

## LAS HUELLAS DEL FUTURO: LITERATURA Y UTOPIA

Mónica Bueno\*

Toda narrativa nacional se construye y sostiene mediante un entramado delicado y fuerte a la vez. Su vulnerabilidad y su fortaleza se definen en esa red que se entrelaza a fuerza de estereotipos y lugares comunes, pero también de pequeños relatos que mantienen la creencia en lo que somos. Persiste hoy un sentimiento de despojo, de ausencia, de extravío. Entonces la apelación a la memoria social restituye esa falta que se ha impuesto. Sobrevolar la zona de desastre es una metáfora que me permite volver a la literatura como un lugar de claves para estos enigmas que la realidad nos plantea porque una historia de las soluciones no está completa sin la genealogía de los problemas. Si la ficción es “esa antropología especulativa” que propone Saer<sup>1</sup> (si la ficción encierra esa verdad que otros discursos anulan), es necesario revisar las huellas de un futuro que la literatura ha mostrado y que, tal vez, no vimos. Hay escenas literarias que representan acontecimientos pasados, pero que definen, sin saberlo, la forma del presente. Quién no reconoció *El matadero* de Echeverría, en el episodio del asalto al camión volcado en una ruta de Rosario, cuando hombres, mujeres y niños golpeaban las reses que el camión transportaba hasta matarlas y luego descuartizaban los animales y huían con los restos que lograban. El matadero perdió la distancia histórica y narró la escena bárbara del presente: el relato de los excluidos.

La Dictadura Militar es, sin duda, uno de los acontecimientos más aciagos de nuestra historia reciente. Una herida que no puede cerrarse, porque la ley no reparó el crimen. La sombra del Juez que dirime y castiga el delito muestra que el asesinato deja huellas indelebles que exige que se restañen las heridas. Cuando el crimen es del Estado, la falta es inconmensurable y las consecuencias de la falta, insospechadas. Si no hay juicio, no hay castigo, no hay reparación; si no hay reparación, la muerte circunda indefectiblemente el futuro. Como Sarmiento en la célebre evocación del comienzo de *Facundo*, tal vez, la estrategia sea cederle la voz a otro para poder hacer el diagnóstico correcto. Insisto: la literatura cuenta también la forma futura de lo que todavía no es, de lo aún no acontecido. Elijo arbitrariamente tres novelas de un proyecto antiguo de los años noventa que tuvo como origen la resistencia a los

---

<sup>1</sup> Cfr. J.J. Saer. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1997. 16.

decretos académicos. Permítaseme un pequeño relato: era la época en que la posmodernidad entraba con fuerza en la academia argentina y con la palabra, la carta de defunción de los grandes relatos, la muerte de la utopía. Muy cerca estaba la Dictadura como para no preguntarme si la literatura de esa época no era uno de los reductos más productivos para sostener ese relato contraideológico, futuro, alternativo que diseña el deseo social. Empecinada en la fuerza vital de una narrativa de lo que no es, pero puede acontecer, intenté mostrar que es imposible el decreto de muerte de la utopía y que, muy por el contrario, su gramática se expande en la novela de los años ochenta.

Regreso ahora a ese trabajo, releo mi lectura, reviso los textos y encuentro que “las estructuras de sentimiento” de aquella época están hoy en las epifanías sociales que destellan contra el desencanto general. Las formas que la ficción diseñaba en esos relatos muestra una didáctica de lo posible: la literatura representa la ética de la resistencia y la memoria. Las escenas que, tal vez, no supimos construir en la narrativa social.

*El vuelo del tigre* de Daniel Moyano, *La casa y el viento* de Héctor Tizón y *El antiguo alimento de los héroes* de Antonio Marimón son también relatos futuros de una literatura que narra y ficcionaliza el horror y la muerte en el pasado.<sup>2</sup> Este trabajo es un homenaje a sus autores, que creyeron en la fuerza de la escritura, que lucharon contra la agonía del exilio. Moyano y Marimón murieron en tierra ajena; Tizón volvió a Yala, volvió a Jujuy, fue constituyente, es juez y sigue contando los relatos que escucha en la calle, en el juzgado.

