiones que narran anécdotas, miedos e incluso actitudes paranoicas del protagonista. Los otros y sus comentarios u acciones cobran tanta relevancia como el protagonista. Él no puede dejar de hablar sobre ellos o discutir con ellos. El entrecruzamiento de recursos que se consideran literarios, junto a otros que parecieran limitarse a lo periodístico nos permite pensar que en el momento de redacción el escritor se sirve de los elementos que posee sin demarcarlos de acuerdo al género al que pertenecen. De modo que, a la hora de escribir, los espacios y los temas se relacionan y enriquecen. Esta afirmación nos ayuda a ingresar al siguiente apartado.

2- Interdiscursividad e ideologemas: polifonía:

2.1. La interdiscursividad y los ideologemas en *Cuestiones Interiores*:

“La crisis tiene muy diversos orígenes y es extraordinariamente compleja, pero lo que sostengo es que nada la explicara mejor que la literatura.”(81/Giardinelli/2004)

En el *Diccionario de análisis del discurso*, Maingueneau y Charaudeau señalan que todos los discursos se hallan en relación con otros. Los vínculos pueden ser confesos o ser descubiertos por los lectores. Incluso, indican que esos discursos pueden ser del mismo campo o no por lo tanto, se delimitan entre si. Charaudeau se refiere al interdiscurso como un juego de remisiones por el cual un enunciado nos envía a otros. Sin embargo, se precisa que la identidad de cada discurso debe mantenerse a través de esas relaciones.

El vínculo que se establece entre discursos fue señalado y estudiado, anteriormente, por Bajtin y con posterioridad Kristeva. Sin embargo, es Angenot, a través de su difundido trabajo de investigación sobre los discursos sociales parisinos de 1889, quien da a conocer una metodología de trabajo para estudiar la intertextualidad e interdiscursividad. Del concepto último se desprende el término que acompaña el título. Los temas se vuelven recurrentes y por ello, se pueden tornan un ideologemas⁴ que circula en los diversos campos. En los enunciados o las locuciones pueden encontrarse unidades discursivas de dimensiones muy variables. A ellos posteriormente, los denominaran ideologemas.

La literatura se gesta dentro de un espacio social que suele ser determinante. Todorov asegura que no existe una definición de ella e incluso demuestra que se pueden encontrar recursos literarios en otros discursos. Estas huellas determinan la interdiscursividad.

⁴ “Pensamos, pues, que los géneros, literarios y otros, deben ser descriptos no solamente a través de los rasgos inmanentes que les confieren función e identidad formal, sino también como dispositivos intertextuales que absorben, bloquean, modifican o re-trasmiten, de manera reglada, ideologemas diseminados en la red del discurso social.” Angenot, Marc en *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*. Córdoba. Ed. Universidad Nacional de Córdoba.1998, Pág. 7

Marc Angenot reflexiona en su libro *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*, a través de varios artículos, sobre la importancia de la literatura como discurso y su relación con otras formas de manifestación del lenguaje. En su investigación sobre el discurso social de 1889 señala a la literatura como un discurso heterónimo, es decir, como parte de aquellos discursos que pretenden escapar de la normativa de los discursos hegemónicos. Deleuze y Guattari indican a la literatura como un discurso rupturista e innovador. Para representarlo, utilizan la imagen de un paraguas que se rasga y ya no puede proteger al lenguaje del caos. De esta manera, se conecta con lo abierto, escapa a los límites y forja nuevas relaciones.

Sakulin indica que el análisis de la obra debe darse en dos dimensiones. Por un lado, su núcleo inmanente y por otro su dimensión casual. La primera se refiere al núcleo artístico, sus estructuras y leyes mientras que el aspecto casual se relaciona con el ambiente social. El crítico señala que el análisis inmanente debe realizarse previamente y luego buscar la significación social del arte. De esta manera, lo que se pretende es señalar que el creador se interrelaciona a través de la obra con los lectores y los diversos géneros. Estos vínculos justifican la naturaleza social de todo enunciado.

Dentro de ella, existe cierta hegemonía discursiva que predispone a hablar de ciertas cuestiones. Las que surgen de las preocupaciones y los temas de interés social. Por lo tanto, determinan normas y formas aceptables de narración. Quienes escriben poseen un margen restringido de innovación dentro de las representaciones colectivas. El hombre construye su identidad dentro de su comunidad, la cual reglamenta y dispone como se hará uso de los elementos de su imaginario. A su vez, cada comunidad posee “guardias” de sus sistemas que cumplen la función de hacer obedecer y cumplir los modos de uso. Ellos limitan y restringen las libertades del discurso literario.

La literatura siempre anheló la renovación sin embargo, cabe indicar que a lo largo de la historia las rupturas generadas dejaron en el discurso social huellas o marcas⁵ de diversa profundidad. Las mismas funcionan, una vez aceptadas, como matrices en los hablantes o escritores de un grupo social.

Los creadores de esos cambios fueron sujetos que buscaron modificar las formas de decir pero, con el paso del tiempo, la sociedad se apropió de lo nuevo tornándolo posibilidad, es decir, instituyéndolo. En el intercambio sujeto-sociedad ambos marcan

⁵ Angenot no define los términos huellas o marcas sin embargo, se las podría definir como cambios que se establecen en el discurso y generan nuevas plantillas. Luego de un tiempo pierden su carácter innovador y deben crearse nuevas marcas.

su presencia en el otro. Es debido a la necesidad de innovar que se busca ese discurso “otro” que pueda diferenciarnos, al menos temporalmente, de lo conocido.

A lo largo de su vida y su producción artística encontramos varios libros que se refieren a ese mundo exterior para criticarlo y analizar posibles cambios. El autor divide su trabajo en diversas esferas sociales y cada una de ellas le otorga matrices de redacción. En *El país de las maravillas*, Giardinelli reúne artículos que fueron reflexiones del programa televisivo que llevaba el mismo nombre. Posteriormente, escribió *Diatriba por la Patria*, que lleva un subtítulo que define su manera de pensar, “Apuntes sobre la disolución de la Argentina”. La obra fue publicada en abril de 2002. En ella se relata como se fue generando un proceso de agotamiento de sociedad por parte del sistema político que culminó con la caída de De La Rúa, los siete presidentes, los corralitos, los cacerolazos y sus muertes. En la solapa del libro leemos: “Y como acaso usted y otros tantos argentinos, estoy harto de estafas y cinismo. Pero también harto de estar harto y esa es quizá la única certeza que motiva estas páginas.”(Giardinelli/ 2002) es clara la invitación y el tono performativo que adquiere su discurso. Él le habla a un lector, al que cree en igual o parecida situación y debido a ello le invita a que participe del proceso de cambio que se generó con posterioridad a los acontecimientos políticos y civiles de finales de 2001.

Algunas de las reflexiones que conforman la obra del libro publicadas en el diario *Página 12* durante los hechos que dieron pie a la publicación. Mempo finaliza en el capítulo diez con un halo de esperanza. Él ve en los cacerolazos y en las diversas manifestaciones públicas que algo comenzó a gestarse y que pese al estado de confusión se avanza hacia la recuperación. Los intelectuales deben acompañar, denunciar y colaborar junto a la sociedad para salir del letargo y asumir un rol protagonista. Mempo dice: “¿Qué más podríamos hacer nosotros, en aquellos días para enfrentarlos? ¿Qué nos hubiera cabido hacer a los que solo pensamos y reflexionamos pero no tenemos soluciones en nuestras manos ni posibilidad de modificar rumbos, puestos, puestos que no tenemos poder político? Mi respuesta es que los intelectuales hicieron lo único que se podía hacer en aquel tiempo ominoso: seguir soñando te contagias el sueño. Porque el destino y el drama de los intelectuales es soñar con imposibles. Imaginar un mundo mejor (...) gracias a esa docencia, y a esa predica, cuando hizo falta la sociedad argentina supo buscar y encontrar en sus intelectuales y artistas (...) las reservas morales para recuperar su identidad y su fe perdidas” (65/Giardinelli/2004) La cita explica la función social del intelectual y sus límites. Esta demanda de compromiso se visualiza en “El Manifiesto Argentino” aparecido el 15 de

enero y su segunda versión el 15 de febrero de 2002. Las propuestas pueden encontrarse en www.losmanifiestos.blogspot.com/20005/05/manifiesto-argentino. Allí aparecen los nombres de algunos de los intelectuales que avalaron el manifiesto. Algunos de ellos son: Graciela De Luca Bialet, Rosita Escalada Salvo, Olga Zamboni, Angelica Gorosdicher, entre otros.

Giardinelli considera la literatura como uno de los discursos que interpreta a la sociedad y a los acontecimientos de su época. A través de las búsquedas de nuevas temáticas y maneras de abordarlas, la literatura se transforma como discurso. Esta característica es parte de su naturaleza. Debido a ello, puede tomar elementos de otros discursos para apropiárselos y utilizarlos renovados.

La literatura lo ayuda a conocer un país, la sociedad y a interpretar las acciones de quienes lo gobiernan. Al plantear los acontecimientos o sus efectos, la literatura nos ayuda a pensar y buscar soluciones. La propuesta de encargarse de las problemáticas sociales, mediante la ficción, se relaciona con el rol del intelectual que posee. Giardinelli observa la interdiscursividad y la defiende desde su rol de lector. Él asegura: “Porque es en la literatura donde vemos lo que sucedió en cada tiempo y en cada lugar: es en Hamlet donde conocemos la historia de Dinamarca y el proceder de muchas monarquías, es en Don Quijote donde comprendemos el alma de España y su trauma” (80/Giardinelli/2004) De su afirmación se desprende el hecho de que el autor considera a la literatura como un viaje, que nos transporta hacia sitios desconocidos y los configura mediante el lenguaje. De esa manera, conocemos y aprendemos la historia y los hábitos socio-culturales del pueblo leído.

Mempo continua: “es en la literatura donde encontramos las mejores respuestas a algunas preguntas, el sentido a ciertos comportamientos o la explicación a determinadas conductas.” (80/Giardinelli/2004) Sus palabras nos ayudan a entender la función social de la literatura y específicamente, su modo de concebir y recibir la literatura. Mediante la lectura, nos ponemos en contacto con mundos diferentes. Mediante ellos aprendemos y entendemos a los otros y a nosotros mismos. En este punto, una de las numerosas funciones de la literatura, es ayudarnos a relacionarnos y aprender sobre nosotros y los otros.

Para completar este panorama, el autor señala en una entrevista al diario La Nación del 16 de septiembre de 2006 que la literatura se postula como una enemiga del poder. Existe una confianza ciega en creer que quienes leen desarrollan capacidades analistas e interpretativas. Gracias a ellas, pueden relacionarse con otros textos y ser un

lector crítico de la sociedad y sus discursos. De allí, su valor.

Bajtín nos ayuda a entender esta concepción de la literatura como un acto ético. El estudioso asegura que todo pensamiento contiene y refleja la ideología que posee. Cuando se habla o escribe, se postula una manera de pensar por lo tanto, debo asumir que lo dicho y hecho puede importunar o agradar. El estudioso destaca que cada sujeto debe hacerse responsable por lo que dice o escribe. Sus enunciados lo condenan tanto en el éxito como en el fracaso, en la aceptación o el rechazo. Mis palabras o escritos pueden modificar a alguien y en consecuencia, varían sus hábitos y creencias. Este poder performativo del lenguaje demanda el compromiso de autor.

Para Mempo la literatura siempre está en la emergencia, pensando y analizando lo que sucede. Él se pregunta: “Entonces, ¿Dónde encontramos los argentinos, y dónde encontrarán las generaciones futuras, la explicación a nuestra tragedia? Respuesta en la literatura” (80/Giardinelli/2004) La literatura es percibida en relación con los discursos y acontecimientos sociales. Debido a ello, sus límites nunca pueden determinarse.

Como se ha dicho anteriormente, Giardinelli realiza labores de índole periodística, literaria, crítica y ensayística. En ocasiones, conviven en periodos de redacción, la ficción y otros discursos. ¿Podemos pensar, entonces, que los ideogramas presentes en una editorial o en un ensayo pueden presentarse en una obra literaria? Teniendo en mente esta pregunta, proponemos analizar la interdiscursividad para comprender el período de redacción de *Cuestiones Interiores*, y sus vínculos con los discursos sociales del momento. Específicamente, nos referimos a aquellos que pueden ayudarnos a interpretar la obra.

2.2- Los ideogemas y su relación con el contexto socio-histórico de la obra

Para analizar los vínculos interdiscursivos proponemos señalar ciertos ideogemas presentes en la nouvelle y visualizar la presencia de los mismos en otros discursos. La ficción aborda “la realidad” mediante la imaginación. Mempo piensa en la elusión, alusión e ilusión como estrategias para acercarse a lo que se desea decir. En la obra percibimos elementos de otros textos que determinan una cercanía hacia otros discursos sociales.

Para ello será necesario realizar una caracterización del contexto. El cual es definido como un entorno que rodea a la situación discursiva. A ello se le suma la posibilidad de comprenderlo como el marco espacio-temporal e incluso la situación social de quienes participan en el intercambio comunicativo. Es el contexto del mensaje el que determinara la clave de lectura del mismo. En pos de ello, trabajaremos con textos que realizan estudios de la sociedad postmoderna.

Por otro lado, debemos señalar que según Alsina los medios transmiten parte de la actualidad y esa fragmentación suele ser comprendida por los receptores como un todo. Pocos son los que se interesan en completar la información por lo tanto, se posee una visión reducida de los acontecimientos. Esta situación nos demuestra que la mayoría de las personas emite juicios sobre su contexto basándose en esas breves y manipuladas noticias que nos dan los medios. Llegamos a la conclusión de que los discursos se hallan condicionados por el contexto, pero ellos también pueden transformar al mismo.

La obra *Cuestiones interiores* fue escrita, como lo señala el autor, durante el período que va desde octubre de 2001 a diciembre de 2002. Si bien es usual que Mempo Giardinelli indique la fecha de inicio y de culminación de sus obras, este dato nos sirve para relacionar el momento de redacción con el momento histórico que atravesaba el país. Existe entre obra y contexto un vínculo condicionante. Parafraseando a Foucault se puede afirmar que no se dice cualquier cosa, en cualquier momento y en cualquier lugar. Los enunciados, utilizando la terminología de Bajtin, se hallan condicionados por la esfera de la práctica social a la que pertenecen. Si tenemos en cuenta su profesión periodística tanto como su preocupación y participación social, entenderemos el compromiso que genera con la obra artística. A él, se ha referido en numerosas entrevistas, algunas citadas con anterioridad aquí, que demuestran la imposibilidad del autor de alejarse del contexto que lo rodea y constituye. Los temas suelen ser brindados

por el mundo que habita y la realidad que lo circunda. Proponemos analizar los ideogramas de los discursos sociales y la presencia de los mismos en la nouvelle.

2.2.1- Sobre el miedo, la sensación de inseguridad e individuos aterrorizados:

Cuestiones Interiores se basa en el relato confesional de Juan. El protagonista ha matado a un hombre en el baño público de un aeropuerto internacional y se halla procesado por homicidio. A través de una lectura minuciosa, puede deducirse que se trata de un aeropuerto estadounidense. El dato no resulta inocente pues el libro fue escrito a finales del año 2001 cuando el terror producido por la caída de las torres gemelas continuaba vigente y en Argentina se debe agregar los acontecimientos que lograron la caída del presidente De la Rúa. La nouvelle termina de redactarse en el verano del año 2002, en plena debacle económica-social. Proponemos un entrecruzamiento entre la literatura y los discursos periodísticos, sociológicos, filosóficos y ensayísticos para visualizar influencias recíprocas.

Giardinelli, escribe desde Resistencia y Paso de la Patria, Corrientes aunque debido a su trabajo deba establecerse parte del año en Estados Unidos. El relato llega desde la voz de una persona que se ha visto afectada por ambos acontecimientos. En la novela no se especifica si el protagonista se vio expuesto a los contextos sociales descritos con anterioridad aunque podría deducirse debido a que el protagonista dividía su vida entre Estados Unidos y Argentina. Su manera de reaccionar se establece como una conducta propia de quienes han sufrido dichos hechos. El miedo se tornó, en aquella época, en paranoia social y Juan es un representante de ella. En consecuencia, nombres de enfermedades psiquiátricas se hallaban en boca de todos y quien más, quien menos podía referirse a los síntomas que ellas establecen.

La literatura no se aleja de su entorno social cuando crea una obra artística. Sus protagonistas son sujetos similares a nosotros, o al menos, poseen características que permiten la identificación y el placer estético de la lectura. En la contratapa del libro la reseña culmina afirmando que: "... aun los crímenes más arbitrarios están hundidos en las razones más oscuras y poderosas. Y que la escritura es el arma más fina y letal para iluminar ese cerrojo". Esas razones son las que hacen que, algunos críticos, la consideren una novela psicológica puesto que, trata de exponer o explicar las acciones de su protagonista. Para ello, El narrador y los críticos indagan en su entorno social y su pasado para tratar de entender sus temores y arrebatos.

En aquel momento el presidente de Estados Unidos, George Bush distinguió a ciertos países de medio oriente (Afganistán, Irán, Irak, entre otros) como el eje del mal. Su postura fue y es reproducida en numerosos medios. Quien ingresa a Internet puede acceder al listado de las personas que secuestraron los aviones y conocer sus rostros. Incluso si lo desea puede hacer un recorrido turístico por los sitios atacados. La mercantilización de la tragedia llega al extremo de ofrecer fragmentos de los edificios derribados como souvenir. En este punto, el morbo y el consumo se confunden.

La generación y afianzamiento de la figura del enemigo se consolidó con falsas pruebas que demuestran la manipulación de la información y la creación de noticias con un fin ideológico. Los medios reprodujeron la ideología hegemónica hasta que se permitieron contradecirla. El diario *El mundo* de España fue uno de los primeros en sostener la idea de auto-atentado para justificar una guerra. Lo que demuestra que el estado necesita y necesitó de instituciones que acompañen y respalden su postura.

La nouvelle fue redactada en contemporaneidad a los acontecimientos nombrados y los efectos de los mismos. De esta manera, comprendemos cómo la violencia, el terror y el caos aparecen en la ficción reelaborados. A la par de ella, Giardinelli desarrollaba la redacción de *Diatriba de la Patria*, obra de análisis socio-político bajo la estrategia de ensayos. En el, el mundo exterior es su preocupación. Ese mundo al que solemos referirnos como lo real. Esta simultaneidad de producción puede admitir que de texto en texto se encuentren preocupaciones compartidas. Las cuales nos remiten al contexto y demuestran que ciertos temas se hallan en boca y mano de oyentes y escritores. Queda claro que el mundo externo, aquello que llamamos “real”, se vislumbra como un concepto complejo, al que se unen la imaginación, los miedos, las invenciones y el deseo de veridicción que acompaña a los diversos discursos sociales.

Uno de los ideogemas que se destaca es el miedo y su posterior sensación de paranoia. Los ataques injustificados nos demostraron que cualquier persona podía ser objeto de ellos. El protagonista de la obra se presenta como un hombre temeroso, que siente que debe cuidarse de los extraños. Juan se defiende y para ello trata de explicar su reacción: “Es que no sé por qué lo hice, vuelve a decirle, Juan, al abogado, y no insista, viejo, es inútil, supongo que sentí miedo, dice, la sensación de peligro, de riesgo, es bastante inexplicable.”(78/Giardinelli/2003) Su manera de actuar nos señala la falta de raciocinio y ante ello, pareciera que el hombre vuelve a regirse por sus emociones. En el capítulo uno, cuando inicia la obra leemos: “Nunca sabría por qué le pego (...) pero el impulso le hizo sentir (¿diría que le hizo saber?) que era peligroso. Eso: peligroso” (12/Giardinelli/2003)

Juan justifica su acción en el temor que hizo ver a ese hombre como peligroso. Él explica que lo mata porque tenía miedo. La sensación de percibir que un extraño puede hacerle daño genera una desconfianza injustificada que lo lleva a defenderse sin haber sido atacado.

Zygmunt Bauman analiza en *Miedo Líquido* situaciones de violencia posmodernas. Su preocupación reside en la relación que él percibe entre globalización y terror. Aunque las situaciones de violencia sean distantes a nosotros, la sensación nos acerca. El miedo puede producirse hacia la presencia de otros, por la inseguridad social o monetaria. Bauman asegura que los estados colaboran en la expansión de este sentimiento a través de la fluctuante economía capitalista. A su vez, la propagación de situaciones de violencia en diversos puntos hace que el miedo se generalice. Existen diversas razones para tener miedo y sentir, ante la falta de reglas, que no habrá justicia que logre frenar los riesgos a los que nos vemos expuestos.

Como hemos dicho anteriormente, la globalización nos conecta, nos une y debido a ello, lo lejano es percibido como cercano. El sentimiento de solidaridad nos vincula ante las tragedias y alegrías. Existe una hipersensibilización de la sociedad que se siente afectada por todo lo que sucede aquí o en remotos lugares. Bauman responsabiliza, en parte, al buscado y logrado efecto del terrorismo de imponer terror. Los otros, los extraños son catalogados como peligrosos y se justifica su estigmatización a través del crecimiento de ataques terroristas. Por lo tanto, el juego de poder entre víctimas y victimarios permite que los roles se intercambien con facilidad. Existe un uso arbitrario de la culpabilidad que varía dependiendo los intereses y las estrategias del juego.

Gabriel Kessler señala en *El sentimiento de inseguridad. Sociología del temor al delito* que el miedo siempre fue condenado como cobardía sin embargo, actualmente, se presenta como una sensación de la cual pocos pueden escapar. Si bien solía relacionársela con focos peligrosos, los límites se han extendido. Los peligrosos no habitan un espacio aunque perduran las portaciones de rostros y los prejuicios que hacen ver a ciertas personas como posibles amenazas.

Kessler relaciona los medios con el sentimiento de seguridad y asegura que ellos colaboran en el afianzamiento del mismo al colocarlos en primer plano. A un caso se lo reemplaza con otro y el derrotero de homicidios, robos, secuestros, etc. es continuo. Luego, puntualiza el uso político del miedo. Especifica que después del 11 del septiembre crecieron los estudios acerca del terror, terrorismo y su función política. Él

asegura que ciertos estudios llegan a la siguiente conclusión: “el miedo es un recurso intencionalmente manipulado por motivos económicos, políticos o étnicos: cortinas de humo para ocultar cuestiones más graves” (28/Kessler/2009) Los gobiernos y grupos terroristas hacen uso del miedo como estrategia de subordinación. En consecuencia, la sociedad queda en medio del conflicto de las partes.

Lo que llamamos temor es un sentimiento que se presenta en cada sujeto con sus variantes. No todos tememos a lo mismo. En el caso de Juan nos resulta llamativo que un hombre mayor le genere miedo. La experiencia los sitúa como seres débiles. Kessler piensa en Spinoza y recuerda que para el filósofo el miedo es una de las pasiones más fuertes e inestables. Nadie sabe cómo puede actuar bajo esta sensación porque la misma puede hacer que el raciocinio deje de operar. De allí, su peligro pues nos hace seres impredecibles. El cuerpo propio no responde como solía hacerlo a los estímulos externos. Se pierde la paciencia y los niveles de irritabilidad resultan imposibles de contener. El miedo se refiere a uno mismo pero también a los otros. Ellos son los responsabilizados por desestabilizarnos.

