

VI JORNADAS DE SOCIOLOGÍA DE LA UNLP

MESA 38: “El placer del texto: reflexiones y tensiones entre la sociología y la literatura”

Autora: María Fernanda González (Fac. de Ciencias Sociales, UBA – IIGG)

Correo electrónico: fergonzalez@gmail.com

Martín Rejtman: la representación de la futilidad de la experiencia cotidiana en la década del 90

Introducción

En el contexto de una época como la nuestra, caracterizada –en palabras de Jameson (1991)– por “un milenarismo de signo inverso, en que las premoniciones catastróficas o redentoras del futuro han sido reemplazadas por la sensación del fin de esto o aquello (el fin de las ideologías, del arte o las clases sociales; la ‘crisis’ del leninismo, de la socialdemocracia o del estado de bienestar, etc.)”, se hace necesario entender que todas las posiciones del posmodernismo en lo referente a la *cultura* son también, al mismo tiempo, declaraciones políticas implícitas o explícitas sobre la naturaleza del capitalismo multinacional de nuestros días. Es por ello que el posmodernismo es entendido, desde esta perspectiva, no como un estilo, sino como un dominante cultural: “como la recuperación, no siempre del todo conciente, por parte de la ideología dominante, del hecho de que se ha operado efectivamente, en el mundo, una metamorfosis por la cual ni la esfera de la producción, ni las clases sociales, ni la praxis política, ni el orden simbólico en su conjunto, son ya lo que eran” (Grüner, 1991). Estas consideraciones realizadas por Jameson suponen, entonces, el rescate de una parte de la tradición del marxismo anglosajón (E. P. Thompson, Raymond Williams, Perry Anderson, entre otros), para la cual el registro del orden simbólico es entendido como la exploración o la “zambullida” en el campo vertiginoso de una totalización de la *experiencia* de los sujetos sociales.

Sobre esta cuestión de la experiencia, Giorgio Agamben (2007) señala que cada concepción de la historia va siempre acompañada por una determinada experiencia del tiempo que está implícita en ella, que la condiciona y que, precisamente, se trata de

esclarecer. Así también, cada cultura es, ante todo, una determinada experiencia del tiempo y no es posible una nueva cultura sin una modificación de esa experiencia.

Es así que, en un mundo que aparece signado por un largo proceso que ha sido nombrado de muchos modos (proceso de mundialización capitalista y “caída de los grandes relatos de la modernidad”, entre otros), parece inevitable, para el campo de las ciencias sociales, la recurrencia del planteamiento de la pregunta por el sentido de las prácticas sociales efectivas y, en consecuencia, por su dimensión eminentemente política; como así también, por la cuestión de cómo pensar un presente en el que estamos incluidos y qué es lo que en el presente tiene sentido para una reflexión crítica (Ludmer, 2002). Esto, por supuesto, si entendemos que todo fenómeno social comporta una dimensión que es producción de sentido y que toda producción de sentido es, a su vez, social.

Pues bien, entonces, partimos de la siguiente premisa: un cambio de configuración temporal implica necesariamente un cambio de conciencia histórica. O, en palabras de Josefina Ludmer: “con la caída del Muro de Berlín, cae también un elemento de *futuridad* que es la clave para pensar las diferencias temporales y también la historia”¹.

Es en este sentido que las figuras de la frontera, del límite o de la transición constituyen –en la narrativa contemporánea, particularmente, puesto que es lo que aquí nos interesa– la potencia de la imaginación del *desastre*, pero ya no para preguntarse por el *fin* de la historia o de la política, sino más bien para detenerse en lo que queda del sujeto una vez que la historia parece detener su marcha y no hay demasiados futuros posibles a la vista.

Entonces, la gran Historia se disuelve en el instante del *presente*, y se aparece en la época de la transición como política y como memoria. Hoy, a diferencia de los años 60, el futuro parece haber desaparecido; sólo existen todos los pasados conviviendo en el presente. Una temporalidad *globalizada* –siguiendo con Ludmer– que “fabrica presente”² y que, al mismo tiempo, arroja un resto que la cultura transforma en temporalidad perdida. Esos restos son los que producen un modo particular en que la literatura construye realidad (temporalidades, subjetividades, experiencias) y a través de la cual es posible pensar las condiciones de vida actuales. Se trata, entonces, de

¹ Ludmer, Josefina, “Elogio de la literatura mala”, *Revista Ñ*, 1/12/2007.

² Ludmer, Josefina, “Literaturas postautónomas”, en *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*, N° 17, Mayo de 2007.

narrativas que nos hablan de una nueva temporalidad: la del instante que parte el tiempo y aparece como por fuera de la Historia con mayúsculas.

Nos preguntamos, entonces, en qué reside el carácter anticipador que se le podría adjudicar a la literatura y cómo es posible dar a conocer otras formas de conocimiento de la realidad que permitan *otra* intelección de los fenómenos. Pero nos preguntamos también –en particular y concretamente– cuáles son aquellos modos singulares en que estas figuras de la transición aparecen representadas en la literatura de fin y comienzo de siglo. Nos interesa, en fin, cómo funciona esta “máquina literaria” de producir presente.