En *El antiguo alimento de los héroes*, Beatriz Sarlo —a la manera de un póstlogo de la novela— escribe: “La primera vez que la leí pude leer sólo una historia política; ella me incluía hasta devorar la escritura misma que la hacía posible” (154). Sin embargo, en el relato del exiliado que cuenta el horror hay trazos más amplios que muestran la violencia en los cuerpos, la resistencia, la invención de un código secreto de solidaridad, el *agón* de la vida en el espacio del crimen. La novela termina con la salida del país del narrador. Desde el avión se ve por última vez la tierra que se abandona: una perspectiva aérea describe el panorama total de la patria. Antonio Marimón ha muerto hace poco en México. El sentido de experiencia nos lleva a redefinir esa imagen final de la novela y, tal vez, buscamos la perspectiva desde el aire para reconocer los errores, los excesos; pero, también, el enigma y la utopía de un relato de nación que se escamotean. Hoy parece haber un nuevo

---

<sup>2</sup> Se han utilizado las siguientes ediciones de las novelas referidas: Daniel Moyano, *El vuelo del tigre*. Legasa: Madrid/Buenos Aires/México: Legasa 1981; Héctor Tizón, *La casa y el viento*. Madrid/Buenos Aires/México: Legasa 1984; Antonio Marimón, *El antiguo alimento de los héroes*. Madrid/Buenos Aires/México: Legasa. 1988.

destierro simbólico y estamos —como el personaje de Marimón— mirando una geografía perdida.

Al respecto, Primo Levi escribe *Si esto es un hombre* (2000) para exorcizar no sólo el relato del horror en Auschwitz, sino para conjurar a los muertos del olvido definitivo: “El dolor del recuerdo, la vieja y feroz desazón de sentirme hombre, que me asalta como un perro en el instante en que la conciencia emerge de la oscuridad. Entonces tomo el lápiz y el cuaderno y escribo aquello que no podría decirle a nadie” (149). El sobreviviente define en la escritura el acto ético que hace oír la voz acallada del muerto. Como Antígona, reclama para el hermano el ritual que indica su lugar en la muerte frente a la arbitraria ley de Creonte y supera, así, su propia imposibilidad individual. Aquel que logra poner en palabras lo indecible deja su propia voz en la voz del otro.

En *El antiguo alimento de los héroes* esa es la empresa de Marimón. En la Advertencia lo expresa claramente: el texto reúne “una crónica que asoma irregular desde sus caras”, “un haz oscuro de relatos”, “una morosa y quizás inescrutable torre del lenguaje”.

Marimón cuenta la tortura de los presos políticos en la cárcel y —como Primo Levi— describe la tensión brutal, descarnada entre la vida y la muerte. Resistir es inventar maneras de hacer vida donde las condiciones son de muerte. La cárcel permite la tecnología de poder sobre los cuerpos, dice Foucault<sup>3</sup>; una sintaxis que se escribe definitivamente y que puede reconocerse aún mucho tiempo después:

Aquel individuo entró a la sala, saludó a alguno de los presentes y, en un lapso indescifrable, al cambiar el foco de su campo visual noté que se distraía, se desunía de todos y aun de las cosas íntimas, que miraba con el matiz lejano de un ausente. Para mí esa era su marca de la prisión (34).

La crónica de la prisión define el relato de la vida de un hombre que busca, en otras imágenes perdidas, los componentes secretos de la desolación. Un recuerdo de infancia se subsume en la concatenación de imágenes dolorosas o celebratorias, pero vivas. En el recuerdo: la militancia y la revolución; el “cordobazo”, la figura de su madre, la maestra de inglés. Como una suerte de cajas chinas, el relato se resuelve en la escena arcaica: su madre suelta la mano del chico en la plaza del pueblo: la memoria trae la imagen de la infancia y la imagen condensa el dolor, la soledad y el abandono.

---

<sup>3</sup> M. Foucault. *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1987. 34.

Como en *El ausente* (1987) —*film* que dirige Rafael Filipelli sobre un guión que escriben Filipelli y Carlos Dámaso Martínez a base del relato de Marimón— esa soledad que se representa en la novela es parte de su posición ética frente al “hinchado coro de historias sin una escritura”. Y si “Lorera” cuenta el horror en la prisión, “Cencerro” es el relato de la autocrítica de una generación que se definía heroica. “Teníamos una visión de dioses” (43), dice el narrador, y admite no sólo la derrota de la guerra, sino, también, el fracaso de su empresa. Ésa es la postulación ética de su escritura: “Me preocupa que el relato, con su rapidez e ignorancia, olvide el sufrimiento” (45).