Kessler asegura: “De este modo, la amenaza se convierte en un criterio legítimo para evitar al otro, para impedir que se acerque y, si es posible, para mantenerlo lo más alejado posible.” (61/Kessler/2009) Todos somos potencialmente sospechosos y por ello, debemos ser controlados. Se controlan las fronteras, se excluye al extraño y al extranjero. La tolerancia baja y cada uno de nosotros debe ser vigilado. Así lo demuestran las cámaras de seguridad, las alarmas, los detectores de robo, entre otros elementos.

La crisis de inseguridad se relaciona, en nuestro país, con el desempleo, la situación económica, la desconfianza en las autoridades policíacas e incluso el poder judicial. En la nouvelle, Juan se burla de los abogados y jueces pues los percibe y reconoce corruptos. Su abogado, de oficio, le dice: “No se puede ante un tribunal, por más que usted desdeñe o descrea de la Justicia de este país, no se puede, le reitero, de ninguna manera se puede hacerse el boludo y tomarle el pelo a los jueces y secretarios y funcionarios, que serán todos una manga de cínicos atorrantes pero son muy formales y tienen poder y les encanta usarlo, y entonces a usted lo van a hacer papilla.” (16/ Giardinelli/2003) La coincidencia de opiniones entre defensor y defendido indica el descreimiento popular. A su vez, se destaca el mal uso que hacen de su poder por lo tanto, habrá que ser respetuosos aunque ellos no lo ameriten.

2.2.2- Los otros o la construcción política del enemigo:

La presentación de los ideogramas mediante subtítulos cumple con la intención de distinguirlos y organizarlos de modo que se logre una lectura más amena. Sin embargo, notaremos que algunos de ellos comprenden a otros o proponen una continuidad.

Bauman considera que el miedo logra su impacto al aprovecharse del desconocimiento de otras culturas. Se construye una imagen de peligrosidad que se ajusta a la imagen de enemigo que se desea poseer. En la obra, Juan se siente intimidado por la presencia de quien orina a su lado. Nadie entiende por qué un anciano puede incomodarlo, ni siquiera él. Sin embargo, ese desconocido sufre las consecuencias de una sensación. En definitiva, la ignorancia permite la incompreensión y justifica el terror. Dentro de este panorama, la dicotomía queda establecida como un enfrentamiento Oriente-Occidente. Angenot define el resentimiento como un rechazo a la alteridad. Es decir, una dificultad para comprender la diversidad y sobre todo una dificultad para establecer vínculos. Slavok Zizek señala: “La única forma de introducir la pasión en este tipo de política, la única forma de movilizar activamente al pueblo, es a través del miedo: a los inmigrantes, al delito, al Estado excesivo (con sus cargas de altos impuestos y control), a las catástrofes ecológicas, así como también el miedo al hostigamiento (la corrección política es la forma liberal ejemplar de la política del miedo). Tal política siempre se basa en la manipulación de una multitud paranoica.” (1/Zizek en *Clarín*/2010) De esta manera, se fue generando sociedades intolerantes y que intentan ser omnipotentes. Chomsky fue uno de los pensadores de los ataques que señalo el uso político de los ataques. Él asegura que, actualmente, el único modo de atacar a un enemigo más débil es confeccionar ataques a través de las propagandas. En ellas se lo debe retratar como una amenaza inminente. En pos de ello, los diversos medios masivos y el cine trabajaron para construir una imagen casi demoníaca del enemigo. La necesidad de controlar lo que se dice y a quien llega el mensaje se relaciona con la posibilidad de manipular voluntades a través de ellos. Los ataques poblaron de soldados al ejército norteamericano pero poco se dijo de las protestas en contra de la invasión a Afganistán. Ante la posibilidad de que la opinión publica se vea modificada por esas iniciativas, se prefirió mostrar actos heroicos que unifiquen a la población en la idea del sacrificio.

En cualquier sociedad, las acciones deben preverse o estar bajo control. Así sea una tormenta, un huracán o la presencia de inmigrantes. Este deseo de controlarlo todo hace

que se excluya a los diferentes, es decir, a quien no se parezca a nosotros aunque la diferencia sea parte constitutiva de cada grupo. Ellos no deben acercarse y debido a ello, las fronteras se cierran o resultan inaccesibles, respaldadas por argumentos de escaso fundamento.

El uso de esta exclusión como herramienta política es señalado por Verón. Él afirma en “La palabra adversativa” que todo gobierno necesita generarse un otro negativo, alguien a quien culpar de las desgracias propias para no asumirlas, ni enfrentarlas. Esa latencia en el discurso se define como la posición del adversario, un otro negativo con quien generar polémica. Por lo tanto, se construye un discurso que piensa la posible replica de los otros. Los enunciados se crean anticipándose a las palabras de los demás.

Frente a ellos, se encuentran los destinatarios de los mensajes generados por los políticos. Verón los denomina contradestinatario a quien es su otro negativo, el prodestinatario que sería el otro positivo y por último, el paradestinatario que se caracteriza por su indecisión. Hacia ellos apuntan los mensajes de las fuerzas políticas. A los receptores se los capta a través de la persuasión y de su identificación con un colectivo mayor. Este acompañamiento implica aceptar y difundir los mensajes recibidos a través de actitudes, que podrán ser negativas o positivas, hacia la otredad.

El discurso político forma parte de los discursos sociales. Su fuerza reside en las estrategias persuasivas que intentan apoderarse de los receptores para que ellos se identifiquen con su grupo. De este modo, es posible propagar una ideología y garantizarse co-participes que ayuden a difundirla.

2.2.3- Autorrealización y triunfalismo:

Para ser aceptados por todos, los individuos deben regirse por un modelo triunfalista que determina un deber ser. Este ideograma atraviesa todos los discursos y somos persuadidos con consejos, imágenes y métodos que nos dicen como sacar lo mejor de cada uno. Se pretende alcanzar el máximo posible de nuestro potencial y en esa carrera corremos, en ocasiones, sin saber si lo hacemos por elecciones propias o llevados por la masa. El trabajo se presenta como un camino para la autorrealización. A través de él, los individuos pueden subir de categoría y garantizarse el consumo de lo

que deseen. De este modo, el trabajo nos controla pues nos hace dependientes de cierto nivel de ganancia para garantizar lo que poseemos y quizás, adquirir un poco más.

Bauman asegura en *Modernidad Líquida* que: “La necesidad de *transformarse* en lo que uno no *es* constituye la característica de la vida moderna.”(37/Bauman/2006) Esta angustia por ser aceptados hace que los sujetos se olviden de lo que son y cumplan un rol. La identidad se forja en relación con las normas que nos hacen ser aceptados socialmente. Juan es visto como un hombre ejemplar, que divide su vida sin asentarse en ningún espacio. Una persona triunfadora, cosmopolita y culta. A este nomadismo se refiere el narrador cuando dice: “En esa época viajaba mucho, hacia un raundtrip entre Atlanta y Buenos Aires.” (21/Giardinelli/2003) El protagonista es presentado como un hombre exitoso en su trabajo, con un buen pasar y posibilidades de desarrollarse sin embargo, puertas adentro se refugian sus temores y deseos. Lo privado no debe ser expuesto porque la imagen que se ha logrado construir caería. Lipovetski lo explica: “Los trastornos narcisistas se presentan no tanto en forma de trastornos con síntomas claros y bien definidos, sino más bien como “trastornos de carácter” caracterizados por un malestar difuso que lo invade todo, un sentimiento de vacío interior y de absurdidad de la vida, una incapacidad para sentir las cosas y los seres.”(76/Lipovetski/200) Juan se presenta como un ser temeroso que no puede ser feliz porque si dice lo que piensa puede ser excluido. Entonces, elige el silencio. Prefiere ser visto como raro, loco a demostrar su verdadera identidad. Juan asegura: “yo soy una persona equilibrada, sensata y más bien parca, eso sí, que piensa mucho pero dice poco, eso es lo que pasa.”(94/Giardinelli/2003) Ante las acusaciones, permanece inmóvil, pensando la estrategia para responder aunque nunca responda.

Sobre el arte de la creación de personaje, Blanchot escribe: “la idea de personaje, así como la forma tradicional de la novela, no es sino uno de los compromisos por lo que el escritor- arrastrado fuera de sí por la literatura en busca de su esencia- intenta salvar sus relaciones con el mundo y con él mismo.”(21/Blanchot/1995) De acuerdo con ello, la sencillez debe ser característica de cada autor. Cuanto más cerca se halle de nosotros mayor será la identificación. Proponer, entonces, una ruptura con los modelos establecidos es quebrar el molde clásico pero teniendo en cuenta ese requisito que hace posible el puente autor-lector. La supuesta normalidad de Juan, nos acerca a él e incluso nos genera el temor de arribar a un final similar. El miedo es poder transformarnos en lo que él se transformo.

2.2.4- La confesión y los discursos del yo:

La estrategia de iniciar la obra con la confesión y posteriormente detenerse en el homicidio hace que los lectores revivan lo sucedido. La narración nos enfrenta a un sujeto que aún no entiende lo que hizo y a lo largo de la obra seguirá preguntándose. La relativización de los hechos y de sus posibles consecuencias nos ayuda a comprender la complejidad de los acontecimientos. A su vez, se presenta el descrédito de las instituciones, las cuales se perciben manipulables. Se ha perdido la autoridad que, anteriormente, presentaban los magistrados.

La confesión nos acerca al “yo”, a las razones privadas. La constante exposición postmoderna de lo íntimo es reconocida por Lipovetsky cuando asegura: “El narcisismo no sólo designa la pasión del conocimiento de uno mismo sino incluso la pasión de la revelación íntima del yo como la atestigua la inflación actual de biografías y autobiografías o la psicologización del lenguaje poético.”(64/Lipovetsky/2000) A través de esta introspección se relaciona consigo mismo y trata de encontrar las razones de sus acciones. Pero el método no funciona como la justicia demanda porque incluso, el acusado no comprende su propio accionar, Juan piensa pero solo los lectores acceden al derrotero de su interioridad. La justicia solo observa un sujeto que enmudece ante cada pregunta. El personaje se cuestiona: “Porque sí, claro, esa era la pregunta: ¿Por qué lo había hecho, eh?”(14 Giardinelli/2003) Los sujetos se tornan impredecibles y no hay explicaciones valederas. La pregunta final es la que busca responderse durante toda la lectura y no hay certezas, solo posibles explicaciones.

La confesión es analizada desde sus diversas significaciones. Se la piensa desde el discurso religioso, ligada a la culpa y desde el discurso legal como elemento probatorio de culpabilidad o inocencia. La religión nos ha enseñado que quien se confiesa se libera del pecado y esta apto para ser perdonado por Dios. Sin embargo, previo a ello es necesario arrepentirse. Surge, entonces, una duda ¿Si hay arrepentimiento puede no existir culpa u el arrepentimiento implica asumir la culpa?

El mismo Juan piensa: “No le gusta la palabra confesión, no es el vocablo adecuado, no el que yo quisiera utilizar, Su Señoría, porque hacerlo implicaría admitir una sensación de culpa que él no tiene, piensa Juan, una voluntad previa y considerada de ocultar los hechos, de negarlos. El que confiesa cualquiera lo sabe, primero lo ha ocultado” (27/Giardinelli/2003) El protagonista necesita aclarar que él no se defiende, sino que desea explicar su actitud sin

determinarse culpable o inocente. Él ha realizado su examen de conciencia, se sabe en falta, aceptara su castigo pero no siente culpa.

A su vez, la confesión o presentación ante el tribunal, es una instancia programada junto al abogado. Él es quien la prepara para comentar parte del hecho y ocultar otras. Esta manipulación de los acontecimientos, a través de la palabra, hace que la confesión sea un acto de creación discursiva, donde los intereses del acusado determinan lo decible. La confesión legal posee el valor de prueba y si él se confiesa culpable, deberá ser juzgado por ello.

Durante toda la nouvelle, Juan espera el momento en que se enfrentara a los magistrados. A lo largo de la lectura vemos como prepara su discurso, como se lo imagina y las estrategias que piensa utilizar en su defensa. Juan dice: “yo no hice nada en el sentido de proceder a conciencia, de elaborar, de construir aunque sea una acción, y no, no es que me ponga retórico, lo que estoy diciendo (...) lo que digo y quiero decirles es que yo no hice nada voluntariamente, fue un impulso (...) admito que estuve mal, soy consciente de que cometí un hecho grave, me hago responsable de lo que le pasó a este pobre hombre (...) pero no fue sino un impulso, un jodido y maldito impulso. ¿Acaso ustedes nunca han sentido algo así (...) que les hace hacer lo que no pensaban hacer, e incluso lo que nunca jamás pensaron que serian capaces de hacer?” (29 y 30/Giardinelli/2003) Sus palabras tienden a minimizar el hecho e incluso interpelan a los oyentes para acercarlos a otras explicaciones. Él desea correrlos del paradigma culpable-inocente para que entiendan su manera de actuar aunque eso, a la justicia no le interese ni parecieran considerar de su incumbencia. Juan asume el homicidio pero no la culpabilidad porque no actuó de manera consciente. Por lo tanto, pide que la justicia lo ayude a entender su propia irracionalidad. Una última cita sobre la problemática nos ayudara a comprender su incomprensión. El narrador dice: “esto es lo que piensa, que no hay condena que me condene realmente porque yo habré matado pero fue sin querer, yo no soy un asesino.” (96/Giardinelli/2003) Juan es consciente de que puede ser condenado a la cárcel y aunque pareciera que no le interesa defenderse, desea hacerlo. Él quiere decir su verdad y no responder a los pedidos de la justicia que solo necesitan un dictamen. Sin embargo sabe lo que todos esperan de él y lo dice: “no les importa lo que yo diga porque están todos preocupados y ocupados en el cumplimiento de las formalidades ordenadas por los códigos y procedimientos, las formas lo son todo, parece, para estos seres deformes.” (121/Giardinelli/2003) los juegos de palabras lo ayudan a ironizar sobre el poder y los intereses de la justicia. El caso debe ser resuelto y en ese deseo por conformar un veredicto se desdeña una investigación profunda de los

hechos. Braudillard reflexiona sobre la búsqueda de la verdad y asegura: “ La obsesión por desnudar la verdad, por llegar a la verdad desnuda, que impregna todos los discursos de interpretación, la obsesión obscena por alzar el secreto es exactamente proporcional a la imposibilidad de conseguirlo jamás. Cuanto más nos acercamos a la verdad, más retrocede ésta hacia el punto omega, y más se refuerza la obsesión por alcanzarla.” (17/Braudillard/1997) Esta afirmación hace de la búsqueda un trabajo imposible, inacabado y en Juan, una obsesión. Debemos conformarnos con una versión, quizás consensuadas, de los hechos.

En una entrevista realizada al filósofo Dario Sztajnszrajber él asegura que señalar que todo puede ser analizado de otra manera es asumir un ejercicio responsable de la libertad. Luego de la caída de los grandes relatos, todo se vuelve discutible y ante ello solo nos queda aprender a discutir y fundamentar nuestras opiniones. Juan reconoce ese derecho sin embargo, su abogado intenta armarle un discurso simplista y de sumisión. La justicia sigue operando desde su autoridad y no abre al juego al dialogo. Sobre esos grandes relatos autoritarios, Sztajnszrajber opina: “En la medida que los grandes relatos se deconstruyan estamos teniendo una fuerte emancipación. Hay una ética de la deconstrucción de los grandes relatos por la que esta bueno encaminar” (2/ Sztajnszrajber en rev. Nueva tierra/ 2011) La tarea es crear el espacio para el disenso, el debate de las nuevas concepciones sociales. Esta apertura incluirá a los sujetos y permitirá una mirada contemporánea de las leyes. Desde la nouvelle, se pretende pensar los signos desde la riqueza que cada interpretante aporta.

Juan continúa y compara al poder judicial con la ficción. Ambas simulan, crean discursos verosímiles pese a que otro debería ser el interés de la justicia. Cansado, Juan reconoce: “Lo genial es el engaño. La mentira. Eso es lo que prefieren todos: el abogado, la fiscal, Su Señoría y la madre que los parió.”(127/Giardinelli/2003) Él lucha por su verdad, su versión de los acontecimientos, aunque sabe que no quieren escucharla.

2.2.5- La violencia y sus relaciones político-económicas:

Los sentimientos se presentan relacionados entre si. Incluso pareciera observarse que de uno se derivan los otros. El narrador asegura: “Simplemente había sentido el impulso inexplicable (...) de girar, digamos, sí, eso, violentamente” (13/Giardinelli/2003) El miedo genera otro ideograma, la violencia. Si bien en su caso, la violencia culmina en muerte convivimos con todo tipo de escenas violentas. La violencia de los malos tratos

de Tomás, su hermano, hacia él y hacia su esposa e incluye la manera en que el protagonista tiene relaciones sexuales con su cuñada. También la visualizamos en robos, secuestros, saqueos y represión.

Mempo considera una serie de hechos que generaron el mal estar social. Él enumera: “Las muertes en diciembre de 2001, el desfile de presidentes, el desempleo, los piquetes, las asambleas y los cacerolazos, el hambre, la desnutrición, la obscena deshonestidad de la dirigencia y los reclamos de los ahorristas furibundos, todos eso sacudió a los argentinos como jamás ningún otro proceso político social” (67/Giardinelli/2004) Ante este panorama, cada quien debía seguir realizando su trabajo como podía y a su vez, reclamar lo que le pertenecía. La incertidumbre era la única certeza puesto que, el futuro se presentaba bastante desalentador.

Blanchot dice: “Escribir es hacerse eco de lo que no puede dejar de hablar. Y por eso, para convertirme en eco, de alguna manera debo imponerle silencio.”(21/Blanchot/1995) Desde la soledad del acto creativo, el escritor mediatiza poniendo su cuerpo y su voz para opinar sobre todo aquello que la ficción le permite abordar. Nos encontramos como miembros de la sociedad con una devolución y en ocasiones, la propuesta de una solución. Desde la nouvelle Juan razona: “Está bien que ahora en este país todo el mundo se suicida por la crisis, porque no dan más y se les vino la noche encima, y acá el que no emigra se suicida.” (86/Giardinelli/2003) Las opciones que presenta el protagonista pueden ser percibidas como el resultado de un panorama desalentador. Sin embargo, la contundencia de sus palabras asusta.

Los medios se llenaron de imágenes y comentarios de personas que denunciaban que no podían acceder a sus ahorros, que fueron despedidos o que no sabían cómo seguir. Miguel Bonasso escribe *El palacio y la calle. Crónica de insurgentes y conspiradores* basándose en los hechos de diciembre de 2001. El libro establece un dialogo entre los testimonios de quienes participaron en las manifestaciones populares y los datos a los que accedió el periodista para reconstruir las acciones de los gobernantes durante aquellos días. Se localizan dos espacios diferentes que son habitados por los ciudadanos y los gobernantes. Al sitio de los últimos se refiere irónicamente como el palacio. El panorama que se establece refleja el estado de caos, desesperación y temor que había invadido a los ciudadanos. Las palabras del narrador, en boca de Juan, nos acercan a esa sensación que se percibe en las crónicas del periodista. El protagonista dice: “Por que no pensar que de pronto viajo a ver como están las cosas, ahora que este país fue destruido y lo que fue una nación es solo una multitud de miserables que recorre la vida sin

destino.”(129/Giardinelli/2003) El deseo de muchos fue huir, escapar de un futuro incierto y así lo hicieron. La fuga consideraba interesante ciertos países. Entre ellos se encontraban Estados Unidos y posteriormente España o Italia. Todo dependía del origen del nuestros mayores y de la posibilidad de conseguir la ciudadanía. La descripción histórica de los hechos nos ayuda a entender la influencia y la interdependencia de los diversos campos disciplinares.

Claudio Lozano,⁶ asegura que la crisis del 2001 tiene su origen en las políticas económicas liberales implementadas en el 76. El corralito es visto por el analista económico como una muestra del agotamiento del régimen financiero. Esta medida movilizó a la protesta social debido a la ausencia de referentes y de soluciones efectivas. El pueblo manifestó su disconformidad con las medidas, lo que culminó con la represión policial. Nos interesa el análisis de Lozano porque vincula los intereses económicos y la violencia desde una mirada contextual. Debemos señalar que el artículo fue publicado en septiembre del 2001. Es decir, antes de que la situación empeorara. De esta manera, notamos como se iban presentando los hechos que culminarían en el estado de caos que todos recordamos. En retrospectiva, los economistas señalan que la crisis pudo haberse evitado pero que la mala administración y el desconocimiento hicieron que sea imposible escapar de ella.

En el mes de diciembre de 2001, frente a la aceleración de los retiros de depósitos bancarios, el Gobierno tomó una decisión que fue conocida como “el corralito”. La misma consistía en limitar los retiros de efectivo del sistema, bajo la excusa de incitar a bancarizar a toda la población. La carencia de efectivo dejó literalmente sin ingresos a trabajadores. De esa manera, surgieron los bonos y las monedas provinciales. Los efectos, señalan los economistas, aun no han finalizado.

Eduardo Míguez ⁷ nos ayuda a entender cómo a través de los años, los conflictos se repiten sin que los administradores del estado tomen conciencia de los errores. En cada caso, siempre se presentó el sobreendeudamiento, crisis bancaria-fiscal y una desvalorización monetaria-cambiaria. Sin embargo, pese a las similitudes las posibles soluciones son diferentes e implican tiempos laxos, que el pueblo no puede soportar.

⁶ Claudio Lozano es director del Instituto de Estudios y Formación de la Central de Trabajadores Argentinos (CTA), analizó la situación en un artículo de la revista virtual que pertenece al Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO)

⁷ Eduardo Míguez ⁷ nos aporta un recorrido histórico comparativo de las crisis económicas argentinas en “Las crisis argentinas en perspectiva histórica”.

Señalamos el aporte de estos economistas porque en aquel momento la gran preocupación de la población era qué iba a pasar con sus ingresos y ahorros. Desde diversas disciplinas se atendió a la problemática intentando retratarla y quizás, así comprenderla. Como ejemplo podemos recordar el film documental de Pino Solanas “Memorias de un saqueo” que mediante una mirada retrospectiva analiza los conflictos.

Debemos indicar que la escasa producción de textos históricos sobre el momento que nos incumbe llama la atención. A su vez, las pocas obras que lo analizan son de escaso y difícil acceso. Debido a ello, la mirada historiográfica nos aporta poco en relación con las producciones de otros estudiosos. Este vacío será compensado con artículos históricos que nos ayuden a brindar un panorama de la época.