Dado que ya no es posible pensar en la esfera del arte como una esfera divorciada de la política, sino que se trata de límites cada vez más difusos³ que no separan ya ni la vida del arte, ni la realidad de la ficción, se hace necesario entonces el abandono de ciertas categorías y dicotomías. Ello suscita el interés por las fusiones y las superposiciones de esferas, pero también por los *detalles prosaicos*, nunca insignificantes ni desdeñables, dado que no hay cosa que no porte el poder del lenguaje. En otras palabras –y utilizando una categoría de Ranciere–, el interés por aquella primera forma de la palabra muda: el “todo habla”⁴.

En este marco, proponemos un recorrido, entre muchos igualmente posibles: el de pensar la narrativa del escritor y cineasta Martín Rejtman como uno de los modos de representar *metonímicamente* el gran cambio histórico (y con ello queremos decir también: social, político, económico y cultural) producido en la década del 90 en la Argentina.

Narración y experiencia

Tanto en su primer libro de relatos, *Rapado* (1992), como en *Literatura y otros cuentos* (2005), Rejtman utiliza el registro de un minimalismo local con sus propias escenografías urbanas, sus despliegues de banalidad y tedio, y sus personajes insignificantes, siempre al borde de la abulia o la depresión. Historias mínimas que no

³ En un mundo que aparece signado por una creciente fragmentación y una multiplicidad de voces y “microrelatos”, la literatura –sostiene Ludmer– entra en la realidad y ya no es posible saber si conserva su sesgo crítico.

⁴ “‘Todo habla’ también quiere decir que las jerarquías del orden representativo son abolidas. La gran regla freudiana que dice que no hay ‘detalles’ desdeñables y que, al contrario, son los detalles los que nos ponen en el camino de la verdad, se inscribe en la continuidad directa de la revolución estética. No hay temas nobles y temas vulgares, como tampoco episodios narrativos importantes y episodios descriptivos accesorios. No hay episodio, descripción o frase que no lleve en sí la fuerza de la obra. Porque no hay cosa que no porte el poder del lenguaje”. (Ranciere, 2005: 49-50).

presentan ribetes demasiado trascendentales; un minimalismo –podríamos decir– asociado a la austeridad narrativa poscarveriana, pero que sin embargo encuentra su singularidad argentina.

Se trata, también, de relatos que salen de la literatura y entran a la realidad de lo cotidiano: una realidad que no requiere ser representada porque ella misma es pura representación.

Pero, en definitiva, si nos interesan estas narrativas del presente es porque precisamente ellas nos hablan de la relación entre *escritura*, *temporalidad* y *experiencia*. Ellas nos hablan de aquellos acontecimientos que se inscriben en esa temporalidad *globalizada*, así como también del borramiento de las fronteras, de la proliferación de textos memorialistas, de las narraciones de experiencias personales (como experiencias, también, de una singularidad *sintomática*); pero sobre todo del “regreso de la literatura a la experiencia” (Garramuño, 2009: 103).

Pues bien, es esta última afirmación la que constituye uno de los asuntos centrales para este trabajo, por lo que intentaré realizar una lectura *sintomática* –si es que puede decirse así– de estas narraciones contemporáneas que, a mi entender, expresan de forma poderosa la tensión entre escritura y experiencia. La pregunta por los *nuevos modos de configuración de la experiencia* en lo que llamamos posmodernidad será, entonces, el punto de partida de las siguientes reflexiones.

En la literatura de Martín Rejtman, particularmente, encontramos a ese sujeto suspendido en medio de las ruinas de la historia, donde –a primera vista– es difícil visualizar algún futuro posible o, al menos, algún rastro de *experiencia* realizable.

Pero detengámonos en esta cuestión: la relación que estos personajes (o la literatura de Rejtman, podríamos decir, dado que aquí lo que nos concierne es la *obra* en tanto objeto estético) tienen con la temporalidad y con aquello que llamamos *experiencia*.

Una de las reflexiones más interesantes sobre la relación entre narración y experiencia es, sin duda, la de Walter Benjamin en su escrito “Experiencia y pobreza”, de 1933, que luego retomará en *El Narrador*, de 1936. En este ensayo, Benjamin advierte sobre dos hechos radicales: el fin del arte de narrar y la crisis de la experiencia: “(e)ntre ambos subsiste una relación inherente. El arte de narrar es el diestro ejercicio de

una facultad que habría sido constitutiva de los seres humanos desde tiempos inmemoriales: ‘la facultad de intercambiar experiencias’.” (Oyarzún, 2008:10)⁵.

Benjamin, en estos escritos, llamará la atención sobre el hecho de la Gran Guerra como “una de las experiencias más monstruosas de la historia universal”. Es decir que la guerra aparecía como la experiencia que sellaba la *crisis* de toda experiencia. (De allí que el *shock* asociado a ésta y al mutismo de los soldados que volvían de los campos de batalla, puedan ser entendidos –según Susan Buck Morss– como la esencia misma de la experiencia moderna⁶).