Las dos representaciones del pasado: la tortura de los cuerpos y la justificación de la violencia son flashes de esta sociedad. Una se enlaza en la otra y los desaparecidos y torturados de ayer se encarnan en los episodios presentes de un relato infinito. El chico arrojado en el Riachuelo, los secuestrados y asesinados, los episodios del veinte de diciembre y del puente Avellaneda, los cuerpos devastados por el hambre y la miseria son algunas escenas del presente que remiten a estos dos dispositivos.

Daniel Moyano fue escritor y violinista del Cuarteto de Cuerdas y Orquesta de Cámara y profesor en el Conservatorio Provincial de Música. A fines de marzo de 1976 fue detenido en su casa de La Rioja por las Fuerzas Armadas y, luego de quedar en libertad, se exilió definitivamente en España. Allí fue obrero en una fábrica de maquetas para poder subsistir. Allí, también, murió el 1 de julio de 1992.

En 1981 la Editorial Legasa, con sede en Madrid, publicó su novela *El vuelo del Tigre* y dos años más tarde *Libro de navíos y borrascas*.

*El vuelo del tigre* tiene dos versiones. La primera escrita en La Rioja es guardada por unos curas amigos que entierran el manuscrito en la huerta de su casa mientras Moyano está en la cárcel. Cuando se exilia en Madrid, piensa en terminar la novela y manda a buscar el texto oculto. Excavan inútilmente: el manuscrito ha desaparecido. Entonces, Moyano reescribe la novela y hace notar el episodio: al finalizar anota las dos fechas y los dos lugares: La Rioja 1975 - Madrid 1980.

Hualacato es un pueblo de músicos que quiebra su pequeña armonía social cuando llegan los percusionistas que se instalan en cada una de las casas y diseñan la vida de las familias. “Todo prohibido en Hualacato”, declaran esos extraños seres que aparecen montados en sus tigres. El Estado (el gobierno) ha decidido que debe reestablecer el orden (un orden que desecha otras organizaciones posibles por subversivas). Los Aballay, una de las familias de Hualacato, debe acostumbrarse a las órdenes de Nabu, el percusionista; todos deben aceptar la arbitrariedad de las reglas, deben compartir el silencio:

Vengo a organizar las cosas, a enseñarles a vivir en la realidad y sacarles los pajaritos de la cabeza, que ya la han causado muchos sufrimientos si lo piensan bien (5).

El silencio en un pueblo de músicos. Sólo los ruidos de los percusionistas y el robo de la identidad. Obligados a ser quienes no son y a aceptar la definición de ese nuevo orden social. Los ruidos son las palabras de un discurso homogéneo, que se autoabastece y define la arquitectura de lo real. Moyano condensa la significación alegórica en la cotidianeidad de una familia y muestra cómo las políticas del Estado interfieren la vida “pequeña” en un pueblo de provincia. Nos muestra Moyano cuánto de perverso puede ser el abstracto orden del Estado. Nabu, como un Hobbes provinciano —dice— proclama que su interés principal está en lograr la paz y el orden: “Así que, en primer lugar, yo pongo como una inclinación general de toda la humanidad un deseo perpetuo y sin reposo del poder tras el poder, que sólo cesa con la muerte” (Hobbes 2003:23). De esta manera, Thomas Hobbes justifica y establece la racionalidad primera de la creación del Estado como un contrato para proteger al hombre de los demás hombres. *Leviatán* define el artificio de un hombre artificial. Sin embargo, como explicó Edgar Allan Poe con respecto al célebre jugador de ajedrez, un niño o un enano pueden esconderse dentro del artificio. Esta máquina, esta persona artificial, protege al hombre de su estado natural: el estado de guerra. Sin embargo, no basta con que los hombres tengan la voluntad de renunciar a sus derechos naturales —dice Hobbes— debe haber un pacto obligado que se cumpla. La “Máquina del Estado” hace funcionar el discurso de Nabu en la pequeña casa de los Aballay, donde instaura una nueva geografía con fronteras imaginarias que separan lo prohibido: paredes que no existen, pero que no pueden franquearse; pasillos y carteles que deciden cuál es el camino que la familia debe recorrer. Sin embargo, las fisuras de este orden artificial empiezan pronto a verse, pues el mundo natural se rebela: todos los gatos del pueblo durante la noche enloquecen con sus lamentos a los Percusionistas. Un grito de dolor: la voz natural del que reclama. (La voz de las madres que piden justicia en un viejo noticiero). En la novela, el grito desata la guerra: Nabu dispara su arma, acalla el grito y refuerza la ofensiva con un monstruoso perro atento a las directivas de su amo. Comienza el viejo juego de la guerra: ataque y defensa, avances y retrocesos. Enroques ocultos.