El historiador Mario Rapoport⁸ hace su aporte y con él pretende derribar mitos. Él asegura que nuestro país se construyó sobre la idea de que en el pasado éramos el granero del mundo, uno de los primeros económicos mundiales. Para derrocar esas ideas propone un análisis histórico de las diversas crisis que atravesó el país. Luego de ese recorrido llega al 2001 y señala que a ese final nos llevaron los “gloriosos” 90. Rapoport concluye: “Entonces llegamos a la crisis de 2001, cuyos primeros síntomas se advierten desde los años finales del último gobierno de Menem y se agravan con el gobierno de De la Rúa.”(11/Rapoport/2007) El acatamiento a consejos de instituciones extranjeras hizo que la economía siga cayendo. Organismos como F.M.I. o el Banco Mundial eran conocidos por toda la sociedad y en gran parte responsabilizados por la situación que se atravesaba. El historiador asegura: “La protesta social se generalizó y se manifestó en el plano político y cultural, también con contenidos de reivindicación de la soberanía nacional frente a la subordinación de toda la política gubernamental a las imposiciones de los organismos financieros internacionales y a su explícita intromisión en la vida política argentina.” (11 y12/Rapoport/2007) A través de misiones, colaboraciones o intromisiones los representantes de dichas instituciones se sugirieron medidas que se constituirían como reformas al sistema económico. En consecuencia, el ajuste llegó a todos y el descontento se expresó en cortes de ruta, cacerolazos, enfrentamiento con la policía, represión, etc. Rapoport sintetiza: “Con lo que se arribó finalmente a una explosión social, el 19 y 20 de diciembre de 2001, que produjo por primera vez la caída de un gobierno, el de la Alianza, que había sucedido a Menem, sin ninguna intervención militar.” (12/ Rapoport/2007) Llama la atención el énfasis

⁸ En “Mitos, etapas y crisis en la economía argentina” el historiador Mario Rapoport señala la necesidad de entender y atender a la crisis desde la interdisciplinariedad. En él, las tablas estadísticas marcan el crecimiento sostenido, en el tiempo, de la elevación del desempleo, el valor del P.B.I, la deuda externa, la inflación y otros índices de la crisis.

que coloca el estallido en la caída del gobierno de la De la Rúa. La cual se dio como una necesidad popular y un deseo que obedecía al “Que se vayan todos”. El derrocamiento no se dio en manos de los militares pese a que el miedo popular temía la toma del poder por parte de ellos. Otros reclamaron su presencia como una manera de imponer orden. Sin líderes y en default, se sucedieron siete presidentes hasta que Eduardo Duhalde accedió a la presidencia provisoria. Finalmente, en el 2003, los argentinos votaron y en las elecciones presidenciales resultó ganador Néstor Kirchner.

Marcos Navarro⁹ observa las estrategias de la Alianza para llegar al gobierno e indica las medidas que repercutieron en paros generales y el surgimiento de un nuevo movimiento de protesta: los piqueteros. Su aporte nos ayuda a entender como, poco a poco, quienes debían gobernar fueron rompiendo pactos y generando nuevas asociaciones que culminaron con la renuncia de Chacho Álvarez. De este modo, la inestable alianza se fracturo aun más perdiendo fuerza de gobierno y credibilidad publica. La aceptación de Domingo Cavallo como parte el gabinete y sus medidas de ajuste económicas, corralito y corralón, hicieron que el clima de rebeldía social crezca. El 20 de diciembre de 2001 la plaza de Mayo se llenó de manifestantes que correaban “Que se vayan todos”. La represión no tardo en llegar y el resultado fue 15 muertos, más aquellos que murieron en saqueos y otras manifestaciones.

Dentro de este panorama, Navarro señala el vinculo entre la política internacional y nacional. Él asegura que los atentados y el efecto tequila afectaron a nuestro país. Luego de 11 de septiembre la atención de los organismos internacionales se radicó en acompañar al presidente George Bush y su deseo de reactivar la economía. Por lo tanto, la posibilidad de medidas de ayuda se disipó.

Los argentinos que no estaban en las plazas vieron la crisis por televisión o la escucharon en radios. Frente al estado de sitio y los 34 muertos, mucha gente se refugio en sus casas y como compañía se hallaban los medios. No había maneras de escaparse frente a lo que sucedía. De esa manera, se llevo con visible tristeza y desesperación a las fiestas de fin de año. La opulencia de las mismas se vio degradada a lo que se podía pagar o conseguir. La sensación “no future” invadió cada hogar.

⁹ Marcos Navarro es historiador y analiza la etapa que consideramos en *Historia de la Argentina 1955-2010*. Él titula el capítulo que analiza ese periodo como “Declive y derrumbe de la convertibilidad”.

2.2.6- Deber ser y triunfalismo:

Un ideologema contemporáneo impulsa a cada sujeto a alcanzar el máximo de su desarrollo. Las presiones se transforman en competencias y se miden por los resultados. En la nouvelle, el narrador se inmiscuye en el personaje y por momentos lo deja hablar casi con exclusividad. La voz de los otros aparece referida y, en escasas ocasiones, como discurso directo. Es en los silencios o en los comentarios internos hacia las personas con las que interactúa, donde se puede experimentar la verdadera personalidad de Juan. El narrador dice: “Ni sabe si ha llegado a algún punto, en rigor, porque solo anda, se desplaza, gira y camina, gira y camina como buscando en su interior, revisando todas cuestiones interiores que han compuesto su pequeña vida.” (107/Giardinelli/2003) Lo interior devela una faceta diferente a la exterior. Analizada desde la lejanía, él es un hombre que ha triunfado gracias a méritos propios y que parece llevar una vida exitosa. Sin embargo, su familia se presenta como un desastre, del que quiere huir. Él trata de encontrar razones y en esas cuestiones interiores quizás se vislumbra alguna explicación. De esta manera, su confesión se puebla de muertes, resentimientos y pensamientos autocensurados por considerarlos de dudosa moral. La importancia que asumen estas problemáticas íntimas hacen que se consoliden como el nombre de la obra. Ellos son la fuente de todas las acciones misteriosas e insospechadas de los individuos.

Todos los mandatos sociales triunfalistas, del estilo autoayuda que proponen recetas de éxito universal resuenan en sus palabras. Él trata de ser optimista, independiente y autosuficiente pero no puede dejar de sentirse solo. Juan asegura: “Uno sabe que la consigna íntima es que no afloje, desde luego (...) Y no idealice las cosas, che, no busque salvaciones afuera: ni en el amor ni en el dolor, ni en los demás ni en la muerte, nada de eso.” (131/Giardinelli/2003) Sus palabras lo demuestran débil, solo, con la nostalgia de quien ya no posee nada, ni a nadie. Cristina, su cuñada, se presenta como la única imagen posible del amor. Sin embargo, el mandato de alejarse de los afectos es más fuerte. Él amor lo vuelve vulnerable y la debilidad no es una característica de los individuos posmodernos. Juan la piensa: “Pero todo es inadecuado ahora, salvo Cristina, si viniese, porque ella entendería, razona Juan. O creo que entendería, quién sabe. Con eso bastaría, sí, pero, shhh. No pensar, no pensar. Mejor soñar, imaginar.”(110/Giardinelli/2003) Su manera de escapar es a través del recuerdo y por momentos, mediante las lecturas de revistas. Frente a esta crisis de autosuficiencia, necesita a alguien pero nadie va a visitarlo a la cárcel. Lipovetski asegura: “Los individuos aspiran cada vez más a un desapego emocional,

en razón de los riesgos de inestabilidad que sufren en la actualidad las relaciones personales. Tener relaciones interindividuales sin un compromiso profundo, no sentirse vulnerable, desarrollar la propia independencia afectiva, vivir solo, ese sería el perfil de Narciso.”(76/Lipovetski/2000) Su situación de recluso lo hace pensar pese a que no lo desee. Se da cuenta de que su vida está vacía, que no hay nadie que se preocupe por él. La soledad que en algún momento fue una elección, ahora se presenta como un castigo. Bauman plantea una categoría para este tipo de perfil de sujetos. Él dice: “ser un individuo *de jure* significa no tener a quién echarle la culpa de la propia desdicha, tener que buscar las causas de nuestras derrotas en nuestra propia desdicha, tener que buscar las causas de nuestras derrotas en nuestra propia indolencia y molición, y no buscar otro remedio que el de volver a intentarlo con más y más fuerza cada vez.” (43/Bauman/2006) Durante la *nouvelle*, Juan intenta explicarnos y explicarse por qué llegó a esa situación. Este perfil existencialista, le impone hacerse cargo de todo pese a que él no comprende lo que ha sucedido. Él debería poder defenderse, decir lo que piensa, crear argumentos convincentes sin embargo calla. En la obra leemos: “... y las palabras se detienen en su boca. Como tantas otras veces, él no comprende lo que le sucede. Soy una persona buena, se dice a sí mismo, no tendría que pasarme todo esto” (104/Giardinelli/2003) En ese devenir de su conciencia, piensa, se defiende y triunfa. Juan busca su salvación, desea crear una confesión convincente para el jurado pero no quiere mentir. Sin nada ni nadie en que creer se refugia en sí mismo. Él dice: “La salvación (qué palabra idiota, ya sé, reconoce Juan en el pleno sueño, pero no encuentra otra) está en uno mismo. Vamos, quiero decir que no puede uno andar escapando ni esperando salvadores.” (131/Giardinelli/2003) El problema es que ya no cree que sus capacidades sean suficientes y por ello, no encuentra salidas ni caminos hacia la libertad. La obra finaliza presentándonos a Juan frente al jurado, en ese momento el silencio desaparece y pide tomar la palabra. ¿Cuál será el resultado? De este modo, la novela termina, las preguntas continúan y los veredictos no se conocen.

2.2.7- Incertidumbres y aportes para el futuro:

Algunas medidas para hacer frente a la crisis surgieron del pueblo. Las ferias francas, los clubs de trueque fueron algunas de manera de relacionarse con los otros para adquirir lo que se necesitaba. Sarlo señala que dentro de ese panorama surgieron agrupaciones que iban al frente en todo tipo de proyectos. Desde bancos de trabajo a

asociaciones artísticas barriales. Los argentinos apelaron a la creatividad y a la participación para hacer frente a los problemas. El arte ayudó a que muchas personas exterioricen sus preocupaciones de manera creativa. Parafraseando a Sarlo podemos decir que la metáfora fue uno de los elementos de los que se dispuso para resistir, soportar y comunicarse. Dentro del ámbito teatral, connotar puede significar denotar y por ende, se puede decir lo que se desea y el público perceptivo lo comprenderá. Había que canalizar las angustias, expresarlas y el arte fue una alternativa. Pintores, actores, escritores, etc. tomaron como tema de sus obras el contexto y nos pusieron a reflexionar, reírnos, burlarnos y por qué no llorar sobre lo que nos pasaba.

Dentro de este panorama situamos *Cuestiones Interiores* "El arte reside en aportar una manera diferente de analizar las preocupaciones contemporáneas. Deleuze y Guattari aseguran que la literatura tiende a desgarrar el paraguas donde, socialmente, nos refugiamos del caos de lo abierto. Las propuestas que ellos nos presentan actúan de manera trasgresora porque van en contra del sistema jerárquico, tratando de romper las estructuras. Ante los sucesos acaecidos es necesario concentrar la energía en soluciones reales y concretas aunque ellas impliquen dejar de lado las instituciones que anteriormente nos sostenían. En la nouvelle, Juan es el encargado de proponer líneas de fuga. Su manera de concebir el delito, la culpa y la inocencia producen rizomas que atrapan a los lectores en la tarea de pensar y repensar los signos. Los críticos expresan al respecto: "El escritor emplea palabras, pero creando una sintaxis que los hace entrar en la sensación, o que hace tartamudear a la lengua corriente, o estremecerse, o gritar, o hasta contar: es el estilo, el «tono»."(178/Deleuze/1999) Cuando las palabras que poseemos parecen no alcanzar para decir lo que se desea, el hombre tiende al silencio, al balbuceo, a la búsqueda de un signo que trascodifique sus sensaciones. La tarea inicia con el escritor puesto que él es el encargado de producir los agenciamientos. Los personajes y las personas son, por lo tanto, lo que dicen y lo que callan. Juan aconseja que pese a todo se continúe luchando. Su vida atraviesa un momento crítico y esto lo une con el país del que proviene pero pese a todo el consejo es seguir.

2.2.8- Los medios y el deseo de aceptación:

Desde su rol de comunicador, Diego Acevedo¹⁰ nos ayuda a conectarnos con los individuos y la constante exposición a la violencia que se reflejaba en los medios ante los sucesos de la caída de De la Rúa. Ellos mostraron en transmisiones en vivo las manifestaciones, las muertes y el helicóptero abandonando la Casa Rosada. La influencia de esas imágenes en los sentimientos y emociones de la población demostraba un feedback en ascenso que comprendía la participación activa o el acompañamiento desde el hogar.

Sabemos que una gran parte de las noticias se presentan cargadas de atributos que tanto periodistas como sociedad imprimen a los acontecimientos cuando hablan de ellos. Se generaba la sensación de que todo estaba mal e iba cada vez peor. Los atributos destacados por los medios de comunicación quedan en la mente del público. Mc Combs dice: “Obviamente, los medios informativos son la fuente primaria de información de la mayoría de las personas sobre los temas.” (40/Mc Combs/2006) consciente del poder de los medios, Juan se imagina cómo sería abordado su caso. Pese a que él pareciera mantenerse indiferente a las voces de los otros, se preocupa. Existe, en las sociedades post modernas, el deseo de poseer una imagen pública positiva. Nadie quiere ser difamado. A él le preocupa, específicamente, la manipulación de las noticia. No quiere ser presentado como un homicida. En la obra leemos: “Juan tenía que ver con esa muerte, era el causante directo y alevoso, se diría públicamente, porque además el pobre hombre era un anciano y su lentitud urinaria estaba perfectamente justificada.” (15/Giardinelli/2003) Podemos notar en la cita cómo será presentado, según Juan, en los medios el crimen. Los adjetivos que lo describen exhiben los atributos necesarios para crear la figura de un asesino. En cambio, la víctima aparece como un sujeto débil e inocente. Esta contraposición, seguramente, genera que quienes escuchen la noticia tomen partido por uno de ellos y lo defiendan. Los atributos manipulan la información, demostrando la imposibilidad de ser objetivos. Juan sabe lo que los medios pueden hacer, él lo vivencia desde la cárcel a través de la lectura de revistas y anteriormente mediante películas.

¹⁰ Diego Acevedo realiza una crónica periodística de la crisis, documentada con diarios desde el 4 de marzo de 2001 al 6 de febrero de 2002. En su recorrido términos como devaluación, convertibilidad, saqueos, desocupación, bancos, reformas ayudan a los periodistas a describir la situación que se vivía.

Ante las noticias, ciertas personalidades no logran operar críticamente y se repiten la información sin proceso de recepción.

2.2.9- Espacios públicos y privacidad:

Bauman señala la existencia de no lugares y de lugares públicos como espacios que solían ser de paso y actualmente son habitados por los usuarios. Estos sitios demandan, actualmente, mayor presencia y permanencia por lo tanto, van perdiendo su carácter transitorio. Los no lugares son definidos por Augé como: “las instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes (vías rápidas, empalmes de rutas, aeropuertos) como los medios de transporte mismos o los grandes centros comerciales, o también los campos de tránsito prolongado donde se estacionan los refugiados del planeta” (41/Augé/2007) La particularidad de estos sitios es que permiten el tránsito sin develar la individualidad de los sujetos. Ellos se presentan como beneficiarios de estos sin que puedan interactuar con otros, debido a la brevedad y superficialidad de los encuentros.

Nuestro comentario se justifica debido a que el protagonista de *Cuestiones Interiores* mata a un anciano en el baño público de un aeropuerto internacional. Ambos son considerados no lugares. Sin embargo, el primer sitio parece presentarse como una paradoja puesto que en el baño se realizan actividades íntimas aunque, como su propio nombre lo define es público y deba compartirse.

El protagonista termina de orinar y ve al anciano proceder lentamente. Esto genera en Juan cierta incomodidad que termina con el golpe mortal. La rutina del acto se ve alterada por esa persona que genera inseguridad. Posteriormente, se disculpa diciendo que al tratarse de un hombre mayor podía operar en un ritmo diferente al suyo. El narrador describe el incidente: “este hombre cayó con mucha mala fortuna, todo ensangrentado porque al parecer el choque contra la pared, contra el caño en la pared, le rompió algunos dientes, y la nariz, quién sabe, el caso es que cayó como una bolsa de papas. (...) Y quedó muerto, el hombre, ahí. Inesperadamente se murió, y Juan sin saber qué hacer, sin conciencia siquiera de lo que había hecho.” (14/Giardinelli/2003) La exposición significa vulnerabilidad y pese a que Juan fue quien se sintió en peligro, él es quien ataca. Los extraños se cruzan y el otro es percibido como un sujeto sin pasado pero también sin futuro. A él no nos une más que la inmediatez del presente sin embargo, Juan y el anciano crean un vínculo. El homicidio los liga desde ese presente como extraños hasta la pérdida de su anonimato. Bauman señala que los no lugares son espacio de dominio

de seres civilizados. Es decir, de sujetos que pueden interactuar con otros sin atacarlos o presionarlos. Esta diferenciación define a Juan como a un salvaje. Él ha perdido su capacidad para relacionarse con los otros porque no puedo convivir con las diferencias. Juan se hallaba en un lugar desconocido cuando comete su delito. Ese nuevo espacio, pese a ser semejante a otros, determina en él un estado de alerta y debido a ello ante el menor indicio de violencia actúa. El resultado de su incorrecta lectura es el asesinato de quien orinaba a su lado. El hombre moderno vive en un constante estado de ansiedad que se haya determinado por su necesidad de hallarse siempre alerta de lo que pueda suceder. El futuro, cercano o lejano, genera un estado de angustia puesto que se trata de lo indeterminado.

A los extraños se los acusa de generar la sensación de inseguridad y por esto, se anula cualquier intento de relacionarse con ellos. Frente a ellos, la rapidez y la alerta son los mandatos. El hombre debe liberarse de lo que lo obstaculiza. Esta aceleración en la que vivimos nos demanda adaptarnos a un ritmo y fluir, como dice el sociólogo, imposible detenerse o ir despacio. Lo fast no nos permite disfrutar del recorrido. Todo y ahora dice Lipovetsky. De esta manera, crecen los estados de ansiedad y sus trastornos. Nosotros somos presente. Nadie nos espera, se vencen los plazos y el hombre corre contra reloj. Todo lo que se desea no puede ser esperado. En esa vorágine corremos y quienes se retrasan, nos molestan.

2.2.10- Individualismo y compromiso:

El individuo enfrenta el mundo solo y justifica esa soledad en la libertad que siente a través de ella. Sin embargo, en momentos de necesidad las ausencias asustan y el discurso free, libre de compromisos no colabora a saciar el vacío. En ese momento, comienzan los juicios contra-fácticos y Juan desea que alguien lo acompañe. Recuerda la familia, a Cristina, sus amigos y vuelve a tener miedo. Él asegura: “la nostalgia es un bicho jodido que te arruina el acá y el ahora porque te hace pensar en el allá y en el cuando.” (22/Giardinelli/2003) El pasado lo detiene y él se está debatiendo su futuro. No debe pensar en eso, debe avanzar. Para eso sirven los libros de autoayuda y los gurús, para hostigarnos a seguir sin depender de nadie. El narrador asegura: “No, no quiere pensar en nada que le recuerde todo eso, la vida, su vida.” (19/Giardinelli/2003) Los recuerdos le sirven como una vía de escape pero no quiere detenerse y es ese deseo de controlar sus emociones el que lo desestabiliza. Juan no quiere ser débil, no puede

demostrarse débil sin embargo lo es: “y él llora mientras camina, camina acongojado como quien marchara hacia su propio funeral, bufando y gimiendo, impotente y denigrado. Camina como muerto.” (25/Giardinelli/2003) Durante la nouvelle, el protagonista soporta hasta que finalmente accedemos a este momento de quiebre, donde la muerte aparece como una comparación que parece proponer una alternativa, un deseo.

El pasado le trae su origen y por ende la negación de su familia. Él llega a decir: “Mejor digamos que he nacido de un repollo, eso.” (19/Giardinelli/2003) Juan rechaza los vínculos. No quiere formar parte de ella. Para él, su familia es un padre ausente, una madre enferma y un hermano abusivo. Lipovetsky asegura en “La era del vacío: el individualismo posmoderno” que: “Hoy vivimos para nosotros mismos, sin preocuparnos por nuestras tradiciones y nuestra posteridad: el sentido histórico ha sido olvidado de la misma manera que los valores y las instituciones sociales.”(51/Lipovetsky/2000) Dentro de este panorama, la soledad se presenta como una elección de vida. Él no está solo casualmente, sino que ha decidido alejarse de todos. El único amigo que recuerda vive en Estados Unidos y el resto de su vida es vacío.

El suicidio, como una manera de muerte posible, se vuelve recurrente en el protagonista. Lo ve como la única salida a la crisis que atraviesa el país y personalmente, le recuerda a su madre. A ella la describe de manera cariñosa. Una mujer diferente que vive dentro de su propio mundo. En ese punto ambos se parecen. Ella lo debilita. Juan recuerda la visita de su madre a Estados Unidos y la posterior sensación de tristeza que sintió cuando ella se fue. El protagonista señala que escribía poemas y que siempre parecía estar bien hasta que un día se tiro por el balcón. Ellos no supieron ver el peligro por ello, afirma: “La melancolía es así: permite jugar con la muerte, incita a considerarla y hasta es capaz de hacer que uno la adore, pero de modo íntimo, secreto, hasta que un día el melancólico se descuida y pum” (126/Giardinelli/2003) Juan coquetea con la muerte. Piensa en su estado melancólico y en cómo terminaron quienes la sufrieron. Él no condena el suicidio como un acto de debilidad. Podría decirse que, por momentos, pareciera que argumenta a favor de él. De esta manera, como lectores, se percibe que esa podría ser su salida. Lipovetsky asegura: “la sociedad posmoderna al acentuar el individualismo, al modificar su carácter por la lógica narcisista, ha multiplicado las tendencias a la autodestrucción.”(212/ Lipovetsky/2000) Cada quien elige como infringirse dolor. Ante este panorama, el suicidio es presentado como una de las salidas posibles a los problemas.

La soledad hace que cada vez sea más difícil comunicarse. Los problemas se guardan sin que nadie pueda percibirlos. Esa es la paradoja de la sociedad contemporánea, pues cada vez estamos más comunicados pero aun así nosotros decidimos silenciarnos. El protagonista reflexiona: “¿Y qué es lo que está pasando?, inquiera Juan, en el sueño, y lo que está pasando es como lo que pasa con los adictos, pero quiero decir a-dicto, o sea uno sin palabras, sin dicción.”(130y131/Giardinelli/2003) Su contradicción es presentarse como un ser pensante que sabe lo que debe hacer y decir pero que no sabe cómo hacerlo. Él posee los argumentos pero no puede expresarlos en palabras. Juan acumula sentimientos, pensamientos y no los demuestra porque al hacerlo, reconocería su fragilidad.