Pues bien, ¿qué hacer, entonces, frente a aquella catástrofe de la experiencia? ¿Podría ser este trauma de la modernidad, de algún modo, “reparable”? ¿Es posible el olvido? Estas podrían ser algunas de las preguntas que suscita el problema constitutivo de la modernidad.

Pablo Oyarzún, en *La desazón de lo moderno*, trata estas cuestiones y señala que la modernidad, más que definirse por una aceleración del tiempo histórico provocada por la irrupción de “lo nuevo”, está determinada –antes– por la certidumbre de una *pérdida*: “la pérdida que determina la modernidad (...) no consiste en el ausentamiento de ‘algo’, sino que es la pérdida de la presencia misma. Acuciada por aquella certidumbre (...), la modernidad jamás podrá llegar a coincidir con lo perdido ni consigo misma” (Oyarzún, 2001:257). Es decir que la modernidad “sabe”, ante todo, que el tiempo histórico es el tiempo de la *presencia perdida* y ésta constituye, propiamente, lo in-memorial. La hipótesis de Oyarzún –para decirlo muy brevemente– es que este saber se le aparece al sujeto de la modernidad bajo la figura del *olvido*, y agrega que este saber tiene la índole del *poema*⁷, con el que la modernidad jamás llega a coincidir.

⁵ Dice Oyarzún, a propósito de lo que Benjamin llama “comunicabilidad” de la experiencia, que ésta no se refiere a modos de equivalencia universal de las experiencias (en concordancia con “universos” culturales determinados), sino a “formas de participación en una experiencia común, la cual, sin embargo, no está pre-construida, sino que deviene común en la comunicación y en virtud de ella. (...) los sujetos se constituyen inter-subjetivamente, en la constante exposición a la alteridad; esta inter-subjetividad sólo es posible en y por la comunicación, y esta comunicación, por ende, es esencialmente un intercambio de narrativas. Toda experiencia es, en este sentido, experiencia común” (Oyarzún, 2008:13)

⁶ En palabras de Benjamin: “(c)on la Guerra Mundial comenzó a hacerse evidente un proceso que desde entonces no ha llegado a detenerse. ¿No se advirtió que la gente volvía enmudecida de los campos de batalla? No más rica, sino más pobre en experiencia comunicable.” (Benjamin, 2008:60).

⁷ “Ese saber (...) tiene la índole del poema (...): no, por cierto, a la manera de un recuerdo poderoso que lo trajese a su latencia, sino como el saber –o el presentimiento, como tal vez sería más justo llamarlo– de que, a despecho de todos nuestros recuerdos y noticias y previsiones, hay lo inmemorial; saber o presentimiento, pues, de aquel olvido insuprimible, del ‘nunca más’ que constituye a la memoria y que libera, a partir de ella, al saber como fantasía e inventiva y que también hace posible, entre otras cosas, lo nuevo” (Oyarzún, 2001: 258).

En este sentido, sería posible revisitar o explorar cuáles son los imaginarios o las figuras que cierto tipo de literatura del siglo XX le opuso a sus catástrofes, para luego interrogar –en todo caso– qué es lo que permanece o qué es lo que ha cambiado en el contexto de lo que llamamos posmodernidad. Lo que podría ser formulado más sencillamente de la siguiente manera: ¿cuál sería el camino –si es que existe– que encuentra la posmodernidad para elaborar lo traumático de la experiencia de su época?

Y, en relación a esto, lo que aquí nos concierne: ¿cómo leer esta problemática, encarnada en la relación escritura-experiencia, en los relatos de un escritor argentino representativo⁸ de los años 90?

Pues bien, a primera vista, uno podría ver en los relatos de Rejtman (así como en tantas otras narrativas contemporáneas por el estilo) esta *pobreza o muerte de la experiencia* que, ya desde el siglo pasado, anunciaba Benjamin. Esta es, digámoslo así, nuestra primera constatación.

Pero claro que hay en ello variaciones fundamentales. En primer lugar, porque cada concepción de la historia estaría siempre acompañada por una determinada experiencia del tiempo (que no sólo está implícita en ella, sino que también la condiciona), de modo que sería equívoco homologar experiencias de tiempo tan disímiles. Y en segundo lugar porque, tal como sostiene Agamben, “hoy sabemos que para efectuar la destrucción de la experiencia no se necesita en absoluto de una catástrofe y que para ello basta perfectamente con la pacífica existencia cotidiana en una gran ciudad” (Agamben, 2007:8). En este sentido, los cuentos de Rejtman no podrían ser más apropiados: nos muestran, con tono absolutamente urbano⁹, una deriva de la experiencia –cotidiana y aparentemente pacífica– por el mundo de los 90.

Ahora bien, lo primero que parecería señalar este tipo de narrativas es la tan mentada “banalidad de lo cotidiano” asociada, precisamente, a este universo de los años 90: un universo signado a nivel global –podríamos decir– por la caída del Muro de Berlín en 1989, que significó una ruptura simbólica en el imaginario moderno occidental con respecto al “espíritu de época” de los años 60 y 70 (en palabras de Ludmer, la caída de un elemento de *futuridad*).