El grito silenciado deviene silencio organizado. Los Aballay deciden resistir en la conservación de su historia familiar, saben que su identidad está resguardada en la fuerza de la memoria colectiva. Las imágenes del pasado se restablecen en la reconstrucción —fragmentaria y dinámica— del álbum familiar que Nabu ha requisado. Los Aballay han perdido las fotos y deben

recordarlas. El relato, sin embargo no tiene lenguaje. Es necesario inventar uno:

Los idiomas nacen solos, por necesidades extremas. Cuando algo necesita ser nombrado, el primer sonido que surja ya le corresponde, ya está la palabra. Las cosas entran en lo real buscando la palabra (75).

Entonces los Aballay van creando lentamente un complejo sistema, cuyos signos son los sonidos de las cucharas y los tenedores. El abuelo registrará cada nueva palabra y construirá el diccionario y la gramática. Las derrotas del viejo lenguaje, las palabras se vacían; se pierden, mueren y, casi al mismo tiempo, renacen en gestos y sonidos. En el nuevo nombre reaparecen las formas de la vida del pasado, se recupera la propia identidad. El sentido de libertad que implica decidir la manera de representar el mundo —de construir una imagen propia en un lenguaje propio— inserta la utopía. (Sabemos que una de las condiciones de la utopía para desplegar su condición crítica de “mundo al revés” es la construcción de una lengua hecha con restos de la lengua del lugar que se ataca).

Es por eso que el silencio de los Aballay —y que Nabu traduce como aceptación— es un grito de lucha que se articula en los gestos de los cuerpos, en los golpes diminutos de las cucharas. La quema de los libros, la orden de aprender a hacer papirolas; los discursos ejemplarizadores de las conductas son las estrategias de Nabu para clausurar el mundo de los Aballay. Esta tensión entre dos lenguajes no sólo remite a la Dictadura Militar, sino que despliega escenas futuras. No sólo fuimos víctimas de “derechos y humanos”, sino que, también, tuvimos la obligación nacional de darnos cuenta de lo fácil que era pertenecer al primer mundo, un merecimiento que se nos debía. Me pregunto: ¿Cuánto de los Aballay o cuánto del percusionista pusimos en juego durante la última década? ¿Aceptamos la lengua de un Leviatán posmoderno que nos decía que pacificar era olvidar y que la narrativa de la patria era un texto arcaico y desterrado, o resistimos a sus designios como Casandras desmelenadas y elegimos nuevas músicas para contar nuestro relato?

*El vuelo del tigre* nos inquieta hoy mucho más, porque muestra con eficacia el programa de la resistencia; porque insiste en la fuerza de la utopía y porque nos enseña una de las caras del Estado e instala el debate.

La muerte y el exilio precipitan el desenlace del relato. El asesinato del Cholo y la confinación del anciano en el patio de la casa conjugan una fractura que parece marcar el final de la familia. Sin embargo, el viejo logrará la forma perfecta de la liberación. El mundo natural ofrece significaciones que el anciano reconoce y sobre ellas adquirirá un saber y una técnica que, finalmente, llevará al tigre por los aires, lejos de la casa, lejos del pueblo. El

*happy end* de la novela tiene, sin embargo, una vuelta de tuerca en la construcción del futuro:

Tenemos que hacer un cerco que no sea cerco, de modo que el tiempo no se quede ahí encerrado, porque el tiempo es muy largo y contiene todas las migraciones. El tiempo tiene que poder ir y volver como los pájaros (175).