2.2.11 - Independencia afectiva y consumismo:

Para continuar analizando la idea del apartado pasado recurrimos, nuevamente, a Bauman¹¹. Él señala que el imperativo religioso “ama a tu prójimo como a ti mismo” sigue vigente. Sin embargo, existe un problema ¿Cómo amar a los otros cuando las personas no se quieren ni a ellos mismos? O cuando los otros no demuestran afecto hacia él ¿Cómo aceptar a los otros si él no se acepta? De este sentimiento se desprende el resentimiento, el culpar a los otros por las desgracias propias. Incluso las relaciones humanas se ven afectadas por estos sentimientos que tienden, como se ha dicho anteriormente, a la falta de compromisos o la propagación de vínculos inestables. El amor light, el hombre light, las relaciones free son solo una manera de nominar los vínculos que se establecen. Si analizamos el vínculo que el protagonista sostiene con su familia y la mujer que ama notaremos que la figura de su hermano limita la suya. Juan ha crecido bajo sus malos tratos, reprimiendo sus deseos de venganza. Podríamos decir que él actúa continua sintiendo resentimiento y por ello quiere ocupar un lugar central en la sociedad. Su manera de hacerlo es matar a un anciano, consciente o inconsciente, con alevosía. Al romper el mandato de amor demuestra que ni siquiera se quiere a si mismo porque no calculo el castigo de su delito.

En la sociedad moderna líquida, los individuos no quieren querer pero, desean ser amados y aceptados por todos. Con las muestras de afecto aumentan su ego. Se

¹¹ En *Mundo Consumo. Ética del individuo en la aldea global* analiza la relación del hombre con la sociedad. Él nos ayudara a entender al personaje y su problemática.

pueden reconocer queridos, deseados pero sin retribuir ese cariño, más que a sí mismo. Lo que los otros aman no son ellos, si no lo que exponen a los otros. El verdadero yo puede ocultarse. Ante este reconocimiento pueden aflorar sentimientos no deseados. Los cuales se compensan con consumo y no con afecto. Si estas triste, compra. Si estas feliz, comprá. Juan no puede compensar la soledad de la cárcel con consumo. Se encuentra solo y sin posibilidad de liberarse de ese estado. Allí se da cuenta que nunca generó vínculos estables y por ello, se siente solo. Desde el encierro, él se da cuenta de lo que logro cultivar a lo largo de su vida y la mirada retrospectiva le devuelve una imagen vacía. Solo es él dividido entre el ser y el tener.

2.2.12- Incredulidad y resentimiento:

Entonces, leer se presenta como una alternativa. Así lo dice: “Solo la lectura sana y salva, reflexiona Juan, pensando en el cartelito que tienen en la Guardia, donde de un Cristo flaco y patético cuelga la promesa de sanación y vida eterna.” (113/Giardinelli/2003) El personaje ironiza con el letrero que promete la salvación a quienes creen en Dios y propone la lectura como actividad de salvación. Dentro de la cárcel leer e imaginar son las únicas vías de escape. Sin nadie, ni nada en que creer la única esperanza es el mismo. No hay creencias donde depositar la fe por lo tanto, hay que huir pensando que todo mejorara.

Juan cierra su idea afirmando: “La salvación (qué palabra idiota, ya sé, reconoce Juan en el pleno sueño, pero no encuentra otra) esta en uno mismo. Vamos, quiero decir que no puede uno andar escapando ni esperando salvadores.” (131/Giardinelli/2003) Ante las desgracias, muchas personas buscan refugios en la religión. Otros sienten la ausencia de seres superiores y debido a ello, se autoconvencen de enfrentar como puedan a los conflictos. Algunos buscan una congregación así lo demuestran el crecimiento de la membrecía, la apertura de nuevas iglesias, los actos masivos en estadios, las numerosas peregrinaciones, entre otros acontecimientos que señalan la necesidad de creer en un más allá que los aleje del presente agobiante que viven. Sin embargo, Juan no espera soluciones divinas y sigue pensando cómo enfrentar al jurado.

Según Bauman nuestra existencia esta determinada por el vinculo que creamos con los otros. Los extraños nos muestran lo que podría ser y esa visión puede que no nos agrade. Ellos representan el miedo a ser lo que no deseamos. A ellos, quizás, los

ayudamos no porque sentimos amor al prójimo sino por el temor de pasar por la situación que ellos atraviesan. Al verlos, nos presentan una imagen de lo que no deseamos ser. Tal vez, Juan se vio reflejado en ese hombre indefenso y matarlo fue la manera de borrar de su mente la representación de lo que él no desea experimentar. Bauman opina: “Las personas tienen tendencia a tejer las imágenes del mundo con el hilo de su propia experiencia.” (84/Bauman/2010) Sin nadie a quien echarle la culpa de su infeliz existencia, se inventa un sujeto y descarga en él su fracaso. Sin embargo, acaso percibamos un intento de explicación cuando reconoce que la relación con su hermano mayor Tomás nunca fue buena. La *nouvelle* relata episodios de violencia entre ambos cuando eran niños y se registra la violencia de Tomás sobre Cristina. Hacia él se enfocan sus peores sentimientos. Juan reconoce: “Mejor digamos rabia, resentimiento, por qué no admitirlo si él lo odia toda la vida” (32/Giardinelli/2003) Su resentimiento se descarga violentamente en alguien débil. Precisamente, porque la violencia suele no presentar otros justificativos más que razones personales. En ocasiones se hará uso de ella en forma estratégica pero siempre para ostentar el poder de uno sobre otro.

Angenot señala que el resentimiento es “un modo de producción de valores”¹² que hacen que los individuos se resistan a la convivencia pacífica con personas que consideran diferentes y por ende, se sientan amenazados por ellos. Se generan contra ellos preconceptos que actúan como barreras para el contacto. El crítico asegura: “La ideología del resentimiento enfrenta a un mundo exterior considerado impostor y opresor cultivando las quejas –desvíos narcisistas de la voluntad de justicia” (22/Angenot/2005) El resentido culpa a los otros por ser lo que es. Juan mata a quien orinaba a su lado en un intento de ser respetado. En el momento de su asesinato, resurgieron aquellos recuerdos en los que él era el excluido y discriminado. En cierta forma, su acto demuestra a la sociedad que él también puede “ser” como los otros. Abandona la sumisión, asume un rol vengativo y de esa manera compensa todos los malos tratos de su vida. Juan elige pero su elección lo condena. He ahí la paradoja de un hombre que organizaba, pensaba y no se regía por sus instintos o deseos. Al contrario, parte de su vida fue negarlos o posponerlos.

La sociedad civilizada retoma la ley del más fuerte, echando por tierra las legislaciones vigentes. Por ello, la violencia es un problema global que precisa de

¹² “designare como resentimiento un modo de producción de valores, de imágenes identitarias y de ideas morales y cívicas que reposan sobre ciertos presupuestos sofisticados, y que se orientan a la subversión de valores predominantes.” Angenot, Marc: “Fin de los grandes relatos, privatización de la utopía y retórica del resentimiento” en Rev. CEA, Córdoba, Ed. U. Na. C., 2005. Pág. 22

soluciones globales. Podrán tomarse medidas de alcance local pero con ellas no se podrá detener la escalada que aún continúa. Hay que apelar a la solidaridad de todos para comenzar a mejorar.

Dentro de este panorama aparece la ficción y sus alcances. Nos volvemos a preguntar ¿Qué puede hacer la literatura frente a su contexto? Y ¿Qué puede hacer una persona dedicada a la escritura? Bauman señala que numerosos intelectuales, entre los que se encuentra, dejaron de creer en la posibilidad de mejorar el mundo. Incluso asegura que ellos no son mejores que los ciudadanos cuando se debe comprender qué sucede en la sociedad. El proyecto de la Ilustración se ha perdido y la búsqueda de la felicidad se realiza en forma individual. Frente a ello, el intelectual poco puede hacer. El imperativo es hágalo Ud. mismo. Construya su felicidad como pueda. Vivimos en una sociedad autoritaria, donde todos dan consejos y opinan pero solo algunos escuchan. El tono imperativo recorre y se hace presente en los diversos discursos sociales. La opción es apelar a la solidaridad y una manera de generarla es crear la identificación en los sujetos para que la perciban como propia. De esta manera, se obtiene apoyo.

En la nouvelle, se describe un estado posible de la sociedad y se percibe preocupación por la crisis que se atraviesa. La literatura intenta, a través de la ficción, hacernos reflexionar sobre el contexto que nos rodea. Si nadie está conforme con lo que sucede por qué no hacer algo. En este punto, su cercanía con las parábolas y las fábulas está determinada por esa intención de enseñar utilizando como ejemplo un caso posible. Mempo dice: “En la literatura todo, siempre, es continuidad y ruptura. Ser moderno es siempre una manera de rebelarse frente a lo establecido. Es cuestionar y quebrar reglas, y esto ha sido norma en toda la historia de la humanidad porque hace a la naturaleza del intelectual y del artista” (6/Giardinelli /1995) La fuerza perlocutiva de la obra nos señala que no todo en la literatura es invención inocente, fuerza de evasión. Se puede utilizar la literatura para pensar una época e incluso para pensar maneras de hacerla habitable. La antigua utopía de armonía social reaparece frente a los momentos de crisis y los únicos que pueden construirlas son los individuos. Hacia ellos va el mensaje ya sea ficcional, ensayístico o periodístico.

2.3-Polifonía: los otros y yo:

En el siguiente apartado trabajaremos las relaciones polifónicas que los miembros de la nouvelle establecen entre ellos. Intentamos dar cuenta del entramado de voces narrativas que se crean entre el protagonista, su familia, la sociedad, la justicia y sus representantes. Tomamos el concepto de polifonía de Bajtin por lo tanto caracterizaremos la obra del cual se lo extra para aplicarlo posteriormente a la nouvelle corpus. Él crítico señala esta estrategia discursiva en *Problemas de la poética de Dostoievski*, luego de haber estudiado y analizado la obra del escritor. En su primer capítulo se dedica a plantear la problemática de la polifonía teniendo en cuenta la relación autor-héroe. El crítico asegura que Dostoievski crea personajes con voz propia. Ellos se manifiestan como seres particulares y gracias a ello, pueden disentir con respecto a otros. Esta independencia hace que las disidencias y diferencias enriquezcan el texto demostrando diversos puntos de vista.

Bajtin señala que el escritor se caracterizo porque creaba personalidades y no personajes. La diferencia reside en la voz propia que defienden y sostienen los seres ficcionales. Ellos son presentados como existencias individuales que poseen conciencias independientes y sobretodo, inconfundibles. Esta autonomía hace que la convivencia nos plantee una multiplicidad de voces e ideologías. En consecuencia, se presenta una obra polifónica.

Dostoievski debió comprometerse en la labor de crear para cada personaje una conciencia individual, que lo distinga dentro de la obra. De esta manera, da cuenta de una valoración del individuo sobre lo social. Son las particularidades las que se destacan y ayudan a caracterizar a los personajes. Bajtin afirma que ellos pueden disentir de la voz de su creador y esa es su riqueza. A su vez, el dialogo que se genera plantea la posibilidad de demostrar las ideologías en juego y que el lector establezca su propia opinión.

Algunos de los elementos estudiados se encuentran en la obra de Giardinelli por lo tanto, el análisis de la obra Dostoievskiana nos ayuda a comprender *Cuestiones Interiores*. Deseamos notar el uso que se hace de esos elementos y percibir la intención del autor al incluirlos en su narración. En nuestro objetivo nos proponíamos señalar la importancia de la polifonía. En pos de ello, describiremos el recurso y examinaremos la obra para revelar cómo y por qué se hace presente en ella.

Los personajes son presentados con una personalidad que los hace únicos. Se los percibe como individuos. Debido a ello, la obra posee un efecto realista porque se acerca a las conciencias. No se trata del realismo clásico, objetivista y referencial sino de inmiscuirse en los seres y sus pensamientos. Precisamente, esta búsqueda de afirmación del yo a través de la palabra hace que el hombre se vuelva a sí mismo y genere indiferencia respecto a su mundo externo. Como muestra de ese solipsismo, surge el monólogo. Desde el, se plantean vínculos con los otros y sus opiniones. La polifonía supone la interacción de voces dentro de una secuencia discursiva. La cual puede darse en un diálogo de producción verbal o en un enunciado orientado hacia otro. El cual puede no estar presente pero ser el objeto del pensamiento y por ende, las palabras que se dicen surgen hacia dicho sujeto. Juan imagina, por momentos, en sus monólogos que está frente a Su Señoría y le habla.

En sus palabras se visualizan los mandatos, modelos a seguir y las figuras ejemplos que suelen ocultar lo que son. Ellos no solo producen un discurso sino que, incorporan y dan muestra de esas otras voces en sus enunciados. Esta afirmación vale tanto para el narrador como para el personaje.

En *Cuestiones Interiores* Juan representa una voz que difiere respecto al sistema judicial. Su abogado y el jurado le recuerdan constantemente cual debe ser su manera de actuar frente a los representantes de la ley. Sin embargo, el protagonista se burla de la justicia pero también los invita a recordar sus mandatos originales cuando les pide que busquen la verdad y no a un culpable. Mientras él insiste en confesarse autor del hecho pero haberlo cometido bajo el temor de un ataque, su abogado le ordena que deje dar vueltas y se confiese culpable. Los intereses de ambos son distintos puesto que, el abogado actúa de oficio y no quiere perder un juicio pero sabe que la situación de su defendido es discutible. En cambio, Juan quiere que el jurado lo escuche y entienda que actuó preso del miedo que sentía. El narrador dice: “escucha que le pregunta Su Señoría, y él responde, Juan responde qué por qué hizo qué si yo no hice nada.”(29/Giardinelli/2003) Su aclaración se relaciona con el hecho de proceder a conciencia. Él mato pero desea que se debata si quien comete un asesinato fuera de su raciocinio puede ser considerado culpable. La repetición y la insistencia en estas ideas son herramientas del narrador para demostrar el total desconcierto en que se encuentra el protagonista.

A su vez, el intercambio de voces narrativas nos permite por momentos un relato testigo y por otros, omnisciente. La estrategia hace que el lector cree cierta distancia y en otras se acerque al punto de conectarse con sus emociones. En ocasiones, es el

narrador el que le habla al lector brindándonos una mirada distinta de los hechos. Él dice: “Juan tenía que ver con esa muerte, era el causante directo y alevoso, se diría públicamente, porque además el pobre hombre era un anciano y su lentitud urinaria estaba perfectamente justificada.” (45/Giardinelli/2003) De la cita podemos extraer varios elementos. Si bien el protagonista es tratado por su nombre también puede notarse cierta distancia. La manipulación del hecho a través de los medios y la repercusión aseguran la degradación de su persona. Asimismo, la acusación directa lo hace responsable del hecho. Los adjetivos utilizados demuestran el énfasis que cree será postulado por los periodistas para crear una separación clara entre malos y buenos.

Juan sabe que no tiene oportunidad de ser liberado puesto que ha matado a un inocente, una persona mayor. Sin embargo, trata de explicar que sintió miedo. Eso es todo lo que puede hacer el protagonista, relatar lo sucedido pero no entenderlo. La obra inicia con el relato en media res y luego se irá explicando el suceso a lo largo del primer capítulo. Por lo tanto, el lector sabe desde el primer momento con que se va a encontrar. Aquí no hay un crimen por resolver puesto que lo primero que leemos es la confesión sin embargo, aun falta saber el por qué. Juan desea explicarlo aunque él mismo no lo entienda. Existe en su caso una denuncia del sistema que no desea analizar e interpretar los acontecimientos. Lo que se busca es imponer un castigo sin comprender las razones del hecho y sin permitir una defensa justa por parte del acusado. La verdad o una visión parcial de ella se olvidan en la celeridad del caso.

El debate sobre el sistema judicial inicia en el capítulo II con la aparición del abogado. El narrador lo incorpora a través del uso del estilo indirecto libre: “El abogado le dice (...) que la Justicia en este país será una joda, si usted quiere es lo menos confiable que hay en el mundo y todo lo que quieran decir de ella, pero tiene sus formas y más le vale respetarlas (16/Giardinelli/2003) El abogado es el encargado de hacerle respetar las leyes, le recuerda sus deberes como acusado y como ciudadano respetoso de las embestaduras. Sin embargo, ninguno de los dos ignora el vínculo que la sociedad crea con la justicia y sus representantes. Juan se postula como una voz que plantea líneas de fuga. La trasgresión de poder decir lo que muchos piensan y pocos verbalizan. El discurso oficial no cuestiona la justicia y sus mandatos por ello, Juan plantea un contraste que demuestra la variedad de ideologías. Mediante lo monológico y la aceptación de la riqueza de puntos de vista se permite que la obra pueda percibirse más cercana, a lo que como lectores podamos concebir como real.

Las narraciones trágicas suelen enfrentar al lector con la voz propia del personaje. Desde la soledad de su mundo, se abre al exterior a través de monólogos que demuestran su perturbada conciencia. Los acontecimientos fatales funcionan como umbrales a la interioridad del personaje. Él debe hablar, narrar sobre lo que le ha sucedido y debido a ello, se expone. Sin embargo, no se encuentra solo puesto que, sus palabras dan cuenta de la sociedad de la que forma parte. Bajtin cita a Askóldov para indicar la importancia del crimen en las novelas del autor. Él asegura: “El crimen en las novelas de Dostoievski (...) es el planteamiento vital del problema ético religioso. El castigo es una forma de solucionarlo. Por lo mismo, ambos representan el tema principal de su obra.” (25/Bajtin/ 1993) En este punto Giardinelli coincide el escritor ruso puesto que el homicidio es la razón que lo hace reflexionar acerca de la justicia, la culpa y el delito. La multiplicidad de puntos de vista hace que puedan surgir diferencias dentro de la obra y son ellas las que, en cierto modo, reflejan a la sociedad. El homicidio organiza y justifica la obra.

En una primera interpretación, el asesinato nos hace ver a Juan como un desquiciado pero a medida que avanza la lectura notamos otras facetas de él. Bauman afirma: “no solo los monstruos cometen crímenes monstruosos” (19/ Bauman/2008) El mal proviene de todas partes y puede hallar refugio en cada uno de nosotros. Nadie esta exento de cometer una infracción o un delito. Este estado de latencia causa temor puesto que, nunca sabremos cuando nos convertiremos en lo que no deseamos ser. Una acción, un comentario u mirada bastan para que el miedo se torne en mal. En relación con ello, Bajtin asegura que a través del pathos se configura el personaje por ello, las situaciones a las que los exponen los narradores son determinantes. La verdadera personalidad se demuestra en esos momentos cumbres y determinantes en la vida de un sujeto u personaje. Juan es aquel hombre tranquilo que llevaba una vida rutinaria pero, también es el homicida de un desconocido. Esta aparente contradicción dentro de su personalidad ayuda al autor a integrar elementos, generalmente, opuestos.

Por otro lado, se cancela la idea de seres totalmente buenos o totalmente malos. La caracterización expone una mirada más abarcadora haciendo posible ver que en algún momento esa otra cara, ese otro yo se revele. No somos siempre buenos, un poco de maldad devela sanidad. Juan repite constantemente que lo que le paso a él, le puede pasar a cualquiera. La noción de pathos comprende esta bipolaridad que caracteriza al personaje. La mirada del autor nos concilia con la idea de que no somos santos, ni perdidos. Simplemente somos y las decisiones dependen de cada uno de nosotros a cada

momento de nuestras existencias. En caso contrario, el individuo llegara al extremo y el cambio será radical. El tono existencialista es claro y parafraseando a Sartre podemos decir que lo importante no es lo que han hecho de nosotros, sino lo que hacemos con eso que han hecho de nosotros. La culpa no es de la sociedad pues, nosotros permitimos que ella influya en nuestros seres. Por lo tanto, debemos hacernos responsable y elegir: delincuente o héroe, poco importa.

El crítico indica que la novela polifónica es dialógica porque permite la interacción de varias conciencias, de voces que independientemente exponen su modo de pensar. En cambio Giardinelli refiere a las opiniones ajenas a través de la versión del personaje. La nouvelle puede ser relatada como un largo monologo aunque el propio protagonista prefiera imaginarse una charla con Mike, su amigo. El narrador afirma: “Se dice Juan como si le hablara a otro, a Mike por ejemplo, como si no monologara para sí como lo hace” (21/Giardinelli/2003) Su monologismo es dialógico en cuanto se muestra a un ser influenciado y habituado en practicas y creencias de su grupo social. Él responde a otros de manera interna. Como no quiere hablar solo, necesita imaginarse a alguien a su lado. De esta manera, se destaca lo individual frente a la masificación. Por ello, algunos críticos señalan a este tipo de novelas como un producto capitalista.

La preocupación de Dostoievski y Giardinelli anida en el ser humano, sus creencias, practicas, virtudes y defectos. A través de la narración de sus acciones se permiten indagar en sus conciencias y sus valores, tratando de capturar su esencia. De allí, que la riqueza se halle en personajes que oscilan entre extremos y se demuestran contradictorios. Bajtin afirma que los personajes de Dostievski no coinciden consigo mismo y esa es su riqueza. El critico indica: “...La vida autentica de una personalidad se realiza precisamente en (...) esta no-coincidencia del hombre consigo mismo, en el punto de su salida fuera de los limites de todo lo que el represente como un ser cosificado que pueda ser visto, definido y pronosticado fuera de su voluntad, en su ausencia.” (88/Bajtin/1993) Es necesario que el protagonista interactué y refiera a otros para delinear los rasgos de su personalidad. Incluso puede contradecirse y debido a ello, ser.

A Dostoievski le habían indicado, en varias ocasiones, su particular manera de comprender y practicar un estilo realista. Él aseguraba: “yo solo soy realista en un sentido superior, es decir, represento todas las profundidades del alma humana” (90/Dostoievski en Bajtin/ Bajtin/1993) Describir el alma humana es indagar en el hombre y de ese modo, permitir que los problemas de uno se vean reflejados y comprendidos por los otros, los lectores.