⁸ Martín Rejtman, además de escribir gran parte de sus relatos durante esos años (publicados en 1992 y 2005), es considerado un precursor dentro de lo que se conoce como “nuevo cine argentino” de la década del 90. Sus cuentos y películas son un retrato de la juventud de estos años.

⁹ Y deberíamos agregar también, con el tono propio de cierta clase media porteña, y más específicamente, “palermitana”.

Sin duda, hay en estos relatos una suerte de levedad contenida en la experiencia: personajes que transitan la monotonía del presente, la abulia, el aburrimiento, el tedio (imágenes como la televisión intermitente, como “ruido de fondo”, resultan por demás significativas). Y, al mismo tiempo, una búsqueda incesante de experiencias para “matar el tiempo”.

Pero, como sabemos, el asunto de la “banalidad de lo cotidiano” no es un rasgo específico de la literatura de estos años. Muy por el contrario, dice Agamben, “(e)s preciso aguardar al siglo XIX para encontrar las primeras manifestaciones literarias de la opresión de lo cotidiano. Si algunas célebres páginas de *El ser y el tiempo* sobre la ‘banalidad’ de lo cotidiano –en las cuales la sociedad europea de entreguerras se sintió demasiado inclinada a reconocerse– simplemente no hubieran tenido sentido apenas un siglo antes, es precisamente porque lo cotidiano –y no lo extraordinario– constituía la materia prima de la experiencia que cada generación le transmitía a la siguiente (...)” (Agamben, 2007:9).

Es decir que, en esta clase de narraciones que cita Agamben (como los relatos de viajeros), el “sustrato” de la experiencia era cada acontecimiento en sí mismo, en tanto que *común, insignificante, fútil*. En otras palabras, era del relato que se hacía del acontecimiento banal, y no del conocimiento, de donde la experiencia extraía su fuente de autoridad o legitimidad. (Un ejemplo de ello podrían ser las máximas y los proverbios, que eran las formas en que la experiencia se situaba como autoridad).

Ahora bien, siguiendo en este recorrido que traza Agamben y que aquí me resulta interesante retomar, podríamos ver qué ocurre en la poesía moderna. ¿Cuál es la ubicación que encuentra esta última –de Baudelaire en adelante– en el seno de la crisis de la experiencia?

Partiendo de la idea de que la poesía moderna no estaría fundada en una nueva experiencia, sino, por el contrario, en una carencia de experiencia o “expropiación de la experiencia”, dice Agamben: “(...) la poesía responde transformando esa expropiación en una razón de supervivencia y haciendo de lo inexperimentable su condición normal. En esta perspectiva, la búsqueda de lo ‘nuevo’ no aparece como la búsqueda de un nuevo objeto de la experiencia, sino que implica por el contrario un eclipse y una suspensión de la experiencia” (Agamben, 2007:55).

Una vez más, entonces, nos encontramos con que la “banalidad de lo cotidiano” así como “la suspensión de la experiencia” no son, en absoluto, características

exclusivas de la literatura posmoderna. Por lo tanto, nunca podrían serlo de las narrativas argentinas de los años 90.

Pero volvamos a la cuestión que nos atañe, acerca de la relación entre el empobrecimiento de la experiencia y el fin del arte de narrar declarados por Benjamin ya desde la primera mitad del siglo pasado. Florencia Garramuño, en su libro *La experiencia opaca*, trata este asunto y ensaya una posible respuesta a la pregunta acerca de cómo respondía la literatura en la modernidad ante aquella crisis o destrucción de la experiencia.

Gran parte de la literatura del siglo XX –sostiene Garramuño– hizo del límite entre experiencia y narración un espacio de contienda, donde la literatura, si bien reconoce su impotencia frente a la comunicación de la experiencia, continúa, a pesar de todo, sobreviviendo a ese “fin del arte de narrar”. Es así que el arte moderno rechazaría la sociedad, pero al mismo tiempo, *compensaría* lo que en ella falta. Y aquí cita el siguiente ejemplo: “En la novela de Proust [*En busca del tiempo perdido*] la escritura extrae sentido de una experiencia que en sí misma, en el momento de ser vivida, aparece desprovista de sentido. De ese modo, la escritura funciona allí como compensación ante, en este caso, la banalidad y el sin sentido de la experiencia” (Garramuño, 2009:123).

Por lo tanto, la hipótesis que maneja la autora sería, en cierta forma, que la relación que encuentra Benjamin entre un cierto tipo de arte moderno (las vanguardias) y la *experiencia*, aparecería como una relación de compensación. Así lo explica: “La relación entre arte moderno y pobreza de experiencia aparece aquí, como en otros ensayos de Benjamin, como una relación de compensación. Hay un vínculo estrecho en sus escritos –en ese aspecto, cercano a Adorno– entre una sociedad y un arte que la niega. Opuesto por su negatividad, el arte moderno rechaza la sociedad, pero, al mismo tiempo, compensa lo que en ella falta. El arte sublima, y allí, recupera para el sujeto –autor, lector– lo que la sociedad moderna le niega” (Garramuño, 2009:122-123).