Sabemos que la cita dice verdad. Sabemos que si el cerco que no es cerco no se construye y mantiene con la memoria —con la ley reparadora, con la fuerza de la justicia y de la equidad— sabemos, sin duda, que el tiempo vuelve y regresan las zonas más terribles y perversas de ese pasado.

Toni Negri decide su vuelta desde el exilio a Italia en 1997 para ser encarcelado. Su decisión la explica así: “Volver a Italia, volver a la cárcel: ¿por qué? Para imponer a través de la fuerza de un acto de testimonio que, aun siendo personal, era también colectivo —la necesidad ahora ineludible— de una solución política al drama que desde hace veinte años se anuda en torno a las políticas de los años 70” (17).

Héctor Tizón nació el 21 de octubre de 1929 en Yala, provincia de Jujuy. Es abogado, periodista, diplomático, exiliado y “regresado”, como a él le gusta decir. En *La casa y el viento*, novela del exilio, Tizón nos propone la crónica de los últimos días de un hombre que decide irse. “Desde que me negué a dormir entre violentos y asesinos”, nos dice al principio del relato, representación literaria de su propio exilio, de las causas y las consecuencias. El viajero se demora en el tránsito hacia la frontera, porque tiene el propósito de poner a salvo su identidad mediante la fuerza de la memoria. El conjuro se puede llevar a cabo si se observan con cuidado las imágenes que se abandonan, si se escucha el relato de los que se quedan. La novela es el retazo de la biografía de un hombre que se va y que decide su identidad en la memoria de la identidad colectiva y, desde el exilio, escribirá ese registro minucioso. El viajero de Tizón amplifica y completa la escena primera y fundante del que debe irse de esta tierra: la escena del *Facundo* de Sarmiento. Cuerpo y letra se conjugan en una representación de la tragedia de la partida. El exiliado se aleja herido y golpeado en el *Facundo*. La marca en el cuerpo muestra las formas de la barbarie; la cita en francés pone en evidencia al provinciano culto y la ignorancia del tirano. En *La casa y el viento*, el narrador también debe alejarse, pero, en ese recorrido, descubre la forma de la resistencia. En uno y en otro, la escritura tiene la fuerza del combate. En los dos textos, el enlace entre las heridas en los cuerpos y las huellas de la escritura dibuja el borde del exilio. Mientras la cita en francés de Sarmiento es la evidencia de una paradoja del siglo pasado que la mala traducción confirma

—ya que la lengua extranjera es la lengua del letrado que debe construir la literatura nacional— en el relato de Tizón, la lengua propia del relato colectivo se hará escritura en el tiempo del destierro.

En *Las armas y las razones* —un libro escrito en el exilio mexicano— Noé Jitrik muestra, desde el principio, su condición de exiliado que se hace condición de la escritura. En esa figura se dibuja una línea de fuga entre el cuerpo lejos de su lugar, forzosamente alejado, y la palabra que se acerca, que busca la forma del enigma. Jitrik señala al principio del libro “el exilio es una cuerda que se estira y se estira y el cuerpo, que lo soporta, da siempre un poco más” y, agrega, “gracias a que salí de la Argentina (...) pude tomar distancia y pensar ciertas circunstancias de mi país que allí, por mis propias limitaciones y pasiones, no había logrado siquiera encarar” (15). Entonces, la resistencia: “sentir que un país es nuestro, porque es nuestro su sentido, sentir que un continente nos importa, porque sus imágenes no se nos pueden expropiar, aunque nos pongan en las orillas del goce efectivo de la propiedad de los bienes terrenales” (16).

El narrador de la novela de Tizón también lo sabe

Este será, al menos en mis apuntes, el testimonio balbuceante de mi exilio; pero quisiera que lo fuese también de mi amor a esta tierra y a los hombres, a mis vecinos en los días en que se acobarda, aterroriza y mata (...) el testimonio de alguien que en un momento se había puesto al servicio de la desdicha, que ahora huye, pero anota y sabe que un pequeño papel escrito, una palabra malogra el sueño del verdugo (14).

Sin embargo, la experiencia del exilio es intransferible. La figura del que se va es un fantasma que asalta el presente no sólo para aquéllos que son arrojados fuera de las fronteras geográficas, sino, también, para quienes viven un exilio más sutil y degradado, que vacía la memoria, que destruye la narrativa de una nación; que nos deja a la intemperie, excluidos de las formas epifánicas de la patria.