Bajtin señala la necesidad de comprender la crítica a la psicología judicial que realiza el autor ruso. La cual, debido a su naturaleza, admite interpretaciones contradictorias que suelen excluirse. La cercanía del personaje Porfirio de Dostoievski con Juan se plantea en el particular vínculo que ambos generan con los jueces que deben juzgarlos. Los miembros del sistema judicial resultan incapaces o al menos, no desean indagar en las personalidades conflictivas que deben juzgar. Sus veredictos se basan en observaciones externas que no comprenden la crisis que atraviesa el sujeto. El escritor señala, a través de sus obras, la desvalorización del hombre por hombre, sus fundamentos y consecuencias. En ambos autores, se visualiza al protagonista como un individuo libre, capaz de realizar sus elecciones y responder por ellas. Por lo tanto, el discurso de los personajes se plantea la posibilidad de contestar a los pensamientos ajenos. Debido a ello, sus palabras tratan de justificarse ante quienes considera son los que lo juzgan. Sin embargo, la conciencia solo puede exponerse a través de la provocación e interrogación personal y social. Bajtin asegura que las conciencias no pueden ser contempladas, hay que hablar con ellas porque, de lo contrario, ellas se callan. Esta situación se presenta con Juan. Él dice monologando: "... y las palabras se detienen en su boca. Como tantas otras veces, él no comprende lo que le sucede."(104/Giardinelli/2003) La invitación que se nos hace es escuchar, antes de juzgar. A dejar hablar, antes de imponer silencio u indiferencia. Bajtin y Voloshinov aseguran: "Y si yo refuto las opiniones del grupo social al que hasta ahora pertenecía, es solo porque la ideología de otro grupo social ha comenzado a dominar mi conciencia, la ha rellenado, la ha obligado a reconocer la exactitud de la realidad social objetiva que la generó." (252/Bajtin-Voloshinov/1998) El método dialógico discute la verdad como concepto fundante y da la posibilidad de discutirla, consensuarla. Juan se presenta como un contraopinador. Él se permite discutir lo que socialmente se le impone como verdad. De esta manera, se persigue una idea de polifonía que de cuenta de una sociedad plural y con rasgos democráticos. Juan escucha, el abogado habla pero no hay deseo de debatir solo se buscan conclusiones. Los estudiosos continúan: "En condiciones sociales particularmente malas, esta separación del individuo del ambiente social ideológico que lo nutre, puede además llevar finalmente al completo hundimiento de la conciencia en la locura." (254/Bajtin-Voloshinov/1998) Sin duda, el abogado coincidiría con esta afirmación. Ante la ausencia de reacciones o el escaso énfasis que plantea para defenderse, el abogado reta y maltrata a Juan. Él piensa mucho pero dice poco: "uno esta como embebido en un asunto, fascinado y abstraído de algún modo, sí, pero eso no quiere decir que uno le

haga daño a nadie. Al contrario, este tipo de personalidad, como la mía, más bien tiende a pasar desapercibida, con muy bajo perfil.” (91/Giardinelli/2003) Por ello, esa parquedad es vista como idiotez. En sus monólogos el vínculo con los otros genera debates. Él se aleja de los otros para refugiarse en si mismo y cuando pareciera que va a hablar las posibles respuestas nunca son dichas. En esa contraposición de conciencias, cada hecho del personaje es pensando y planificado por el autor. Él le impone silencio asumiendo que ello demandara una interpretación por parte de los lectores. Sin embargo, como sociedad, no estamos preparados para interpretar los silencios.

En este punto, los escritores se consolidan como mediadores entre las problemáticas del personaje y la sociedad. Bajtin asegura que Dostoievski supo escuchar el dialogo de su época y ficcionalizarlo. De igual modo, Giardinelli captura una problemática y la desenvuelve en una riqueza de voces. Lo destacable, en ambos, es la importancia que se le concede a escuchar los enunciados dominantes como también los débiles. El contraste enriquece la obra y demuestra la riqueza de sentidos que puede alcanzar una temática dentro de la sociedad. Ellos parecen invitarnos a participar, como lectores de la obra, de las reflexiones que como ciudadanos nos incumben. Las novelas tienen la intención performativa de incluirnos en el debate social y de este modo, enriquecer la polifonía.

Las obras expresan, como resultado, la ideología de sus creadores pero también, las de sus personajes. Sociedad e individuo se descubren a lo largo de la nouvelle. Ellos son indicios de las voces ajenas y propias que conforman a cada individuo. Bajtin es claro cuando dice: “El pensamiento humano llega a ser pensamiento verdadero, es decir, una idea, solo en condiciones de un contacto vivo con el pensamiento ajeno encarnado en la voz ajena.” (125/Bajtin/1993) La importancia que posee lo social hace que el hombre no pueda separarse de sus orígenes aunque interiormente los niegue y trate de ocultarlos. En él se manifiestan las creencias y hábitos de su grupo.

El personaje es el resultado de observaciones del escritor que, a través de un discurso realista, nos demuestra que lo excepcional puede formar parte de la vida ordinaria. En “Estética de la creación verbal” Bajtin reflexiona acerca de la relación que existe entre el autor y el personaje. El crítico señala que existe un trabajo creativo por el cual elige y genera su producto. A través del mismo organiza su discurso y lo dirige a quienes desea que sean sus lectores. Bajtin asegura: “es el autor quien está dirigiendo a su personaje y a su orientación ética y cognoscitiva” (22/Bajtin/1992) Por lo tanto existe la intención de que el personaje nos problematice, nos haga hablar de lo que le sucede.

Una de las estrategias que posee el escritor es que el lector siga el flujo de los recuerdos de modo que, la acción se adelanta o atrasa independientemente. Los diversos puntos de vista se van configurando en el entramado de las secuencias. El lector es el encargado de ordenar los fragmentos y otorgarles sentido.

En “*Cuestiones Interiores*” las categorías inocente – culpable se presentan como dignas de análisis. Es necesario recordar en este punto que Giardinelli estudio abogacía y aunque no se recibió siempre se interesó en la posibilidad de discutir las leyes. Lo que nos propone, mediante Juan, es indagar en lo que legalmente se define como delito y culpa. Es decir, ¿Si alguien ha cometido una infracción pero lo ha hecho de manera involuntaria la ley debe castigarlo de la misma manera que a alguien que actuó conscientemente?

Bajtín señala que la menipea fue el primer género en experimentar la redacción de estados psicológicos anormales o al menos, poco habituales. Ellas son el antecedente de aquellas novelas que incluyen ciertos fenómenos irracionales. Gracias a este distanciamiento de lo normal es posible la aparición de lo fantástico. La palabra irreverente es una característica de la menipea. Los límites se han roto y la moral se deja de lado dejando entrever los pensamientos verdaderos. El narrador relata: “Juan piensa en la telaraña que esta en el dintel de la puerta, del dintel de la puerta que esta detrás de Su Señoría, su- señoría- mantantiru- liru-la.”(30/Giardinelli72003) Sorprende el nivel de evasión que Juan posee frente a los magistrados. Como si estuviese abstraído, se distrae y canta canciones de infancia. De esa manera escapa y los lectores dudamos de su normalidad. El personaje se sabe diferente y para probarlo incorpora el comentario de un profesional. Él explica: “es que muchas veces me concentro total y profundamente, es como que detengo todos los pensamientos y entonces me salen, sí, bueno, obsesiones, (...) Un psicólogo me digo una vez que ésa era la palabra correcta y que no tenía que tenerle miedo.” (91/Giardinelli/2003) Esta confesión nos muestra una faceta del personaje como un ser retraído. Sin embargo, lo que encuentra dentro de sí no es un refugio sino, miedos. Juan huye del mundo pero tampoco puede quedarse solo. En ambos espacios surgen peligros que lo tornan impredecible. El protagonista incluye en su discurso la definición de su estado y quizás, detrás de esta actitud exista una manera de resguardarse del ataque de otros.

Voloshinov y Bajtín aseguran en “La construcción de la enunciación” que todo enunciado está orientado hacia alguien. Otro u otros que pueden o no estar presente. Ellos afirman: “incluso estas intervenciones verbales intimas son totalmente *dialógicas*, están

impregnadas con la valoración de un oyente potencial” (251/Bajtin-Voloshinov/1998) Posiblemente en ese intento de explicarse, Juan se quiera justificar. La inclusión de la voz autorizada del psicólogo hace que pueda presentarse un diagnóstico sobre su particular personalidad. En ese diálogo con su abogado trata de explicarse pero no puede y esa dificultad complica su causa. Él afirma: “Ah, no se imagina cómo me trastabilla la memoria, quiere decir pero no dice, Juan, no lo dice, a quién se lo iría a decir (...) La memoria. Todavía no me traiciona la memoria, no, a mí no, (...) simplemente sucede que lo que no recuerdo no lo recuerdo, yo le soy sincero.” (67/Giardinelli/2003) Su principal opositor es el abogado. Es con él con quien habla cara a cara, intentando explicar lo que ni él entiende. En este cruce de voces se encuentra en debate ideas opuestas que representan intereses distintos. El narrador inserta la voz del abogado: “No se puede ante un tribunal, por más que usted desdeñe o descrea de la justicia de este país, no se puede, lo reitero, de ninguna manera se puede hacerse el boludo y tomarle el pelo a los jueces y secretarios” (16/Giardinelli/2003) Más allá de ser el representante de la justicia y por ende, enseñarle las formas correctas de manejarse, existen intereses personales en juego. Debido a ello, entendemos su enojo. Él actúa de oficio por lo tanto, su remuneración la pagara el estado. Sin embargo, lo que le preocupa no es el dinero sino su honor como abogado. Él continúa: “no me gusta perder y por mí a usted lo pueden encanar mil años pero yo estoy poniendo mi prestigio de por medio.” (16/Giardinelli/2003) En sus palabras queda claro que la defensa no se preocupa por la causa sino por resolver el caso de manera favorable a sus intereses. La sinceridad y el tono imperativo del abogado intenta movilizar a Juan a una confesión como culpable que él desecha por encontrarla insuficiente. El abogado es la voz de la justicia y sus representantes. Los que le imponen que se comporte como un ser racional y responda por sus acciones sin embargo, él prefiere no oír, solo pensar. El narrador relata: “acaso comprende pero no le importa, (...) en realidad no le presta atención, no escucha las razones del abogado que sigue perorando” (17/Giardinelli/2003) Juan sabe lo que le puede pasar. No quiere quedarse en la cárcel para siempre pero tampoco desea condenarse en una confesión culpable.

Todo el relato se nutre en intenciones, las que pueden estar sustentadas por creencias, deseos o valores sociales sobre los que se puede narrar. La variedad de ellas hace que puedan establecerse diversos puntos de vista. Los personajes de las novelas polifónicas se configuran en las ideas que sostienen. Precisamente, la intención es que el personaje sea su discurso. Gracias a ello, alcanza credibilidad. La misma está dada por el grado de verosimilitud que alcanzan las palabras que dicen de sí mismos. En la

nouvelle, son las palabras las que le dicen al lector lo que sucede y le dan a entender un panorama de la situación. El abogado concluye: “Ahora me queda claro que es boludo, lo digo y lo sostengo, perdóneme pero usted es un boludo impar.”(95/Giardinelli/2003) La adjetivación negativa y el tono que se deduce de la situación nos conectan con un derroche de maltratos por parte del abogado hacia su defendido. Incluso, ese maltrato parece justificarse en el silencio de Juan y en el intento del narrador de presentarlo como un sujeto especial. Sin embargo, el final los da la esperanza de que Juan, finalmente, hable y pueda defenderse.

Gracias a esas voces que interactúan y señalan la posibilidad de discutir, pensar o abordar una misma problemática desde diferentes ópticas, la nouvelle se acerca al ensayo, género que el autor practica con avidez. Al implementar la posibilidad de establecer diversos puntos de vista se reconoce a la polifonía como un elemento que enriquece la obra otorgándole matices que antes no poseía. La sociedad que habitamos es polifónica y si deseamos producir una obra realista debemos respetar esa característica. Debido a ello, los lectores nos encontramos ante un conflicto ético-moral por medio del cual, el autor desea movernos a la reflexión. El libro porta un mensaje y se constituye como un medio para que la sociedad participe y se analice las problemáticas consideradas en el.

2.4. Relaciones intertextuales de *Cuestiones Interiores*: definiciones.

Señalan Charaudeau y Maingueneau que la intertextualidad es una propiedad de todos los textos y que designa las relaciones que entre estos se dan en forma implícita o explícita. Estos vínculos pueden señalar ecos de uno o de varios textos en otro texto, independientemente del género al que cada uno de ellos responde. Por otro lado, la indican como una variante de la interdiscursividad debido a ello incorporamos este apartado dentro del capítulo dos que analiza la interdiscursividad.

Fue J. Kristeva quien introdujo el término para destacar a la literatura como distribuidora y re-diseñadora de otros textos. Barthes señala que todo texto presenta a otros en diferentes niveles y formas. En ocasiones, esas referencias son automáticas e inconscientes. Estas citas o reminiscencias se dan de diversas maneras. Charaudeau y Maingueneau continúan, precisando que el intertexto sería tomar los textos y transformarlos, incluso paródicamente. De esta manera, se modifica la identidad del discurso presente y del referido. Juan canta canciones infantiles refiriéndose a Su Señoría y el sentido que adquiere en el contexto del juzgado cambia completamente.

La architextualidad pone un texto en relación con diversas clases a las que pertenece. En este punto cabe señalar que *Cuestiones Interiores*” es una nouvelle confesional que al ser leída nos remite a *El túnel*. Podríamos afirmar que Giardinelli como admirador de Sábato, lo ha leído e incluso podemos pensar que al elegir dicho formato intenta rendirle un homenaje. En ciertas estrategias notamos una cercanía con “El túnel” porque el lector se halla expuesto frente a un personaje que piensa desde su presente las acciones cometidas en el pasado y se autoanaliza solitariamente. Más allá de esta coincidencia nos detendremos un momento para analizar las similitudes, cercanías y las diferencias entre ambas nouvelles.

Ernesto Sábato inicio su labor literaria en el año 1945 al publicar su obra *Uno y el universo*. A ella le seguirán diversos libros donde la ficción no puede desligarse de su preocupación por la sociedad. Asimismo, seguirá escribiendo ensayos donde analiza la sociedad y los acontecimientos de su tiempo. Su principal interés parece residir en el destino de la humanidad y específicamente de nuestro país. *El túnel* fue publicado en 1948. La nouvelle se compone con la narración de la confesión del asesinato de María Iribarne. Por dicha muerte, el protagonista Juan Pablo Castel, se halla en prisión y es desde allí donde inicia sus reflexiones. El lector se expone a un relato en retrospectiva,

por medio del cual, se explica el acontecimiento inicial. El móvil del crimen comienza a dilucidarse a través de las confesiones que lentamente desenmascaran la interioridad del protagonista. Sin embargo, la obra profundiza en las perturbaciones psicológicas que lo aquejan. Él es incapaz de relacionarse con el mundo exterior y debido a ello, percibe su realidad como una pesadilla. Castel siente que la ciudad esta habitada de personas desconocidas y hostiles que desean lastimarlo. Sus miedos le generan sentimientos irracionales que lo llevan a actuar de maneras inesperadas porque con ellos se construye otra realidad, otro mundo. En consecuencia, su soledad puede considerarse como un aislamiento voluntario de la sociedad que no acepta y a la que cree excluyente.

Los relatos de Juan y de Juan Pablo Castel son las incursiones en la subjetividad de los personajes y sus problemas de índole psicológica. El termino *fluir* de la conciencia (*stream of consciousness*) elaborado por William James es aplicable para señalar un modo de narrar y configuración del personaje. Ambas narraciones están determinadas por la escasa participación de otras voces. La opinión de otros es referida y comentada por los protagonistas que en raras ocasiones dialogan abiertamente con ellos. De esta manera, se da cuenta de la imposibilidad de comunicación de los personajes con su mundo exterior. Debido a ello, el refugio se halla en la imaginación o en los medios, aunque el resultado de este escape no sean más que delirios que los enferman. Castel y Juan necesitan explicar y explicarse las acciones cometidas. Ambos cuentan con la palabra para liberarse pero también como elemento condenatorio.

Podemos arriesgar que Juan, el personaje de Mempo, se parece a su autor. Ambos han sido influenciados por la obra de otros textos y, directa o indirectamente, se visualiza en ellos la presencia de los otros. Aunque, específicamente, en el caso del personaje su contacto con los medios le genera una realidad paralela que lo refugia. Hasta podríamos pensar en el discurso de un esquizofrénico que desvaría entre ficción y su particular “realidad”. Esa que le construye el autor y en la que lo enfrenta a una causa penal.

En una entrevista del diario *La voz del interior* de Córdoba, le preguntar acerca de la relación de su *nouvelle* con la obra *Estafen!* de Juan Filloy. La misma refiere a un ladrón que desde la cárcel posee el poder de tomar decisiones que afectan a la misma policía. Dentro de este panorama ladronesco y carcelario, Mempo distingue que en *Estafen!* el protagonista posee una astucia que Juan no posee. Los móviles de sus crímenes son diferentes aunque el contexto en el que se resuelvan las obras sean similares. Al respecto asegura: “Bueno, ahora yo también me lo pregunto. En realidad, en

este texto se convocan muchas lecturas, como debe ser. Si es cierto —y yo creo que lo es— que un escritor es también la suma de sus lecturas, aquí están varios de mis maestros y entre ellos Don Juan, sin dudas. Lo que usted señala es evidente, pero le confieso que yo no lo había advertido. Eso indica, desde luego, que la tensión entre mi personaje de *Cuestiones interiores* con el estafador de Estafen! se produjo de modo inconsciente. E incluso ahora yo agregaría más: mi personaje, Juan, es también un obsesivo, con lo que bien podría emparentarse con el metódico Optimus de la novela *Op Oloop*. En fin, creo que en mi escritura siempre hay no sé si homenaje pero sí reconocimiento.” (1/Giardinelli en *La voz del Interior/2003*) La extensa cita nos expone a las influencias y preferencias literarias de Mempo. Se percibe la necesidad de aclarar que cierta intertextualidad fue descubierta por los lectores y luego, él mismo propone algunas. A ellas, las llama homenajes o reconocimientos.

En el caso de *Cuestiones Interiores* existe un reconocimiento hacia los autores que anteriormente presentaron en sus narraciones las problemáticas de la justicia injusta y corrupta. Giardinelli no puede escapar a Kafka y por ello, el propio personaje lo nombra: “Juan no quiere pensar ni en la familia ni en la situación kafkiana que atraviesa. Kafkiana, repite, y se dice que el adjetivo es irreprochable, una definición perfecta para una situación como ésta, la mía, dice Juan qué curioso cómo la literatura define la vida por más que uno haya nacido de un repollo.” (31/Giardinelli/2003) El protagonista percibe que la situación por la que atraviesa y hasta sus conflictos familiares lo acercan a los relatos que ha leído de Kafka. *El proceso* y *Metamorfosis* resuenan como un eco. La influencia del cine y los libros aparecen como textos que crean identificaciones con los receptores. Los medios nos forman y transforman nuestras concepciones y valores. Con las cuales analizamos la vida real y esa frontera ficción- realidad se debilita. Describiendo un sueño que tuvo en la cárcel, el protagonista dice: “Solo hay silencio, vacío y la gente circula como en aquella novela de Patricio Manns en la que la ciudad es un enorme huevo blindado” (51/ Giardinelli/2003) Leer y recordar films lo hará abstraerse de la cárcel. Esta manera de escapar se presenta como una constante en la vida de Juan. A lo largo de la nouvelle leemos diversos momentos donde en vez de enfrentarse a Su señoría recuerda un sueño, piensa en una película o le compone unos versos a los magistrados.

Los medios a los que nos exponen y voluntariamente nos exponemos, conforman nuestro imaginario, nuestros deseos y hasta nuestras apreciaciones. Cuando Juan tiene que explicar el ataque apela a las películas de Alfred Hitchcock donde la sensación de peligro atrapa al receptor y lo mantiene en suspenso.

Otra relación con la lectura esta dada a través de su viaje a Dublín. Él recuerda las fotografías y piensa que a Stephen Dedalus no le gustaban los gatos y a Molly, si. Los nombra como si se tratara de conocidos. En la soledad de su celda, se encuentra con su interior y lo que hay en él es ficción y poca vida. Incluso en sus sueños aparecen escritores. Juan describe: “yo estoy ahí en medio del incendio y me cuelo por el agujero, diciéndome que es muy extraño que nadie lo haya visto antes, me lanzo por el agujero y cuando salgo me topo con la figura delgada, de anteojitos redondos de aro metálico y sombrero, que, se supone, ha de ser James Joyce.”(105/Giardinelli/2003) Este sueño aparece luego de recordar su viaje a Dublín. Un largo capítulo relata su recorrido por la ciudad irlandesa, sus bares y los incidentes del sueño. Por momentos, recuerdos y sueños se mezclan y no se sabe si el personaje rememora o duerme. El narrador lo hace explicar: “Eso, algo así, piensa Juan, se sale uno de la realidad y se encierra para ser otro.” (134/Giardinelli/2003) Los sueños de ojos abiertos y cerrados lo transportan y le dan la posibilidad de huir. Ellos son la salvación que ya no espera de nadie.

En una entrevista realizada por Mónica Ambort, Filloy dice: “Una novela es siempre un ideograma, vale decir, una visión, no del personaje protagónico, sino de todo el entorno. De modo que, quiera o no, al pintar al delincuente usted pinta a la sociedad, a los carceleros, a las víctimas y a la conciencia inicua del mundo.” (1/Juan Filloy en Ambort, Mónica/1992) Las obras nacen de los temas que lo preocupan. Su profesión de juez no se separa de su ocupación como escritor y debido a ello, examina y analiza la justicia. Sus ideas acerca del poder judicial, los ladrones y la sociedad atraviesa gran parte de su obra. En este punto vemos que Mempo y Filloy coinciden en la manera de concebir la labor del escritor y la temática abordada. Giardinelli dice: “La Justicia y sus usos, su retórica, sus costumbres y su hipocresía, es tan protagonista de esta novela como el mismo Juan. Y por eso mismo pienso que detrás de este libro sin duda están, me doy cuenta, El proceso de Franz Kafka, y El extranjero de Albert Camus.” (1/Giardinelli/2003) Sin embargo, el autor es consciente que con un idea no se sostiene la nouvelle, se necesitan de otros elementos que respeten la obra como un producto ficcional. Mempo reconoce que quiso plantear una serie de teorías que se relacionaban con el argumento pero que a su vez, intentó experimentar en la redacción. El resultado es una nouvelle que mantiene al lector atento a los devenires de la conciencia del protagonista y simultáneamente, nos lleva a repensar conceptos sociales fundamentales como crimen, culpa, delito, entre otros.

Precisamente a estos términos se refiere el epígrafe. El cual es señalado como un elemento de la paratextualidad. La cual se refiere al contorno del texto, a su periferia. Es

decir, títulos, prólogos, ilustraciones, encarte, etc. La nouvelle posee un epígrafe que dice lo siguiente: “Es como que por una vez/ hagamos de cuenta que los nombres/ de las cosas son las cosas, / es darles para desmentirlas, / es descreer/ de lo sin nombre, la simplicidad sin nombres.” Alberto Girri *Juegos alegóricos*. Iniciar la obra con esta idea nos ayuda a conectarnos con lo que se nos propone como lectores a lo largo de la nouvelle. Este juego semiótico de volver a interpretar los signos dentro de una sociedad que ha cambiado y que ha modificado su relación con la ley nos lleva a entender como la sociedad transforma su lengua. En consecuencia, los escritores saben que al hacer literatura cuentan con el poder de ayudar a re-significar los signos. Esta característica puede ser utilizada con diversos fines. Mempo recuerda en una entrevista la época del boom latinoamericano y las tareas que se le atribuían a la literatura: “pero uno de los problemas de la época y de algunos escritores fue creer que la literatura era un vehículo revolucionario, lo cual es un error y un disparate generacional que cometimos muchos de nosotros. A mí me costó su tiempo desprenderme de aquel influjo político, social y colectivo. Creo que la soledad del exilio, las lecturas y también el crecimiento individual redundaron en que mis preocupaciones estéticas se convirtieran en lo primordial a la hora de escribir.” (1/Giardinelli en Roffe/2003) El gran desafío es crear obras comprometidas pero con trabajo artístico. Sin el, lo que se escribe es un mero ideario que quiere cambiar el mundo pero ni siquiera se cambia a si mismo. El objetivo es equilibrar ideas y arte. El escritor reconoce haber formado parte de quienes usaban la ficción en pos de otros fines sin embargo, considera que ha modificado su práctica. Tal vez, algunos críticos no coincidan con ello pero observando su obra en conjunto es posible visualizar ciertos cambios.