Ahora bien, más allá de que esta afirmación puede ser largamente discutible, podríamos preguntarnos si Rejtman –como escritor, artista– busca aquella “sublimación” o “compensación” a través del ejercicio mismo de la escritura (en el interés por los detalles mínimos, la austeridad narrativa, etcétera). Pero, a mi entender, lo que reclama ser leído en estos relatos –lo que reclama la obra– es más bien la pregunta por los *modos* propios en que se establece esta relación entre arte y experiencia en el contexto de la posmodernidad, y no tanto la búsqueda por la certeza de “un vínculo estrecho entre una sociedad y un arte que la niega”. En este sentido, Rejtman

nos relata pequeñas historias, aparentemente banales, representadas por personajes “comunes y silvestres”, donde sin embargo es posible leer cierta singularidad *sintomática* de la experiencia, que podrá ser tenida en cuenta si se quieren analizar los rasgos de una época (en este caso, los años 90).

El foco de nuestra atención, entonces, estará puesto en aquellos relatos de *experiencias* que cuenta nuestro escritor, porque tal vez allí, en la propia ficción, pueden aparecer condensadas algunas señales o modos de configuración de la experiencia en el tiempo presente.

En los personajes de *Rapado y Literatura y otros cuentos* (y uno enseguida se vería tentado de extrapolar este pensamiento a la década del 90 en general) no parecería existir ningún intento –o búsqueda de “sublimación”– por subsanar aquello que en sus vidas cotidianas podría ser entendido como lo *traumático* de su experiencia (en algún caso, será la muerte del padre de uno de ellos; en otros, la desocupación, por nombrar sólo algunos acontecimientos significativos de sus experiencias *personales*). O al menos no parece haber un estado de conciencia o registro de ello.

La realidad de estos personajes se les aparece más bien como un presente doloroso, del cual ni siquiera pueden acusar recibo, y la escritura de Rejtman allí no hace más que confirmar que la *repetición* (el tiempo circular en el que viven sus personajes), así como los *modos de escaparse de lo real* (estos intentos desesperados de los personajes rejtmanianos de evitar el encuentro con *lo real*¹⁰) son algunas formas peculiares que encuentra la modernidad para, en palabras de Hal Foster, “colocar una pantalla frente a lo real entendido como traumático” (Foster, 2001:40).

Pero esta afirmación de Foster –y todo lo dicho anteriormente acerca de *lo real*– requiere algunas consideraciones, dado que en ella resuenan inevitablemente algunas cuestiones centrales del pensamiento psicoanalítico. Como la idea de que toda experiencia de la realidad estaría estructurada por lo que el psicoanálisis llama el “fantasma”, donde éste –en su nivel más fundamental– sería algo así como aquello que

¹⁰ Aquí la referencia a *lo real* remite directamente a la distinción realizada por Lacan entre el orden de *lo simbólico*, *lo imaginario* y *lo real*. Para Lacan, la realidad de los seres humanos se constituye por la imbricación de estos tres niveles, donde *lo real* sería lo que está por fuera del orden simbólico, es decir aquello que escapa a la significación, lo que no se puede “nombrar”. Žižek, para explicar esta distinción, utiliza el siguiente ejemplo: “El ajedrez puede servir para explicar esta tríada. Las reglas que hay que seguir para jugarlo constituyen su dimensión simbólica: desde el punto de vista puramente formal y simbólico, el alfil se define por los movimientos que esta figura puede hacer. Este nivel se diferencia claramente del imaginario, esto es, la forma que tienen las diferentes piezas y los nombres que las caracterizan (...). Finalmente, lo real es todo el complejo conjunto de circunstancias contingentes que afectan al curso del juego: la inteligencia de los jugadores, las impredecibles intrusiones que pueden desconcertar a un jugador o directamente interrumpir el juego.” (Žižek, 2008:18).

nos enseña cómo desear¹¹. El problema crucial –dice Žižek, leyendo a Lacan– es que “si nuestra experiencia de la realidad está estructurada por el fantasma, y si el fantasma sirve como pantalla que nos protege del peso insoportable de lo real, entonces *la realidad misma puede funcionar como fuga del encuentro con lo real*” (Žižek, 2008:64).

De modo que esta frase de Foster (“colocar una pantalla frente a lo real”) nos estaría diciendo algo más. Nos remite o nos hace pensar –desde la lectura que Žižek hace del pensamiento psicoanalítico lacaniano– en cierta especificidad que podría estar presente en la obra de Rejtman: una suerte de *pasaje al acto como “falsa salida”*, como recurso provisional ante la confrontación con el mundo fantasmático, es decir, con aquello que “no puede ser subjetivado y tiene que mantenerse reprimido para poder funcionar”¹².