Volver es, entonces, dibujar otra vez el mapa propio; reconocer las borraduras y saber que se regresa a una tierra arrasada, pobre y mínima y, como el viajero de Tizón, entonces, tomar la decisión de contar otra vez la historia.

En el diseño de estas escenas literarias encontramos zonas de legibilidad de la utopía, entendida como “función” que se despliega en el concepto de lo todavía-no, de lo aún no acontecido, como lo desarrollara Ernst Bloch en el *Principio Esperanza* (1980). La utopía, entonces, se convierte en dimensión antropológica esencial que está siempre en trance de realización. De lo que se trata es de categorizar ese gigantesco ámbito de lo

que todavía-no-ha-llegado-a-ser. Es ahora, en la situación presente —dice Bloch— cuando nos encontramos con los presupuestos económicosociales necesarios para una teoría de lo todavía-no-consciente. La función utópica —prosigue Bloch— es la actividad del presentimiento de la esperanza. El contenido histórico de la esperanza, representado primeramente en imágenes, indagado enciclopédicamente en juicios reales, es la cultura humana referida a un horizonte utópico concreto. La literatura, como señala Eduardo Grüner, en “su estructura de ficción articula una verdad que se puede leer entre líneas” (1992:1). Es en este sentido, que participa de esa suerte de anticipación cultural que reclamaba Bloch, que excede la ideología en la situación concreta, es decir, les da nada menos que el “sustrato de la herencia cultural”. En toda gran expresión de la cultura humana —según Bloch— existe un “espíritu de la utopía” e, incluso, en el seno mismo de las ideologías existe un excedente susceptible de ser recogido: “La función utópica arranca los usos de la cultura humana de este lecho corrompido de la mera contemplación; y abre así, desde cumbres verdaderamente escaladas, la visión no falseada ideológicamente del contenido de la esperanza humana” (234). La literatura es un reducto privilegiado de esa dimensión utópica y, como tal, reclama de sus lectores el ropaje de Rafael Hithloday —el viajero portugués de Tomás Moro— por lo menos, lo que la etimología de su nombre significa “expertos en sinsentidos”, es decir, buscadores de sentido futuro.

*Universidad Nacional de Mar del Plata\**  
*CELEHIS (Centro de Letras Hispanoamericanas)*  
*Balcarce 4066*  
*Mar del Plata (7600)*  
*Argentina*  
*mbuenomdp.edu.ar*

## BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia*. Taurus: Madrid, 1999.
- BLOCH, Ernest. *El Principio Esperanza*. Madrid: Aguilar, 1980.
- CHABOD, Federico. *La idea de nación*. F.C.E.: México, 1997.
- FERNÁNDEZ BRAVO, Álvaro (comp.). *La invención de la nación*. Buenos Aires: Manantial, 2000.
- GRÜNER, Eduardo. “Literatura y utopía, la mutua seducción”, en *La hoja del Rojas*, año V N° 36 (mayo): Centro Cultural Ricardo Rojas, 1992.
- HOBBS, Thomas. *Leviatán*, Tomos I y II, Buenos Aires: Losada, 2003. 12.
- HUYSEN, Andreas. “Pasados presentes: midia, política, amnesia”, en *Seducidos pela Memoria*.
- JITRIK, Noé. *Las armas y las razones*. Buenos Aires: Sudamericana, 1984.
- LEVI, Primo. *Si esto es un hombre*. Barcelona: Biblos: Barcelona, 2000.
- MIDDLETON, David y Edwards, Derek (comp.). *Memoria compartida. La naturaleza social del recuerdo y el olvido*. Barcelona: Paidós, 1990.
- NEGRI, Toni. *El exilio*. Barcelona: El Viejo Topo, 1998.
- PALTI, Elías. *Aporías. Tiempo, Modernidad, Historia, Sujeto, Nación, Ley*. Madrid-Buenos Aires: Alianza, 2001.
- PALTI, Elías. *La nación como problema. Los historiadores y la cuestión nacional*. Fondo de Cultura Económica: Buenos Aires, 2002.
- SCHORSKE, Carl E. *Pensar la historia*. Madrid: Taurus, 2001.
- STEINER, George. *Extraterritorial. Ensayos sobre la literatura y la revolución del lenguaje*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000.