Otra posible estrategia intertextual es la metatextualidad. Ella remite a la relación de comentario de un texto por otro. En el caso de la nouvelle, es Juan quien comenta la lectura de la única revista que le permitieron llevar a la celda. En ella lee la vida de Rodolfo Valentino, el gran latin lover italiano. Única lectura autorizada. Incluso, recuerda una fotografía de ella frente al jurado: “cómo le impresiono la historia de ese hombre insignificante, macho de utilería que devino mito” (61/Giardinelli/2003) Incluso cuando su abogado lo va a visitar, él sigue abstraído y luego de hacerle una reseña de la biografía de Valentino, el abogado lo trae a la realidad. Le pide que se concentre y deje de leer estupideces. Sin embargo, no hace caso. Es como si Juan negara el problema porque simplemente no quiere afrontarlo: “Y sigue leyendo, Juan, para salvarse, la vida inútil de aquel símbolo amoroso” (114/Giardinelli/2003) La lectura fue y es, dentro de la

cárcel, su compañía. Esa es su actividad placentera. El abogado le aconseja que realice otra tarea y para ello toma como ejemplo a un reo que escribe, pero al protagonista eso no le interesa. Incluso llega a decir: “Hay que estar loco para pasarse la vida escribiendo” (124/Giardinelli/2003) Sin embargo el resultado de esa locura es su refugio. Juan medita sobre el encierro que instaura la cárcel y nos hace acordar al poema que escribe desde la cárcel el santafesino Francisco Paco Urondo. Primero citaremos a Juan y luego al poeta: “Afuera está la vida. Y aquí está ¿qué? Aquí el silencio y el miedo. Eso: el miedo silente, la muerte de la sonoridad como escala previa a la muerte del movimiento. Eso ha de ser morir. Piensa, se lo dice, lo pronuncia en voz alta para sí.” (25/Giardinelli/2003) Esta ubicación cronotópica de la vida en el afuera nos remite, quizás en una lectura algo forzosa, al siguiente poema “La verdad es la única realidad”. Los siguientes versos son fragmentos del mismo: “Del otro lado de la reja está la realidad, de/ este lado de la reja también está/ la realidad; la única irreal/ es la reja; la libertad es real aunque no se sabe bien/ si pertenece al mundo de los vivos, al/mundo de los muertos, al mundo de las/ fantasías o al mundo de la vigilia, al de la explotación o/ de la producción./ Los sueños, sueños son; los recuerdos, aquel/ cuerpo, ese vaso de vino, el amor y/ las flaquezas del amor, por supuesto, forman/ parte de la realidad.” (1/Urondo/1973) Este eco que percibimos nos sirve para pensar la situación de cárcel. Ahora, nosotros los lectores, somos los que influidos por la literatura interpretamos los vínculos que entre las obras se generan y de esta manera, proponemos relaciones intertextuales que no se hallan explícitas en la obra. Podríamos pensar la cárcel como un tipo de exilio forzoso que los aleja de su vida pasada. Su existencia se detiene y desde el presente solo puede ir al pasado. Como al exiliado el futuro lo angustia y el presente es un desafío. A ambos los quitaron de sus mundos. Están estancados, sin saber cómo seguir.

Los autores, anteriormente citados, señalan que la intertextualidad cambia de acuerdo a los discursos y las épocas. Los ejemplos incluidos anteriormente nos permiten distinguir la intertextualidad interna, entre discursos del mismo campo y una intertextualidad externa. La que se establece con los textos de campos discursivos diferentes al de la nouvelle. En la práctica, aclaran Charaudeau y Maingueneau, se suele utilizar el término intertexto cuando se trata de relaciones con textos precisos e interdiscurso para vínculos más difusos.

Las preocupaciones, los modos de pensar son sociales y se reflejan en el discurso de los sujetos. Parafraseando a los especialistas podemos decir que la palabra se ejerce en una gran red interdiscursiva. Las ideas y preocupaciones que poseen los

escritores, como sujetos sociales, pueden aparecer dentro de la ficción. De esta manera, tales características pueden ser analizadas en los diversos textos que produce la sociedad. Nadie inventa nada absolutamente nuevo y lo que decimos está atravesado por los textos con los que anteriormente nos relacionamos. El interés, al estudiar ambas conceptualizaciones, interdiscursividad e intertextualidad, reside en la necesidad de establecer una continuidad estética-ideológica en el discurso del escritor. Se entenderá, en consecuencia, la obra de Giardinelli como un macroacto de habla del cual pueden inferirse características comunes. Van Dijk asegura que es preciso que esa secuencia de obras posea coherencia. Es decir, que existan conexiones posibles entre ellas. La producción de Mempo se relaciona entre sí y a su vez, se conecta con otros discursos demostrando sus influencias, diferencias y similitudes.

3-Intención, rol del intelectual y compromiso:

3.1. Enunciado e intención discursiva:

En el siguiente capítulo trataremos de especificar el vínculo que percibimos entre los tres términos que conforman el título. Para ello, haremos una subdivisión que planteara a los elementos por separado, para analizarlos posteriormente, en forma conjunta. La conceptualización del compromiso atraviesa todos los apartados sin que la visualicemos como exclusiva de uno de los títulos. Puesto que entendemos que el mismo conforma y subyace la ideología y por ende, a la intención.

Cuando una persona decide hacer uso de la palabra, ya sea en forma oral o escrita, elige los signos adecuados y los coordina para que a través de ellos pueda manifestar lo que desea. Se demuestra, de este modo, la confianza en la posibilidad de crear un discurso que comunica lo que internamente se desea compartir.

El hablante dispone de diversos géneros que serán utilizados de acuerdo con lo que pretende informar. La intención comunicativa establece el formato. Bajtin explica el procedimiento: “La selección de los recursos lingüísticos y del género discursivo se define ante todo por el compromiso (o intención) que adopta un sujeto discursivo (o autor) dentro de cierta esfera de sentidos. Es el primer aspecto del enunciado que fija sus detalles específicos de composición y estilo.” (274/Bajtin/1989) Entre las opciones que los géneros estipulan se opta por aquella que ayuda a transmitir lo que se desea decir. La intención organiza el discurso y determina el género. Desde allí, el hablante o escritor dialoga con el mundo sin perder el estilo que lo particulariza. Su voluntad, su manera de pensar se halla contenida en la elección del género. Bajtin es contundente: “La voluntad discursiva del hablante se realiza ante todo en la *elección de un género discursivo determinado*.” (267/Bajtin/1989) La finalidad o el propósito que la persona determina para su enunciado u obra organizan y conforman su discurso. Ellos le confieren a la palabra una estructura que las contiene y determina. Las cursivas que destaca el estudioso se vinculan con la posibilidad del autor de disponer libremente de los géneros literarios conocidos, para encontrar entre ellos aquel que pueda expresar, de manera correcta, el mensaje que desea brindar. Previamente deberá conocerlos y optar por el que sea acorde al objetivo.

En un apartado anterior, señalamos a la nouvelle como un género reciente que presenta la particularidad de semejar al cuento y a la novela. Por lo tanto, prioriza un acontecimiento debido a que la brevedad del texto no le permite desarrollar otras

historias. Esta característica hace que sea elegida cuando se busca destacar un suceso. Específicamente, en *Cuestiones interiores* la obra se construye sobre el asesinato relatado al inicio. La elección del autor, de acuerdo a la interpretación de lo leído y comentado por él, es detenerse en el acontecimiento y narrar lo que ocurre con las personas involucradas en el hecho y la sociedad. De este modo, Giardinelli se refiere a la violencia, junto a otros ideogramas que establecen su punto de vista.

Voloshinov sostiene que el lenguaje es portador de ideología. Nuestra manera de pensar, de comprender el mundo se halla implícita en nuestros actos de comunicación estéticos o no. Él nos ayuda a entender que la ideología forma parte de todas las esferas de la praxis humana puesto que a ellas las construimos mediante signos. Incluso podemos señalar que gracias a ella, en ocasiones, se logra armonizar términos aunque, también se pueden visualizar los opuestos. El crítico afirma: “Donde quiera que está presente un signo también lo está la ideología” (21/Voloshinov/1976) La imposibilidad de separarlos demuestra que la relación entre ambos es de reciprocidad y pertenencia. Resulta importante señalar que cada enunciado lleva en si, la manera de pensar de quien lo ha pronunciado por lo tanto, hablar o escribir significa responsabilizarse por lo dicho. Nuestras palabras nos comprometen.

En ocasiones, su presencia es evidente y confesa pero, en otras está oculta aunque no por ello pueda ser descubierta por los interlocutores. Ricoeur indica que pocas personas se ven a si mismos como seres ideológicos. Existe cierta carga negativa que hace que el adjetivo recaiga en otros: “Lo ideológico nunca es la posición de uno mismo; es siempre la postura de algún otro, de los demás, es siempre la ideología *de ellos*.” (46/Ricoeur /2006) Sin embargo, si es posible diferenciarse del otro es porque no se coincide con él o ellos y por ende, se postula una opinión diferente. Ricoeur destaca la dificultad de reconocer y defender la propia ideología. Asumir y defender un punto de vista puede implicar pensar de manera diferente a la mayoría por lo tanto, ella demandara un compromiso que constantemente se vera movilizado.

Asimismo, el escritor asume en su rol de intelectual la responsabilidad de concientizar a su público. Este uso ideológico del discurso indica un compromiso con lo dicho y con sus efectos. Bajtin afirma: “El autor ocupa una posición responsable en el acontecimiento del ser, tiene que ver con los momentos de este acontecimiento, y por lo tanto también la obra es un momento de acontecer (166/Bajtin/1992) Quien escribe produce enunciados que son recibidos por los lectores e interpretados por ellos. Por lo tanto, deberá responder a las diversas interpretaciones que se hagan de la obra. Tanto si son

positivas como negativas. El autor debe adjudicarse la responsabilidad de sus enunciados aunque ello implique responder con su propia vida.

Por otro lado, es necesario entender la importancia de los lectores, como sujetos que avalan y acompañan la obra. Bajtin lo dice claramente: “La composición y sobre todo el estilo de un enunciado dependen de un hecho concreto: a quién está destinado el enunciado, cómo el hablante (o el escritor) percibe y se imagina a sus destinatarios, cuál es la fuerza de su influencia sobre el enunciado.” (285/Bajtin/1989) El discurso de Giardinelli busca convencer a su público sobre la existencia de otros modos de ver el mundo y en particular, el hecho artístico. Por lo tanto, postula un tipo de lector que se afiance como alguien afín a su manera de pensar y analizar diversos acontecimientos.

Bajtin señala que las obras de arte son productos materiales y esa idea nos aleja de la imagen romántica del escritor para demostrarnos la profesionalización de la tarea autoral. Este cambio de mirada nos ayuda a entender las responsabilidades que le atañen a quien practica la escritura y a su vez la necesidad de crear productos para sobrevivir. Sin embargo, sabemos que no se trata de producir sino de encontrar algo para decir y posteriormente, crearlo. La idea debe plasmarse en palabras y es en ellas donde se descubre la ideología del creador. Los signos actúan como nexos entre emisor y receptores. Cuando una idea surge no se genera solamente en una persona sino que posee un origen social, se expande y se torna grupal. Gracias a esa coincidencia de significaciones y puntos de vistas se logra la comunicación.

Los individuos se hallan determinadas por sus ideologías y cuando se expresan o actúan la reflejan. El hombre está rodeado de ellas y conforma la propia dentro de la diversidad de posturas. Las ideas se representan en hábitos, vestimentas, creencias y claramente, en la literatura. Ese conjunto de signos, que nos rodea, es definido por Bajtin como el medio ideológico. El cual se compone de una diversidad de posiciones, de las cuales el autor escoge y fundamenta la propia. El trabajo de los autores apela a la creatividad y a las significaciones sociales para completar la obra. Ellos reconocen la diversidad que compone el medio y son conscientes de que al exponer en un libro un punto de vista pueden generar manifestaciones contrarias o adherentes.

En coincidencia con lo dicho, Bajtin especifica: “un enunciado absolutamente neutral es imposible.” (274/Bajtin/ 1989) En consecuencia, hay que asumir todo lo que se dice. Cuando nos comunicamos esgrimimos, en forma voluntaria o involuntaria, nuestro punto de vista. Asimismo, debemos considerar que el hombre se mueve dentro de campos de fuerzas. Las cuales, según Foucault, son inherentes a todas las actividades

humanas, generan poder y disputas por el. Formar parte de ellos implica aprender a jugar. Sarlo señala que quienes integran esas fuerzas, luchan estratégicamente para consolidarse un lugar. A la concebida relación autor-público hay que agregar el vínculo con productores culturales, críticos y editores que pueden ayudar a consolidar, o no, una posición. El escritor debe lidiar para asegurarse un lugar en el campo artístico pero también para continuar en el. En pos de ello, podrá reservar sus opiniones para no crear disidencias. El público puede diferenciar su postura ideológica de su producción literaria sin embargo, en ciertos artistas la defensa férrea de sus creencias los aleja o genera la separación obra/ autor. La ficción se visualiza como una posibilidad para la circulación y el afianzamiento de puntos de vista.

El texto le da al autor la posibilidad de elegir un formato y exponer, artísticamente, lo que piensa. Mempo señala que la literatura no debe poseer una función política sin embargo, a través de ella se puede analizar el estado de un país e incluso denunciar lo que considera incorrecto. Como discurso social, la literatura no puede separarse de lo que sucede en el contexto en el que se genera la obra. En un diálogo con Winston Manrique, del suplemento Babelia, perteneciente al diario *El País* de Madrid, el escritor opina: “La literatura siempre resignifica todo, más allá de las modas o de la voluntad de autores o editores.” (1/Giardinelli/2004) El uso del verbo resignificar nos ayuda a comprender que las problemáticas se piensan y re-elaboran desde el discurso literario. Por lo tanto, el contexto puede no estar expreso aunque, forme parte de la obra. Bajtin asegura: “El contexto de valores que da sentido a la obra del autor no coincide absolutamente con el contexto estrictamente literario (...) este contexto, con todos sus valores, por supuesto forma parte del primero, pero de ningún modos es determinante, sino determinado.” (172/Bajtin/1992) La labor artística reside en no transponer el mundo exterior al literario sino, en tomar una problemática para elaborarla desde la ficción. En este trabajo, el autor cuenta con la ayuda de las palabras por lo tanto, dispondrá de ellas de acuerdo a su capacidad y lo que desee transmitir. Sin embargo, hay que superar el lenguaje y llevarlos a sus límites. Bajtin asegura: “Se puede decir que el artista elabora el mundo con la ayuda de la palabra, para lo cual la palabra debería superarse inmanentemente como tal, llega a ser la expresión del mundo de los otros y la expresión de la actitud del autor hacia el mundo” (170/Bajtin/1992) La esencia del lenguaje es la comunicación. Cuando alguien se comunica, postula un oyente o varios. En la estructura sociológica del lenguaje reside en esa virtud. Cada enunciado nace con el objetivo de ser recepcionado por alguien y para ser respondido. Este esquema básico de la comunicación nos

demuestra que aun la tarea solipsista de la escritura se realiza con la idea de un receptor, alguien que leerá la obra.

Las obras son enunciados y por ello, se hallan orientadas hacia su público. Bajtin asegura que ellas cargan con la intencionalidad que el autor le aporta. Él asegura que puede poseer una intención educadora, crítica u otras. De esta manera, predetermina una respuesta porque orienta al lector a una reacción.

Asimismo, el enunciado porta las marcas de estilo del escritor. Quien narra posee una forma específica de comunicarse que hace que ese lenguaje social pueda distinguirse como individual. Las marcas del hablante señalan una apropiación y un modo de expresarse propio. Sin embargo, aclara Bajtin, no todos los géneros permiten que el hablante se manifieste libremente. La literatura se halla compuesta por una variedad de géneros que permite al autor escogerlos y modificarlos. Estas posibilidades se dan dentro de un marco de comprensión mínimo. Es decir, no se pueden desconocer las particularidades de un género. Incluso esas innovaciones dan cuenta de un estado de la sociedad y su manera de comprender la literatura. El género se presenta como una forma típica de enunciado. Quien opta por ese formato debe obedecer a las características propuestas. De esta manera, se permite la clasificación de la obra.

Desde este punto de vista podemos pensar la obra como una respuesta a los discursos de la época. El libro se postula como un discurso contestatario donde resuenan los ecos de las otras voces sociales. Gracias a ello una persona puede ver la continuación de un estilo, la confirmación de un tono o el cambio de una postura ideológica. Bajtin dice: “Por una parte, el hablante, con su visión de mundo, sus valores y emociones y, por otra parte el objeto de su discurso y el sistema de la lengua (los recursos lingüísticos) estos son los aspectos que componen el enunciado, su estilo y su composición.” (277/Bajtin/1992) Asumir que en nuestras palabras hay otras voces es reconocer que nuestros pensamientos se originan en la interacción con ellas y reconocer que pueden reflejarse en el enunciado propio. Tanto los enunciados del autor como los del personaje se analizan en relación con otros enunciados para conocer a quienes responden o como conformaron su propia visión de mundo.

La particularidad de cada libro, reside en la individualidad que ella representa a través del estilo y la manera en que se refiere a su mundo. Existe un estilo propio que se basa en estrategias discursivas, tonos, géneros, etc. que hacen particular a un libro pero reconocible como parte de una obra. A continuación citaremos y reflexionaremos sobre algunas estrategias discursivas que aparecen como parte de los enunciados de los

personajes. Mempo intenta que los desvaríos de Juan posean marcas de tono y para ello subraya palabras o las escribe en mayúsculas. El protagonista dice: “Cristina era la esposa de Tomás. Bueno, es la esposa todavía” (31/Giardinelli/2003) El énfasis determinado por la técnica nos especifica un vínculo que podría hacerlo sentir culpable de la infidelidad sin embargo, no sucede.

En ocasiones, las interjecciones aparecen otorgándole al monólogo un carácter oral. El narrador describe: “es todo tan confuso a veces, tan confuso. Ah, no se imagina” (67/Giardinelli/2003) En esta cita también notamos las repeticiones que permiten acentuar lo que se desea decir.

Otra estrategia de la que hace uso el autor es elegir cambiar las letras para los nombre de las películas o libros que nombra. Un caso especial se presenta con el poema que improvisa para Su Señoría. Allí la letra aparece en cursiva y dispuestas en verso: “Su Señoría la Nariz Fría/Se rasca mucho y se fuma un pucho. /Doña Fiscal se quita el morral/ Y baila una zamba con buenas gambas.” (65/Giardinelli/2003) Mempo manipula de un modo especial las mayúsculas. Aparte del uso obligado para referirse a los cargos, se las utiliza para la descripción. El narrador pareciera querer distender al lector del monólogo de Juan y sus recuerdos. Estos momentos de ironía y humor divierten, haciendo más llevadera la lectura.

A veces, Giardinelli combina las técnicas. Une repeticiones y signos de puntuación para proponer suspenso o detenciones. El narrador dice: “yyyy...gira lentamente y va para el portón. Y gira y y y y...” (23/ Giardinelli/2003) Las palabras se alargan y suenan como ecos al lector. El escritor hace uso de estas técnicas para dar cuenta de las particularidades de expresión de los sujetos y los personajes.

Las aclaraciones aparecen, como suele suceder, entre paréntesis. Pero esta herramienta además le permite ingresar comentarios extras a la obra. El narrador dice sobre Valentino: “las mujeres del mundo lo idolatraban (mi abuela incluida, según mi vieja, piensa Juan)” (112/Giardinelli/2003) La lectura de la biografía del actor lo lleva a pensar en su familia y es en esa ocasión, cuando aparece nombrada por única vez su abuela.

También se incluyen oraciones inconclusas que representan palabras que se callan, ideas que no terminan de expresarse. Juan afirma: “Señor Juez, mate a ese hombre pero no soy...” (97/Giardinelli/2003) El protagonista aparece configurado como un personaje que continuamente esta imposibilitado de comunicarse. La abundancia de palabras de sus monólogos se convierte en ausencia de las mismas frente a otras personas. Sobretudo cuando necesita disponer de ellas para defenderse.

Por otro lado, las preguntas retóricas que señalamos como parte de su escritura periodística aparecen en la obra para reflejar la interioridad del sujeto. El narrador señala: “¿Y qué es lo que está pasando? Inquieta Juan” (130/Giardinelli/2003) La posible respuesta a esa pregunta es la razón que motiva la obra.

Hay recuerdos- digresiones que conforman pequeños capítulos. Uno de ellos se refiere a la ayuda que le presto a una anciana para ayudarla a levantar a su marido postrado. En otro recuerda un monolito sobre los montes Apalaches en Parque Lezama. Lo particular de ambos casos es que él no sabe cómo fue a parar a esos lugares. No sabe por qué acompañó a esa mujer a su casa y más llamativo aún, no sabe qué paso con el monolito que solo él recuerda. En esas alteraciones de su conciencia aparece una marcada referencialidad a través de las direcciones precisas de la ciudad de Resistencia y de Capital federal. Estos momentos nos ayudan a entender la personalidad de Juan. Se los podría considerar como pequeñas anécdotas que nos dan cuenta de su manera de ser.

Resulta imposible no pensar en los matices autobiográficos que el autor le adjudica a la obra. Incluso la fuerte presencia del cine italiano, el bar La estrella donde iban a bailar los padres de Mempo y donde iban los padres de Juan. Por momentos pareciera ser un alter ego. Prueba de ello es el nombre que el amigo de Juan, Mike elige para su gato, Mompi. El mismo era el apodo del protagonista, que nace de una deformación de su nombre Juan Pablo, Juampi y finalmente Mompi. Él odia ese apodo e incluso dice que esas deformaciones causan problemas de identidad. En la cárcel se entera que el gato de Mike, que llevaba su apodo ha muerto de una forma estúpida. A su homónimo la muerte le llega por una descarga de electricidad de la heladera. Él siente el silencio de la muerte en la cárcel, lugar al que fue a parar por una acción estúpida.

El narrador permite que Juan hable de sí y de su relación con Tomas, su hermano. Sin embargo, pese a que se trata de un monologo él se autocensura “Tómatela Tomás y la p...” (71/ Giardinelli/2003) El juego de palabras entre el nombre y el verbo en imperativo ayudan a la rima aunque, no se entiende porque se detiene. Difícilmente, podríamos decir que se trata de respeto dado el odio que siente hacia él.

Un recurso que ayuda a configurar su personalidad cosmopolita es la castellanización de palabras en inglés “Viajando y trabajando en los Estéits” (71/ Giardinelli/2003) y la inclusión de palabras en inglés. “Tm sure, porque los dos sabemos... Aimshúr.” (55/ Giardinelli/2003) Esta manera de hablar demuestra una forma particular de apropiarse de la lengua extranjera. Este intercambio entre lenguas

pareciera querernos mostrar las formas de moverse entre lenguas y espacios. Juan usa el inglés o el spanglish cuando recuerda a Mike, su amigo norteamericano.