Sin embargo, no es mi intención aquí clausurar las posibles interpretaciones que de la obra de Rejtman puedan realizarse, sino sólo poner de relieve una tensión que es posible notar en sus relatos. Desde esta perspectiva, podemos pensar que dicha tensión estaría representada por aquellas *acciones* que, si bien parecen constituir un “modo de escaparse de lo real entendido como traumático” (o lo que llamamos con Žižek “falsa salida”), no dejan muy en claro cuáles podrían ser sus bordes o límites¹³. Es así que las representaciones de las acciones de estos personajes se resisten a ser analizadas de acuerdo a una “claridad de conciencia” de la motivación del acto –por decirlo de algún modo–, dado que éstas aparecen más bien como “indescifrables” (siempre queda abierta la pregunta de por qué los personajes de Rejtman hacen lo que hacen¹⁴). Tampoco

¹¹ Lo que Freud llamó “fantasma fundamental” sería aquello que provee las coordenadas elementales de la capacidad del sujeto de desear (Žižek, 2008:66).

¹² En palabras de Žižek: “Lejos de procurarles una satisfacción corporal que suplemente la vacuidad del fantasma, el pasaje al acto se presenta más bien como recurso provisional, como medida desesperadamente preventiva para mantener a raya el inframundo espectral de los fantasmas” (Žižek, 2008:67). No obstante, es preciso aclarar que aquí he recuperado la expresión *pasaje al acto como “falsa salida”* únicamente en el sentido expuesto por Žižek, sobre lo que él entiende que constituye una característica de cierto tipo de arte contemporáneo, dado que considero que esta interpretación podría aplicarse también al caso de la narrativa de Rejtman.

¹³ Según el Diccionario del Psicoanálisis de Chemama y Vandermersch, se debe distinguir entre *pasaje al acto* y *acting-out*. El *acting-out* es un actuar que se da a descifrar a otro: “El que actúa en un *acting-out* no habla en su nombre (...). Es al otro al que se confía el cuidado de descifrar, de interpretar los guiones escénicos. (...) Es una puesta en escena tanto del rechazo de lo que podría ser el decir angustiante del otro como del develamiento de lo que el otro no oye”. Contrariamente, el *pasaje al acto* no se dirige a nadie y no espera ninguna interpretación: “es un actuar impulsivo inconsciente y no un acto”. Es demanda de reconocimiento simbólico sobre un fondo de desesperación, demanda hecha por un sujeto que sólo puede vivirse como un desecho. Por lo tanto, el *pasaje al acto* es siempre traspaso de la escena, es “juego ciego y negación de sí”.

¹⁴ Más adelante intentaré demostrarlo utilizando como ejemplo el cuento “Alplax”.

podemos saber con certeza si tales acciones implican o involucran necesariamente a otro, en el sentido de constituir una “puesta en escena” dirigida a un *otro*. Pero lo que sí podemos pensar es que lo que tienen en común todas estas acciones es el hecho de ser expresiones de una forma de *repetición* y, por otro lado, que éstas aparecen muchas veces como modos de acallar o “tapar” el posible despliegue de una pregunta del sujeto.

Es por eso que aquí, el énfasis estará puesto en la representación que hace Rejtman de aquellas acciones o actos que tienen la característica de servir como “recurso provisional” o “medida preventiva” (y no en una intención de desciframiento de tales acciones).

Pues bien, entonces, antes de mostrar de qué modo estos actos aparecen representados en la narrativa de nuestro escritor, podríamos aventurarnos a decir que el “trauma” que acaece sobre la década del 90 como momento histórico específico –es decir, aquello que estas generaciones que nos muestra Rejtman no pudieron “tramitar” y que vuelve insoportable su existencia cotidiana–, podría ser enunciado, en forma muy general, como el *desencanto* o el *vacío* que dejan las ruinas de un mundo aniquilado. Desencanto que asumirá mayor importancia e impacto en la medida en que, como sabemos, forma parte de un fenómeno global¹⁵. (Específicamente para el caso argentino, podríamos pensar en el sabor amargo de la derrota que deja en la historia del país la experiencia de la última dictadura militar –como uno de los acontecimientos más significativos y traumáticos–, como así también en sus consecuencias políticas, sociales, económicas y culturales que se recrudecen con el modelo neoliberal de los años 90, como catástrofes históricas).

Ahora sí, entonces, es posible preguntarse: ¿qué es lo queda –como salida, escape o fuga– ante semejante *desencanto*? Esta es una de las preguntas que, sin estar formulada en estos relatos (dado que no hay reflexiones o discursos referidos directamente a la historia del país, aunque sí algunas señales), sobrevuela la escritura de Rejtman y que sería interesante poner de relieve.

¹⁵ “Lo que sí es seguro es que el fin del siglo XX no nos brinda un fácil acceso al *tropos* de una Edad de Oro. Los recuerdos de esa centuria nos confrontan no con una vida mejor, sino con una historia única signada por el genocidio y la destrucción masiva que *a priori* mancillan todo intento de glorificar el pasado. Es que tras haber pasado por las experiencias de la Primera Guerra Mundial y de la Gran Depresión, del estalinismo, del nazismo (...), tras los intentos de descolonización y las historias de atrocidades y represión que estas experiencias trajeron a nuestras conciencias, la modernidad occidental y sus promesas aparecen en una perspectiva considerablemente más sombría en Occidente mismo” (Huysen, 2001:34).