Las oraciones cortas, los cambios de voces y las enumeraciones mantienen al lector atento puesto que el debe lograr interpretar cuando habla Juan o el narrador: “Si yo, la verdad. Se dejó llevar. Los acontecimientos, la vida, la fuerza de los hechos, digamos.” (34/ Giardinelli/2003) Quien lee debe mantener su atención en la obra para comprender lo que sucede. El pacto de credibilidad supone que el lector se mantenga atento y aprenda a decodificar las estrategias, a descubrir el estilo del autor.

Ese auditorio, al que apela la nouvelle, se percibe como parte activa de la sociedad, de la que él forma parte. Por lo tanto, lo que escribe puede ser considerado como una preocupación de todos o de parte de sus conciudadanos. La respuesta a la comprensión de un texto puede ser una acción, la modificación de un hábito, una creencia o incluso el silencio. Quizás la respuesta pueda tardar pero siempre existirá y basándonos en dichos del autor, él posee esta certeza.

3.2. El rol del intelectual y el compromiso: Sus vínculos con el periodismo y la literatura:

“Todo lo que he procurado y procuro es escribir
como se sueña, soñar como se siente,
sentir como se vive y vivir como se piensa.”
(4/Giardinelli/2003)

La elección del término intelectuales como concepto que define a un grupo de sujetos es tomado de la obra del autor *El país y sus intelectuales. Historia de un desencuentro*. Antes de iniciar, Giardinelli cita a Vicente López y Planes. Mediante ella leemos el señalado desprecio que, según el autor, presenta la sociedad por los intelectuales. Asimismo, especifica que a lo que deben aspirar los intelectuales es a que todos utilicen su inteligencia.

Luego de la cita, titula el primer capítulo “¿De qué hablamos cuando hablamos de intelectuales?” Para empezar a pensar la respuesta plantea que cuando en el 2001, las instituciones se desmoronaron, el pueblo se preguntó por qué había pasado lo que pasó. Dentro de ese contexto se buscó nuevos referentes que ayudaran a entender la situación que estábamos atravesando. Los intelectuales y los artistas, que antes habían sido ignorados, comenzaban a presentarse como personas que ayudaban a pensar y analizar los sucesos que acontecían día a día.

Giardinelli recurre al diccionario de la Real Academia Española para definir el término intelectual. Entre las diversas acepciones escoge quedarse con aquella que considera al intelectual como una persona que trabaja empleando su intelecto. La amplitud de interpretaciones que esta conceptualización comprende, implica especificar y para ello recurre al sociólogo Immanuel Wallerstein. A través de él agregara que el intelectual cumple un rol dentro de la sociedad que se relaciona no solo con el saber sino también, con la moral y la política. Por lo tanto, su trabajo se ve acompañado por la acción y más aún en los momentos de crisis. Esta imagen de intelectual es la que aparece en el contexto del 2001 como colaborador en el deseo de salir adelante.

Mempo aclara: “De modo que el intelectual al que se refiere este ensayo, (...) vendría a ser una persona que, parida en la lectura y la actividad incesante de su inteligencia, siempre entrevé algo mas allá de lo evidente” (15/Giardinelli/2004) Esta capacidad de analizar el presente, visualizando soluciones posibles se explica en las respuestas que les dan sus lecturas pasadas. Posteriormente, aclarara que esa es la misión del intelectual, usar las

herramientas que posee para anticiparse y sugerir soluciones. Se entiende, en consecuencia, al intelectual como un líder que debe cumplir la función de guiar y brindar soluciones. Esta especie de paternalismo ha sido criticado por quienes no coinciden con esta manera de entender a la sociedad.

El escritor compara al intelectual con un adivinador que siempre va un paso adelante y puede entrever el futuro. Al cual interpreta desde sus herramientas, que son los libros, sus lecturas y razonamientos. El pedido que se les hace es claro, se debe transponer el conocimiento teórico a la práctica social aunque el hacer intelectual sea pensar. Es necesario reconocer el potencial, que posee el intelectual, de ser escuchado por el pueblo. Este carácter mediador lo centra en el medio de los discursos sociales, desde el campo intelectual y su relación con la sociedad.

Para defender su demanda y respaldar su postura, recurrirá al origen histórico del rol que ha cumplido el intelectual en nuestro país. Él asegura que desde el gobierno local siempre se ha menospreciado al trabajador de la cultura. Para probarlo cita a Juan Bautista Alberdi, que desde la revista *La Moda* asegura que en nuestro país es un deshonor usar la cabeza como parte de una profesión. Mempo hace una comparación en el tiempo y asegura que ese miedo que se visualiza hacia los intelectuales aún se halla presente. En cierta manera, se los continúa viendo como peligrosos porque persiste en ellos la misión de seguir observando lo que sucede y se espera el comentario posterior hacia su grupo. El intelectual se presenta como un crítico, disidente o no, pero que debe mantenerse alerta.

El escritor vuelve a buscar filiaciones con el pasado y encuentra en José Ingenieros el consejo que le permite comprender que su labor no será sencilla sino que, deberá temprar su carácter para admitir que no será siempre aceptado por todos.

La propuesta de Mempo, desde la obra, es pensar el origen de la intelectualidad en Argentina. Sin embargo, aclara que ambos se inventaron juntos. Los hombres pensaron el país y luego, unieron ideas y practicas. Esta unión se fue desligando con las dictaduras y los posteriores exilios que silenciaron las voces de quienes pretendían analizar y colaborar con el país. La libertad de pensamiento y opinión se sumió bajo la fuerza de la censura y el temor.

Antonio Gramsci distingue en *Los intelectuales y la organización de la Cultura* dos tipos de práctica intelectual. Los que denomina orgánicos y los profesionales o tradicionales. La primera clase es entendida como aquella que brinda su apoyo a la clase dominante. Por lo tanto, buscan captar a todas los individuos para lograr sus

aspiraciones. De esta manera, se aseguran la dirección de ideas afines a las suyas. Su trabajo los transforma en agentes puesto que, difunden el mensaje de la mayoría.

En contraposición, el intelectual profesional debe tratar de unirse al pueblo y generar espacios de debate que enfrenten a la mayoría. Para ello, se valoriza el papel de las alianzas con organismos representativos e incluso, se presenta la posibilidad de crearlos. En estas ocasiones, el rol del intelectual permite aglutinar las partes del todo. Gramsci aclara: “todos los hombres son intelectuales, pero no todos los hombres tienen en la sociedad la función de intelectuales” (13/Gramsci/ 2000) Se hace necesario asumir un lugar y ser reconocido en el. La sociedad confirma el rol y lo autoriza.

En una nota del día 11 de abril de 1999, titulada “En defensa de la utopía” y publicada en el diario *La Nación*, Tomas Eloy Martínez, se pregunta ¿Para qué sirve un intelectual, en la actualidad? Él se responde para pensar y hablar, aunque nadie lo oiga. Esas son responsabilidades que aun hoy necesitan ser atendidas. Pese al paso de los años, la demanda a quienes se considera intelectuales es la misma. Ellos necesitan ganar adherentes para una causa que toma a la sociedad como el centro de sus acciones ciudadanas. Se aspira que los individuos dejen de ser visto como seres únicos y puedan convertirse en un grupo. Sin embargo, esa tarea que se reconoce como parte del pueblo suele no ser asumida debido al descreimiento en las organizaciones.

El intelectual es reconocido como una persona que emplea su inteligencia cultivando la ciencia y/o las artes. Su función es trabajar a favor de la humanidad y atender sus problemáticas. Incluso se les otorga el poder de ayudar y solucionar conflictos a través del uso de su inteligencia.

Ningún campo le es propio pero ellos participan de todos puesto que como señala Gramsci: “No hay actividad humana de la que se pueda excluir toda intervención intelectual, no se puede separar el *homo faber* del *homo sapiens*” (13/Gramsci/1972) Este despliegue ilimitado significa asumir la responsabilidad de colaborar donde sea necesario.

Es la misma sociedad la que genera y asimila los intelectuales orgánicos y también los tradicionales. Ambos sostienen una estructura que los une a la disputa de poder. Debido a ello, los intelectuales no pueden considerarse independientes puesto que se hallan comprendidos la compleja red de relaciones sociales.

Gramsci aclara que el tipo tradicional de intelectual esta dado por el literato, el filosofo y el artista. Sin embargo, considera que los periodistas, que pretenden ser verdaderos intelectuales deberían guiarse por los literatos, filósofos y artista. Él aclara

que el nuevo intelectual no solo se rige por su elocuencia sino, por su participación activa en la vida práctica. Su trabajo debe unir su poder persuasivo con su labor como constructor. Debe ser un especialista que reúna ambas características. Sin embargo, es preciso aclarar que los intelectuales no deben conceder sus saberes a favor del gobierno. En momentos de crisis, su conocimiento tiene que ayudar a la sociedad a superar sus problemas.

En una entrevista de la revista *Segundo enfoque*, Mempo responde sobre su libro *Diatriba de la patria* (2004). En el cual se piensa el país luego de los sucesos del 2001. Perdura en dicha obra, la idea de que nuestro país fue soñado por intelectuales. Pese a ello, los sueños no pudieron concretarse debido a que el prejuicio los señala como hombres que piensan, pero no actúan. Esa creencia los separa de la sociedad. Sin embargo, el escritor define al intelectual de manera diferente. Él dice: “Es una persona que piensa, cuyo trabajo es su pensamiento, son sus ideas. Se espera que el trabajo de un intelectual con sus ideas y con la acción que es su pensamiento contribuya al mejoramiento cultural y político-social de la sociedad en que vive” (1/Giardinelli en Segundo enfoque/2004) La unión entre el saber y la acción resultan indispensables para ayudar a reparar la sociedad de la que forma parte. Intervenir significa garantizarse opinar y colaborar para que todo tome un mejor rumbo. Cortázar señaló que el intelectual no se puede recluir en el estudio para aumentar su conocimiento, sino que debe utilizar sus saberes para cambiar las cosas.

Sin embargo, Mempo dice que al argentino le cuesta entender el rol político de los intelectuales, aun los consideran “locos lindos” o seres extravagantes. Ellos son los que parecieran habitar la tierra aunque siempre estén un poco más lejos que el resto de los mortales. Esta distancia es percibida por la sociedad que los considera distantes y desinteresados.

Beatriz Sarlo reflexiona sobre el rol de los intelectuales en *Escenas de la vida posmoderna*. Su ensayo nos aporta una mirada crítica y por momentos, desalentadora sobre la situación contemporánea de los intelectuales. Los señala como personas que se sintieron la voz de los marginados, que intentaron liderar el cambio social considerando que sus conocimientos le otorgaban el poder de hacerlo. Sin embargo, sus entusiasmos los demostraron las primeras víctimas de lo irrealizable. Imposible luchar contra las fuerzas de seguridad y el miedo que las dictaduras provocaban. Por lo tanto, muchos debieron huir al exilio.

Frente a ese escenario se toma conciencia de la vida posmoderna con sus individualidades y sociedades fracturadas. El intelectual ha perdido la cercanía que alguna vez lo unió a pueblo. Pese a ello, algunas de las funciones que ellos realizaban continúan siendo reclamadas.

Sarlo postula la figura del experto frente a la del intelectual. Ella diferencia al intelectual del experto porque el segundo cree que puede permitirse una opinión neutral. Al contrario, el intelectual considera que no existe neutralidad posible. Entre ambos se genera una disputa que culmina reconociendo la dependencia de unos con otros.

La crítica indica que el experto se consolida como una persona que posee la capacidad de opinar porque sus conocimientos lo capacitan. La demanda de una opinión autorizada se presenta en los medios de comunicación como una prueba de confiabilidad. Ellos, los expertos, pueden ayudarnos a comprender. Dentro de este escenario, el intelectual ocupa un lugar que, a diferencia de las épocas pasadas, cuenta con menos privilegios puesto que, sus opiniones no siempre se avalan con conocimientos. Asimismo, el pueblo al que apuntaba dejó de depositar su confianza en ellos. En consecuencia, los expertos se posicionaron en ese rol. De todos modos, perduran intelectuales en los que se confía y ostentan la posibilidad de poder influenciar en el público.

Ante este panorama, la figura del intelectual cambia en la recepción social. Pese a ello, en los momentos de crisis se busca referentes y frente los acontecimientos del 2001 quienes quisieron participar en la búsqueda de soluciones contaron con el apoyo de la sociedad. Las incertidumbres frente al futuro necesitaban de los aportes teóricos que podían ayudar a comprender y analizar lo que sucedía pero, no bastaba con ello sino que la concientización demandaba la participación a través de otros medios. De este modo, se pasó a la parte práctica mediante marchas, actos, cartas abiertas, propuesta de solución, ensayos, artículos que pretendieron convencer a la ciudadanía y el estado para lograr cambios. El acompañamiento social y de los intelectuales se consideraban medidas de resistencia frente a quienes se mantenían al margen.

Giardinelli elige ubicarse dentro de una corriente de pensadores que desea colaborar con el país y su gente. En pos de entender el rol que debe cumplir presenta la labor de algunos intelectuales, a los que considera referentes. En “El país y sus intelectuales” analiza los trabajos ensayísticos sobre la gestación de nuestro país de José Ingenieros y las ideas diversas que la ayudaron a conformarse. Continúa con la controversial figura de Sarmiento para destacarlo como intelectual activo y

comprometido, que siempre miró hacia el futuro y actuó en pos de sus propósitos. La admiración se sitúa en la pasión y el arrojo con que llevó adelante sus ideas. Incluso, destaca su estilo irónico, original e iluminador de su prosa. Mempo elige no decir nada acerca de las flaquezas de la figura del educador y presidente. Prefiere permitirse con una mirada sesgada.

El exilio estableció, en diferentes épocas, un distanciamiento que opacó las producciones artísticas y culturales. La comunicación entre intelectuales y la sociedad se vio obstaculizada y significó, en los años 60 y 70, un exilio doloroso y traumático para quienes debieron huir. Entre ellos, se encontró Giardinelli. Luego de tantos años de autoritarismo se arribó a una democracia débil y una sociedad que se reserva opiniones. Lo que se pretende es, superar la censura y el miedo a decir.

A esta visión desalentadora hay que sumarle las palabras de Fukuyama que indicaban el fin de la historia. Con ambas se generó una incertidumbre que no colaboro con el deseo de salir adelante y construir un país mejor. Estos aportes son presentados por el autor como impedimentos. Frente a ese triste panorama, se tomó conciencia de la globalización y las cosas comenzaron a cambiar. Sin embargo, ciertos recuerdos y ciertas prácticas siguen presentes. La sociedad argentina disfruta de una buena memoria que, en ocasiones, ella los hace incrédulos.

Pese a ello, los sucesos del 2001 demostraron que quienes creían en el proyecto del país se vieron afectados por el corralito, la caída de la convertibilidad, entre otros sucesos. De repente, la observación de Fukuyama se sentía y vivía como lo real.

Mempo destaca que en los momentos de crisis, la sociedad busca referentes. El derrumbe del sistema político y económico expresó que se debían indagar otros mecanismos para recuperar lo perdido. Los cacerolazos, asambleas, ollas populares, entre otras actividades ayudaron a unir a los individuos. Dentro de este panorama se gesta “El Manifiesto Argentino”. Un escrito con sugerencias y propuestas para ayudar a salir de la situación que se estaba viviendo. El mismo fue avalado por diversos artistas de las 23 provincias y miles de firmas de ciudadanos.

Estas medidas fueron señaladas como “lo mínimo y urgente que los argentinos podemos hacer”. Desde el escrito se determinó una clara posición respecto a la economía. Por ejemplo, la suspensión real del pago de la deuda externa pública, mientras se analiza y se discrimina la deuda legítima de la ilegítima. Por otro lado, se planteó exigir que los bancos cumplan con su obligación de devolver el dinero a los ahorristas. Se solicitó lanzar un Plan de Salvataje de Emergencia de las Pymes, la re

estatización del sistema jubilatorio, implementar un Sistema de Seguro de Desempleo, entre otras medidas. Si observamos en retrospectiva, sus pedidos nos parecen inalcanzables. Incluso, muchos de ellos permanecen irresueltos. Sin embargo, nadie demostró interés por parte del gobierno. Al primer manifiesto, le siguieron cuatro, conformando un total de cinco. En ellos, se exponían ideas que habían sido formuladas desde diversas perspectivas no partidistas.

La indiferencia no opacó la posibilidad de seguir analizando las diversas problemáticas para colaborar mediante intentos de solución. Precisamente, los intelectuales intervinieron ayudando a pensar pero, algunos no solo se limitaron a ello sino que también, se trabajó activamente en movimientos y agrupaciones que buscaron soluciones inmediatas. Mempo entiende que aquellos acontecimientos ayudaron a cambiar la imagen que se poseía de los intelectuales en nuestro país. Se pudo volver al perfil de ellos como conductores y portavoces del grupo al que pertenecían. En cambio, Sarlo minimizara ese punto de vista sosteniendo que la sociedad encontró sus líderes en el mismo pueblo. Este descredito es señalado por Giardinelli como una de las características de las sociedad posmodernas. No se cree en nada ni en nadie por lo tanto, hay que ser conscientes que dentro de ese ámbito se produce y se crece como individuo y autor. Comprender esta distancia hace que el autor y el lector se reconozcan como ciudadanos. Esa característica los hace semejantes.

Mempo se reconoce intelectual y defiende este proyecto en su discurso. Ante el panorama pragmático contemporáneo, él propone combatir con la entereza de ideales y principios. Él considera que en nuestro país hacer cultura es resistir. El escritor recuerda y reivindica a los románticos para sostener la idea de la literatura como un arma de resistencia. Escribir significa generar ideas y transmitir valores. Para hacerlo se vale de novelas, cuentos, ensayos, artículos de opinión, editoriales, entre otros textos.

En el capítulo 3, Gramsci se dedica, específicamente, a comentar y analizar el rol del periodista como intelectual. Señala que la actividad debe ser comprendida integralmente. Por lo tanto, debe satisfacer las demandas de su público pero también, debe estimular la posibilidad de que ellos puedan transformar la información que reciben. El estudioso dice que hay que ayudar al lector a realizar sus propias críticas. Su labor, como intelectual, se halla relacionada con la masiva llegada de los medios. Ese poder lo hace capaz de manipular opiniones y generar otras. Nuevamente, percibimos cierto paternalismo que presenta al intelectual como un maestro que colabora en la conformación de ideas.

Los lectores no solo asimilan la información sino que la difunden con una carga ideológica que les es impuesta desde ellos. De esta manera, la noticia impacta en diferentes personas de acuerdo, a los atributos con los que se la ha construido.

Otro deber que Gramsci adjudica a los periodistas es que ellos deben estar al tanto de las asociaciones y centros intelectuales que se conformen para mantenerse informados e informar a la población. Su rol de mediadores no debe olvidarse, aún cuando no se coincida con las noticias que se deban brindar.

Giardinelli trabajó en el diario *Crónica* por la mañana y en la revista *Siete Días* por la tarde y dos veces por semana iba por las noches a la revista *Mengano*. Sin embargo, reconocerá que fue en *Panorama* donde conoció y asumió como maestro a Tomas Eloy Martínez. En ese ámbito conoce a Osvaldo Soriano, de quien se hace amigo. Incluso continúan su amistad cuando ambos trabajan en *La opinión*.

El escritor reconoce que fue desde el periodismo, como profesión donde aprendió a escribir. También asegura que cuando leía las notas redactadas por Tomas Eloy Martínez admiraba su prosa y que dentro de las redacciones empezó a relacionarse con diferentes escritores. Fue Editorial Losada quien publicó su primera novela, en la serie *Novelistas de nuestra época* con dibujos de Baldessari.

Posteriormente, deberá abandonar el camino recorrido para irse a vivir a México. Estos datos biográficos resultan pertinentes pues indican la estrecha relación que conforman vida-obra. Bajtin analiza este vínculo señalando que quien escribe responde responsablemente por sus dichos e incluso, por sus interpretaciones. Por lo tanto, genera con sus palabras un compromiso. El exilio implicó dejar lo conocido, el camino recorrido y comenzar de nuevo. Para Angenot, estos acontecimientos constituyen un topoi propio de los discursos biográficos. El cambio, los viajes y sus posteriores aprendizajes hacen interesante a la vida del protagonista. La diferencia entre ellos y el exilio esta determinada por el hecho de que ese viaje se justifica en los hechos violentos que se presentaban en nuestro país.

Deleuze explica en “La literatura y la vida” que los autores llegan a la literatura con su neurosis y es la escritura la que lo ayuda a liberarlo. Durante ese proceso de composición, utilizan figuras que son compartidas por la comunidad de hablantes de la que forma parte y gracias a ello, logra la identificación y beneplácito de los lectores. Entonces su delirio se vuelve *histórico-mundial* porque toma al mundo como síntoma. Lo real o lo externo ejercen influencia en la producción artística y definen su estilo. Lo contextual aparecerá en grados de acuerdo al compromiso, las

intenciones y las necesidades de cada creador.

Asimismo, podrá aparecer re-elaborado mediante el uso de la imaginación sin que se excluyan por ello, los datos del exterior. Giardinelli dice: “para un intelectual que escribe ficciones la realidad no es más que la materia más rica y deseada para modelar, se la trabaja desde adentro, y en caliente, a fin de modificarla e idealizarla, o sea, reescribirla”(79/Giardinelli/2004) El contexto le brinda los temas y es el autor quien elige uno de ellos para trabajarlo artísticamente. Sartre señala que los escritores escriben para sus contemporáneos. Su afirmación, que pareciera ser una obviedad, indica al destinatario de los textos. El filósofo aclara de dónde toman sus temas los autores: "Ya que el escritor no tiene modo alguno de evadirse, queremos que se abrace estrechamente con su época; es su única oportunidad; su época está hecha para él y él está hecho para ella".(9/Sartre/1987) El filósofo ve que el hombre forja su identidad en la relación vivir y pensar por lo tanto, lo que se escribe refleja lo que piensa y siente. Esta manera de concebir el arte se complementa con la idea de que nuestras preocupaciones se resuelven en el aquí y ahora. Los problemas deben remediarse en el momento y para ello, el autor puede servirse de sus conocimientos y colaborar en el cambio. Las formas en que elija hacerlo dependerán de sus intenciones y de las estrategias que disponga en pos de ello.

El compromiso es el elemento que une su tarea artística y su rol intelectual. Tanto desde su labor periodística como desde su rol de escritor, Mempo presenta ideas que se repiten. Las insistencias hacen de los temas, ideogemas de su discurso. Aquello que se reitera responde al propósito de retomar un argumento que merece ser recuperado y reelaborado. A su vez, la insistencia hace que un tema se vuelva una preocupación social. Ciertas noticias se divulgan con atributos que el lector repite y los hace propios. De este modo, el periodismo cumple con la función de construir identidades propias y ajenas, a través de las caracterizaciones que ellos realizan. Sin embargo, el periodismo no es el único discurso social que posee un poder performativo. La literatura ha demostrado que ella también puede hacerlo. Los textos poseen la capacidad de movilizar a los lectores y por ende, de convencerlos.

A ello debemos agregar que cuando los enunciados se redactan con la voluntad de generar una reacción, el efecto puede ser aun más notable. Giardinelli no coincide con esta afirmación. Él dice: “Y sabemos que en el arte las ideas más eficaces política y socialmente son las que no se propusieron tal eficacia, y que cuando el objetivo de la literatura es lograr un impacto político o ideológico: la literatura empieza a morir”. (2/Giardinelli/1995)

Pese a sus palabras, es necesario reconocer que todo enunciado posee una intención, consciente o no, y debido a ello los discursos y específicamente, la literatura posee poder. La diferencia que plantea el autor se da en el hecho de asumir que se puede realizar una manipulación voluntaria de un texto con el objetivo de lograr un determinado fin. Sin embargo, su preocupación es determinar que el arte debe preocuparse por el placer estético y no por el adoctrinamiento. Si luego, como consecuencia, la literatura colabora en los cambios es un efecto secundario. En cambio, el periodismo y su obra crítica-ensayística nacen con el objetivo de brindar un mensaje, generalmente, político. Sobre *El país de las maravillas* dice: “Yo busco con este libro sistematizar un pensamiento y sistematizar también mi dolor, mi desesperación y mi necesidad de esperanza. Yo partí de la base de que un diagnóstico veraz y feroz de lo que está sucediendo en nuestro país te lo da cualquiera. Basta con tocar un timbre. Además, el periodismo lo refleja perfectamente.” (1/Giardinelli/1998) De sus palabras se puede deducir que el periodismo trabaja con lo objetivo y por ende, lo literario con la alusión y elusión. Sin embargo, Mempo reconoce que los límites entre ambos no son determinantes sino determinados por los textos y sus interpretaciones. El autor y el hombre se unen de un modo casi mecánico en una persona y es esa coincidencia la que como lectores utilizamos para interpretar, conjuntamente, al autor y sus obras.

4. Reflexiones a modo de conclusión:

Al iniciar este trabajo arriesgamos, mediante las hipótesis, que *Cuestiones interiores* se construye en base a una concepción moderna de realismo. Para expresarlo argumentamos que su verosimilitud está dada por la multiplicidad de conciencias que interactúan entre sí. De este modo, el autor se permite ingresar en la interioridad de los personajes para manifestar parte de la polifonía social.

Precisamente, los temas e ideas que se debaten en la obra dan cuenta de los ideogramas que se reproducían en los diversos discursos sociales. La violencia, inseguridad, miedo, soledad, etc. eran algunas de las preocupaciones de las que la sociedad hablaba en textos sociológicos, filosóficos, históricos, políticos y periodísticos. Sin embargo, nuestro interés parte de una producción artística literaria y posteriormente, llegamos a ellos.

En ese recorrido, descubrimos obras del autor con las que se podía contrastar la nouvelle para explicar que existe una ideología que subyace en su escritura. En contraste con otros textos de la época se percibe que los temas de preocupación son compartidos. Mempo explica esta postura: “queda una pregunta flotando: ¿qué obra produce el artista que es capaz de ignorar las miserias que definen el curso de la sociedad donde vive?” (2/Giardinelli/1995) El autor plantea que entre la literatura y el grupo social de quien escribe debe existir una relación determinante. Sin embargo, no siempre sucede de esa manera; por lo tanto su propuesta es unir ambos elementos. El resultado es un texto que en cierto modo refracta su contexto. El pedido es no olvidarse de crear un producto artístico y no panfletario.

Notamos que existe una coincidencia entre su manera de vivir, escribir y sus ideas. Ellas atraviesan cada una de sus acciones. Giardinelli presenta ciertas matrices periodísticas en sus discursos ensayísticos o literarios y viceversa. Sus discursos teóricos, periodísticos y críticos coinciden en ideas, estrategias o técnicas con sus trabajos de carácter literario. Lo cual hace que su obra literaria sea amplia y compleja. En este punto, aclaramos que entendemos junto a Bajtin: “el enunciado (la obra discursiva) como una totalidad irrepetible, históricamente individual” (316/Bajtin /1992) Esta interpretación hace que reconozcamos su modo particular de apropiarse de los géneros y practicarlos.

Específicamente, la nouvelle corpus se caracteriza por su brevedad, el juego polifónico y la incorporación de elementos del policial que la enriquecen aportándole suspenso. El protagonista presenta ciertas dificultades para comunicarse; por lo tanto el lector sufre y de esa manera el autor lo mantiene atento en la lectura y lo lleva de la mano hacia ese final abierto que permite el cierre que cada quien desee brindarle.

El énfasis puesto en los diversos capítulos sobre las dificultades o la incapacidad del personaje de comprender su situación se relaciona con la misma sensación que posee el lector ante la obra. La ausencia de una explicación del homicidio válida todas las explicaciones posibles. Podría interpretárselo desde un punto de vista psicológico, sociológico, legal, etc. y es esa dificultad la que le da mayor riqueza a la obra. No resulta arriesgado sostener que esa fue su intención puesto que, como lectores, se siente la necesidad de debatir sobre la problemática tratada. En cierta manera, las palabras del epígrafe suenan como un mandato. Gracias a las estrategias autorales podemos reflexionar sobre la culpa, el delito, la ley, el sistema judicial, etc. Esta tarea se comprende como parte de su compromiso intelectual que lo lleva repensar y buscar soluciones a los conflictos de su época. Desde ese rol desea contribuir para mejorar la sociedad. En ocasiones, la posibilidad de hacerlo será a través de la ficción y en otras elegirá otros géneros. Lo que queda claro es su necesidad y deseo de participar en los debates sociales. Debido a ello, por momentos lo percibimos como un hablante prolífico y polémico.

Mempo señala que le gusta conocer las reacciones a sus obras aunque, específicamente, el silencio se presente como una respuesta delicada de comprender. Él asegura en el prólogo a *Venus de papel*: “cuando el receptor no responde, el silencio genera mal estar y se vuelve difícil de interpretar” (1/Giardinelli y Gliemmo/2000) Podemos advertir este trabajo como un intento de respuesta, como una voz que se suma a cubrir el silencio que incomoda al autor. En fin, una lectura posible de *Cuestiones Interiores* que demandó establecer vínculos interdiscursivos e intertextuales. Los cuales conforman a los discursos sociales mencionados y a los enunciados del autor y ajenos. La tarea es reconocer que la obra genera un vínculo de correspondencia e interdependencia con el contexto.

VII) Bibliografía:

Publicaciones de Mempo Giardinelli:

1) Ficcionales:

- Giardinelli, Mempo: La entrevista. Bs. As., Ed. Alamarabu. 1986
-: La revolución en bicicleta. Bs. As. Byblos, 2004.
-: Estación Coghlan y otros cuentos. Bs. As. Ediciones B, 2005
-: Cuestiones interiores. Bs. As., Sudamericana. 2002.
-: Soñario. Bs. As. Ed. Edhasa, 2008.
-: Cuentos con mi papá. México. Ed. Alfaguara juvenil. 2008.
-: 9 historias de amor. Bs. As., Ed. Ediciones B, 2009.
-: Luna caliente. Bs. As., Ed. Edhasa, 2009.
-: Final de novela en Patagonia. Bs. As., Ed. Edhasa. 2010.
-: El cielo con las manos. Bs. As. Ed. Ediciones B, 2010
-: Vidas ejemplares y otros cuentos. Bs. As., Ed Kollor Press. S.A. para Página 12. 2011.
- Giardinelli, Mempo y Graciela Gliemmo (eds.): La Venus de papel. Bs. As., Ed. Planeta, 2000.

2) Conferencias:

- Giardinelli, Mempo: Conferencia “Memoria, Ficción y Globalización en América Latina” en el Seminario Internacional “Preparándonos para el Bicentenario” Comisión Bicentenario, Santiago, Chile. Casa de la Moneda, el 9 de noviembre de 2004 en HYPERLINK "<http://www.mempogiardinelli.com>" www.mempogiardinelli.com
-: “El discurso literario argentino a mitad de los noventa” Disertación de apertura del VIII Congreso Argentino de Literatura, 11 de octubre de 1995, Aula Magna de la Universidad Nacional del Nordeste, Resistencia. En

HYPERLINK "<http://www.mempogiardinelli.com>" www.mempogiardinelli.com
-: Conferencia por el Día del escritor “El Santo Oficio de la Escritura” en el Museo de Medios de Comunicación, de Resistencia, Chaco, el 14 de Junio de 2004. En HYPERLINK "<http://www.mempogiardinelli.com>" www.mempogiardinelli.com

3) Ensayos:

- Giardinelli, Mempo: El país y sus intelectuales. Historias de un desencuentro. Bs. As., Ed. Capital intelectual. 2004.
-: Diatriba de la patria. Bs. As. Vergara.2002.
-: El país de las maravillas. Bs. As. Planeta.1998.
-: Cartas a Cristina. Apuntes sobre la Argentina que viene. Bs. As., Ed. Ediciones B, 2011.

4) Textos críticos:

- Giardinelli, Mempo: “La Novela negra en la América hispana” en Latin American Detective Fiction Writers: A Bio-bibliographical Sourcebook. Darrell B. Lockhart, editor. En www.mempogiardinelli.org. 1999.
-: El género negro. Ensayos sobre literatura policial. Orígenes y evolución. Temas, contenidos y autores. Su influencia en la literatura latinoamericana. México, Editorial de la Universidad Autónoma Metropolitana.1996.
-: “El cuento como género literario en América Latina” en HYPERLINK "<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/hist/giardine.htm>" <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/hist/giardine.htm>

5) Entrevistas:

- Entrevista a Mempo Giardinelli: “La lectura es la gran enemiga del poder” en □ HYPERLINK "<http://www.lanacion.com.ar>" www.lanacion.com.ar

- Entrevista a Mempo Giardinelli “Manos a la obra” en www.segundoenfoque.com.ar/mentes_a_la_obra.htm
- Entrevista de Goran Tocilovac, Sobre el Genero Negro para diario El Comercio (de Lima, Perú).Suplemento dominical, 31 de octubre de 2004. en [HYPERLINK "http://www.mempogiardinelli.com"](http://www.mempogiardinelli.com) www.mempogiardinelli.com
- Diálogo con Tete Romero, Sobre la Lectura como resistencia cultural para la Revista Tram (p)as, de la UNLP, en agosto de 2004. En [HYPERLINK "http://www.mempogiardinelli.com"](http://www.mempogiardinelli.com) www.mempogiardinelli.com
- Entrevista de Goran Tocilovac Sobre el Genero Negro, para diario El Comercio (de Lima, Perú).Suplemento dominical, 31 de octubre de 2004. En [HYPERLINK "http://www.mempogiardinelli.com"](http://www.mempogiardinelli.com) www.mempogiardinelli.com
- Entrevista de Jaime Monsalve, Sobre el género negro para revista CAMBIO (de Bogotá, Colombia). Septiembre de 2003. En [HYPERLINK "http://www.mempogiardinelli.com"](http://www.mempogiardinelli.com) www.mempogiardinelli.com
- Entrevista de Felipe Restrepo, Sobre el género negro para revista SEMANA (de Bogotá, Colombia). Septiembre de 2003. En [HYPERLINK "http://www.mempogiardinelli.com"](http://www.mempogiardinelli.com) www.mempogiardinelli.com

6) Estudios críticos sobre el autor:

- Martín Escriba, Alex y Sánchez Zapatero, Javier: Una mirada al neo-policial latinoamericano: Mempo Giardinelli, Leonardo Padura y Paco Ignacio Taibo Universidad de Grenoble III / Universidad de Salamanca en *Anales de literatura hispanoamericana*. 2007. volumen 36 en www.revistas.ucm.es/fl
- Diario Norte “Renovado alegato de Mempo Giardinelli por “una nación de lectores” Resistencia. Jueves, 20 de Agosto de 2009 en www.diarionorte.com/noticia.php?numero=37781
- Pellicer, Rosa : ”Memoria y reconstrucción en dos novelas policiales argentinas : *Qué solos se quedan los muertos*, de Mempo Giardinelli, y *La memoria en donde ardía*, de Miguel Bonasso" en www.amerika/revues.org
- Ruiz, Blanca Estela: “*Les enfants terribles o los patos tirándole a la escopeta*: Tratamiento de la dinámica víctima- victimario en *Luna caliente* de Mempo Giardinelli

y Elogio de la madrastra de Mario Vargas Llosa". En HYPERLINK
"http://argos.cucsh.udg.mx/12oct-dic99/12eruiz.htm"

<http://argos.cucsh.udg.mx/12oct-dic99/12eruiz.htm>

- Reinhardt, Huamán: "Luna caliente. Una mirada bajtiniana del análisis". En
www.triplov.com/mori/luna_caliente.htm

- Kohut Karl: Conferencia "Literatura y memoria" en la Universidad Católica de
Eichstätt, Alemania en HYPERLINK
"http://collaborations.denison.edu/istmo/n09/articulos/literatura.html"

<http://collaborations.denison.edu/istmo/n09/articulos/literatura.html>

- Kohut Karl: Conferencia "Historiografía y memoria" en la Universidad Católica de
Eichstätt, Alemania en HYPERLINK
"http://collaborations.denison.edu/istmo/n09/articulos/historiografia.html"

<http://collaborations.denison.edu/istmo/n09/articulos/historiografia.html>

- Kohut, Karl: Un universo cargado de violencia. Presentación, aproximación y
documentación de la obra de Mempo Giardinelli. Verlag Vervuert, Frankfurt/M.1990.

- Roffé, Reina: Entrevista a Mempo Giardinelli. En CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS, Bs. As., Ed. Heft, 2001.

Bibliografía General:

- A. A. V. V.: Realismo. ¿Mito, doctrina o tendencia histórica? Bs. As., Ed. Lunaria.
2002.

- Acevedo, Diego: Crisis de 2001: a 10 años del estallido social y
económico [http://comunicacionpopular.com.ar/crisis-de-2001-a-10-anos-del-estallido-
social-y-economico/](http://comunicacionpopular.com.ar/crisis-de-2001-a-10-anos-del-estallido-social-y-economico/)

- Altamirano, C. y Sarlo, B.: Literatura/ Sociedad. Buenos Aires, Hachette, 1983.

- Alsina, Miguel: “El uso de la ilusión referencial en el discurso periodístico informativo” en Investigaciones semióticas. Actas del simposio internacional de la asociación española de semiótica. Sevilla, 1986.
- Ambort, Mónica: “Sodoma, Gomorra y Homofobia” entrevista realizada a Juan Filloy en <http://www.literatura.org/Filloy/jfR4.html>
- Angenot, Marc: Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias. Córdoba. Ed. Universidad Nacional de Córdoba.
- Angenot, Marc: “Intertextualidad, interdiscursividad, discurso social.” Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, Rosario, 1998.
- Augé, Marc: Los no lugares. Espacios de anonimato. Una antropología de la sobremodernidad. Bs. As., Ed. Gedisa, 2007.
- Bajtin, Mijail: Estética de la creación verbal. Bs. As., Siglo XXI, 1992.
- Bajtin, Mijail: Problemas de la poética de Dostoievski, Bs. As., Fondo de cultura Económica S.A., 1993.
- Bajtin, Mijail: Cap. II “La palabra en la poesía y en la novela” en Teoría y estética de la novela. Madrid. Taurus. 1989
- Bajtin, Mijail y Voloshinov: “La construcción de la enunciación” Almagesto. 1998.
- Bauman, Zygmunt: Modernidad líquida. Bs. As. Ed. Fondo de cultura económica de Argentina. 2006.
- Bauman, Zygmunt: Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores. Bs. As. Ed. Paidós. 2007.
- Barthes, Roland: “El discurso de la historia” en Ensayos estructuralistas. Bs. As., Centro editor de America latina, 1971
- Becerra, Eduardo: Epílogo de Ricardo Piglia a El aquero inmóvil. Bs. As., Ed. Páginas de Espuma, 2006.
- Benveniste, Emile: cap. XV “De la subjetividad del lenguaje” y “De la naturaleza de los pronombres” en Problemas de lingüística general. Tomo I. México, Siglo XXI. 1978.
- Blanchot, Maurice: “El lenguaje de la ficción” en Boletín /1 del Grupo de Estudios de Teoría Literaria. Rosario. 1991.
- Blanchot, Maurice: “La soledad esencial”, “La obra y la comunicación” y “La comunicación” en El espacio literario. Barcelona. Paidós. 1995.
- Blanchot, Maurice: cap. VI “Los grandes reductores” en La risa de los dioses. Madrid. Ed. Taurus. 1976.

- Bonasso, Miguel: El palacio y la calle. Crónicas de insurgentes y conspiradores. Bs. As., Sudamericana, 2006.
- Bruner; Jerome: Cáp. 7 “La construcción narrativa de la realidad” en La educación, puerta de la cultura. Madrid, Visor, 1997.
- Chomsky, N.: Poder y terror. Barcelona, RBA, 2003.
- Cohen, Marcelo: (2003) “Como si empezáramos de nuevo” Apuntes por un realismo inseguro en Realmente fantástico y otros ensayos. Bs. As., Ed. Norma.
- Cortázar, Julio “Sobre la función del intelectual” en Argentina: años de alambradas culturales. Barcelona, 1984.
- Cueto, Sergio: “El lenguaje de la ficción” en Boletín /1 del Grupo de Estudios de Teoría Literaria. Rosario. 1991.
- De Certeau, Michel: La invención de lo cotidiano. Artes de hacer. México: UIA/ITESO. 1996.
- Deleuze, Giles: “Literatura y vida” en Critica y clínica. Barcelona. Anagrama. 1996.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix: ¿Qué es la filosofía? Barcelona. Anagrama. 1999.
- Diario La Voz del Interior, Córdoba, Argentina, Abril de 2003.
- Eagleton, Terry: “Chuletas de cerdo y piñas” en London review of books. HYPERLINK "<http://www.lrb.co.uk/v25/n20/contents>" Vol. 25 N ° 20 · 23 de octubre de 2003 . En <http://es.scribd.com/doc/28660381/Eagleton-Terry-Chuletas-de-Cerdo-y-Ananas>.
- Eco, Umberto: “Cap. 3.5 Pequeños mundos” en Los límites de la interpretación. Barcelona, Ed. Lumen, 1992.
- Eco, Umberto: “De los protocolos ficticios” en Seis paseos por los bosques narrativos. Barcelona, Ed. Lumen, 1996.
- Fernández Jiménez, Lola: “Realidad, ficción y género policíaco en la obra de Rodolfo Walsh” en □ HYPERLINK "<http://es.scribd.com/doc/48742201/Realidad-ficcion-y-genero-policiaico-en-Rodolfo-Walsh>" <http://es.scribd.com/doc/48742201/Realidad-ficcion-y-genero-policiaico-en-Rodolfo-Walsh> .
- Foucault, M.: El pensamiento del afuera. España, Pre-trextos, 2004.
- Foucault, Michael: El discurso del poder. Bs. As., Folios. 1983.
- Gramsci, Antonio: Los intelectuales y la organización de la cultura. Bs. As., Ed. Nueva Visión. 2000.
- Hall, Stuart: “La cultura, los medios de comunicación y el efecto ideológico” en Curran et alii: Sociedad y comunicación de masas. México, F. C. E., 1983.

- La Voz del Interior, Córdoba, Abril de 2003.
- Lipovetsky, Gilles: La era del vacío: el individualismo moderno. Anagrama, Barcelona, 2000.
- Link, Daniel (comp): El juego de los cautos. Bs. As., Ed. La marca editora. 1992. En <http://es.scribd.com/doc/23591709/Daniel-Link-El-juego-de-los-cautos>
- Loveluck, Juan: La nueva novela latinoamericana. Chile, Ed. Universitaria-Cormoran.1972.
- Lottman, Iuri: “Acercas de la semiosfera” en la Semiofera I. Semiótica de la cultura y el texto. Madrid, Ed. Cátedra, 1996
- Lyotard, Jean Francois: La condición postmoderna. Bs. As., Cátedra, 1991.
- Luckács: “Arte y verdad objetiva” en Problemas del realismo. México, Fondo de cultura económico.1966.
- Maingenu, Dominique y Charadeau, Patricik: Diccionario de análisis del discurso. Bs.As., Ed. Amarrantu, 2005
- Mc Combs, Maxwell: Cáp. I “Influir en la opinión pública” y Cáp. V “Las imágenes que tenemos en la cabeza” en Estableciendo la agenda: el impacto de los medios en la opinión pública y en el conocimiento. Barcelona, Paidós, 2006.
- Nietzsche, Friedrich: La genealogía de la moral. Bs. As., Gradifco, 2007.
- Novaro, Marcos: Historia de la Argentina 1955-2010. Bs. As, Ed. Siglo Veintiuno. 2011.
- Planells, Antonio. “El Detective Literario: Panorámica del género policiaco de Poe a Borges”. En Escritura, X. Caracas, enero - diciembre, 1985.
- Piglia, Ricardo: Prólogo a El arquero inmóvil. Bs. As., Páginas de espuma, 2006.
- Rapoport, Mario: “Mitos, etapas y crisis en la economía argentina” en http://ffyl.uncu.edu.ar/IMG/pdf/RAPOPORT_2007_Mitos_etapas_y_crisis_en_la_economia_argentina.pdf
- Ricoeur, Paúl: Ideología y utopía, Barcelona, Gedisa, 1997.
- Roffé, Reina: Entrevistas Americanas. en www.fundamgiardinelli.org.ar
- Saer, Juan José: El concepto de ficción. Bs. As., Ed. Ariel. 1997
- Sarlo, Beatriz: Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la Vanguardia. Bs. As., Ed. Ariel.1997.
- Sarlo, Beatriz: Escenas de la vida postmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina. Bs. As., Ed. Seix Barral. 2011.
- Sarlo, Beatriz: La batalla de las ideas (1943-1973), Bs. As. Ed. Ariel.2001.

- Sarlo, Beatriz: “El campo intelectual: un espacio doblemente fracturado” en Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino. Bs. As., Ed. Eudeba, 1988.
- Sartre, Jean P: ¿Qué es la literatura? Bs. As. Ed. Losada, 1987.
- Sartre, Jean: Obras completas. Bs. As., Losada. 1992
- Sebrelli, Juan: “Introducción” en El asedio a la modernidad. Crítica del relativismo cultural. Bs. As., Sudamericana, 1992.
- Todorov, Tzvetan: “Lo verosímil que no se podría evitar” en Lo verosímil. Bs. As., Ed. Tiempo contemporáneo. 1972
- Urondo, Francisco: “La verdad es la única realidad” en Poemas de batalla.1973 en <http://www.literatura.org/Urondo/fupdb.htm>.
- Van Dijk, Teun A.: Estructuras y funciones del discurso. México, Siglo XXI, 1980.
- Vattimo, Gianni: Cap. I “Apología del nihilismo” en El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura postmoderna. Barcelona. Gedisa, 1997.
- Virilio, Paúl: Ciudad pánico. El afuera comienza aquí. Bs. As., Ed. Libros del Zorzal. 2006.
- Voloshinov, V.: “El signo ideológico” en El Marxismo y la filosofía del lenguaje. (Trad. Tatiana Bubnova) Alianza Editorial. 1era Edición. Madrid, 1992.
- Zizek, Slavok: Se tolera al otro, siempre que esté descafeinado. En Clarín, Zona, domingo 17 de octubre de 2010.