Lejos de cualquier intento de “compensar desde el arte lo que la sociedad les ha negado o les niega”¹⁶, los personajes de Rejtman parecerían mostrarnos de qué manera la realidad misma puede servir como un modo de escaparse de lo real. De allí que, si hay una figura retórica que sobresale en la narrativa de Rejtman, esta es, sin duda, la de la *anestesia*: la figura del ansiolítico, en estos cuentos, aparece como una salida rápida y fácilmente consumible que tapa el síntoma, aunque sea momentáneamente. El lugar que Rejtman le da a las pastillas nos muestra en parte cómo funciona su ejercicio metonímico: de qué manera diciéndonos “Alplax”, nos dice también, o por sobre todo, aquello que para una generación resulta inconmensurable, no digerible (¿de qué otra forma, sino es “tragándolo”, se podría digerir lo no digerible?). En otras palabras, es la experiencia misma la que resulta aquí inconmensurable e inaccesible, y ya no simplemente su comunicación o transmisión.

El siguiente fragmento de “Tiene que haber un mundo mejor”, uno de los relatos que forma parte de *Rapado*, resulta, en este sentido, contundente:

“Dormí sin sueños. No más de tres horas, porque a eso de las nueve los obreros de la obra de al lado empezaron a picar ladrillo y eso me despertó. (...) Desayuné y me tomé un Lexotanil. Como no pasaba nada, me tomé otro y media hora después otro más. Me levanté de la cama y comí galletitas de agua. Entonces dormí diecisiete horas seguidas. Me duché, sonó el teléfono mientras estaba en la ducha, salí a la calle a comprar el diario pero no había porque era feriado. Me senté en una plaza, en el único banco libre que quedaba. Una moto se detuvo a mi izquierda. El humo del escape me hizo toser un poco. Me sentí millonario; lleno de sensaciones”¹⁷.

Este es el sujeto que nos presenta Rejtman: aquel que puede llegar a buscar a través del *acto*, certidumbre de estar vivo (y esto es lo que hace, de hecho, el protagonista de este relato), aún corriendo el riesgo de desdibujarse en cuanto a su posición subjetiva.

Sin embargo, es preciso decir algo más acerca de, por un lado, esta inconmensurabilidad de la experiencia en la posmodernidad y, por otro lado, de esto que llamamos “banalidad de lo cotidiano”. ¿No sería más justo hablar, en términos de Agamben, de cierta “expropiación de la experiencia”, en tanto que ésta, lejos de haber desaparecido, continúa cada vez más efectuándose fuera del hombre? Si bien es cierto que hoy –tal como hemos tratado de demostrarlo a lo largo de este apartado– asistimos a

¹⁶ Aludo una vez más a la fórmula expresada por Garramuño, en su lectura de Benjamin y de Adorno: “el arte sublima, y allí, recupera para el sujeto –autor, lector– lo que la sociedad moderna le niega” (Garramuño, op. cit.).

¹⁷ Rejtman, Martín, “Tiene que haber un mundo mejor”, en *Rapado*, Buenos Aires, Interzona, 2007, pp. 72-73.

un terrible desplazamiento en la experiencia y en la percepción del tiempo, o a lo que nos hemos referido como un estado de crisis o empobrecimiento de la experiencia, resulta paradójico, sin embargo, la cantidad o la sobreabundancia de acontecimientos significativos que enriquecen indudablemente la existencia cotidiana del hombre contemporáneo y que caracterizan el tiempo presente. De allí que Giorgio Agamben afirme que lo que vuelve insoportable como nunca antes la existencia cotidiana es cierta “incapacidad para traducirse en experiencia” y “no una supuesta mala calidad o insignificancia de la vida contemporánea respecto a la del pasado” (Agamben, 2007:9). Tal vez sea en esta aparente paradoja en donde debemos descifrar los rasgos de una nueva experiencia.

Rejtman: un escritor poscarveriano

Ahora bien, mencionábamos al inicio otros elementos presentes en la narrativa de Rejtman que también podrían dar cuenta del problema de la experiencia, pero que corresponderían a otro nivel del análisis, a saber: el concerniente a las formas en que este tipo de narrativas producen un modo singular en que la literatura construye realidad y a través del cual sería posible leer o “iluminar” ciertos rasgos peculiares de una época. Un recorrido posible para ello, entonces, sería el de pensar la estética –o el modo de ser específico– de la literatura de Rejtman como asociada a la austeridad narrativa de Raymond Carver, el escritor norteamericano que es considerado el maestro del relato breve.

Tal vez sea porque dicha estética de la austeridad y del minimalismo es una de las formas posibles que encuentra la posmodernidad para hacer hablar a la Historia, o para dar cuenta de sus catástrofes. Sin embargo, no son las características específicas o concretas de este tipo de escritura (el minimalismo, por caso) lo que nos interesa discutir aquí, sino más bien la especificidad que es posible hallar en los relatos de Rejtman. Para ello, tomaremos como contrapunto algunos ejemplos –sobre todo referentes a la composición temática– de la narrativa del escritor Raymond Carver¹⁸.

¹⁸ La elección del escritor Raymond Carver como punto de comparación con Rejtman responde a dos motivos. Primero, y principalmente, porque ambos escritores comparten un estilo literario: ciertas similitudes en su contenido temático y estilo verbal. Segundo –aunque no sea mi intención desarrollar este último punto aquí– porque encuentro interesante la comparación que se podría establecer entre los dos momentos históricos o configuraciones espacio-temporales que tanto Carver como Rejtman describen en sus relatos, es decir: la década del 70 y la década del 90, respectivamente.

Los de Rejtman, entonces, son personajes que parecen desmotivados, sin demasiadas expectativas. Están, como vimos, “anestesiados”. Sin embargo –y esta es su contradicción más atrayente– es posible leer en ellos cierta búsqueda (no conciente) de algún tipo de experiencia que los modifique, como si bastase con que al menos les suceda “algo”.

Por el contrario, en los relatos de Carver es posible encontrar alusiones a algún pasado, como experiencia *comunicable*, por más traumática o agónica que ésta haya sido. En este sentido, el relato titulado “La vida de mi padre” podría ser un claro ejemplo de ello.

“Escribí el poema cuando vivía en un edificio de apartamentos en un área urbana al sur de San Francisco en un momento en el que yo también, como mi papá, estaba teniendo problemas con el alcohol. El poema era una manera de tratar de conectarme con él”¹⁹.

Este tipo de textos memorialistas o autobiográficos que aparecen a menudo en la obra de Carver dan cuenta, de un modo muy específico, de la relación entre escritura y experiencia. En efecto, hay en estos relatos un *pasado*, una historia a la cual sus personajes pueden referirse o remitirse.

Es allí donde encuentro una de las diferencias substanciales con la narrativa de Rejtman, donde a primera vista puede suponerse que en la vida de sus personajes no sólo no ocurriría nada –aparentemente– en el presente en el que viven, sino que tampoco parecería existir memoria o registro de ningún *acontecimiento*, y es por eso que se hace necesario inventar algún tipo de experiencia. O, más bien, “convertir” algún acontecimiento de la existencia cotidiana en *experiencia*.

Como en “Alplax”, el primero de los relatos de *Literatura y otros cuentos*, donde se narra el devenir cotidiano de Ana, una chica que toma ansiolíticos y un día decide, porque se le antoja, moler varias pastillas de Alplax para ponerlas en un licuado que les prepara a sus amigas. Personajes que protagonizan situaciones insólitas y de los que nunca sabemos por qué hacen lo que hacen, porque simplemente son indescifrables las motivaciones que los mueven.

Pero ¿qué es lo que los vuelve a estos personajes de Rejtman más o menos depresivos? ¿Cuáles son, si es que las puede nombrar así, sus “fuentes de desgracias”?

Como hemos visto, hay en la narrativa de Rejtman y de Carver varios elementos comunes. En el caso de la literatura de este último, particularmente, se reproducen

¹⁹ Carver, Raymond, *La vida de mi padre. Cinco ensayos y una meditación*, Bogotá, Editorial Norma, 1995.

imágenes que son la contracara del gran sueño americano: personajes con un futuro incierto, que no se sienten pertenecientes a ese “primer mundo” y que por lo tanto aparecen como los perdedores de una sociedad que los ha ignorado. Figuras como el divorcio o el desempleo aparecen como las principales fuentes de desgracias de estos personajes.

Ahora bien, en Rejtman, si bien pueden aparecer estos temas como telón de fondo, no aparecen enunciados ni siquiera como desgracias, sino que todo aparece igualado, al ras de un tono emocional “menos que cero”.

En otras palabras: las fuerzas y los climas que componen las historias de Carver también se manifiestan con un peso insostenible, pero tarde o temprano provocan el hundimiento. En las historias de Rejtman, en cambio, parecería que no hay mucho que ganar ni mucho que perder, sino que todo se representa como uniformemente neutro e insignificante.

También por eso es posible decir que la propuesta narrativa del escritor argentino no persigue el esclarecimiento de conflictos preestablecidos, sino que plantea en su génesis la aparición de problemáticas y, al mismo tiempo, de soluciones siempre inciertas, como en el relato titulado “Mi yeso”, donde el protagonista dice: “Nunca sé cómo resolverles los problemas a los otros. Con los míos sé que simplemente tengo que dejarlos, en algún momento van a pasar”²⁰.

Las voces de la generación que describe Rejtman son las de aquellos que, por decirlo de algún modo, prefieren olvidarse de la problemática misma de estar vivos.

Se podría llevar más lejos esta reflexión y pensar que esta problemática constituye una de las marcas más significativas de la década del 90 donde, habiéndose perdido todas las utopías colectivas, sobran las razones para la desilusión y el desencanto. Es allí donde podría emerger otra de las preguntas que reclama, a mi entender, la lectura de estos relatos: ¿por qué las atmósferas que recrea Rejtman aparecen siempre “cargadas” de pulsiones que tienden hacia lo destructivo? Y, por otro lado, pero en estrecha relación con lo anterior, ¿por qué sus personajes no parecen estar simplemente tristes o melancólicos?

Si, desde el punto de vista del pensamiento psicoanalítico freudiano, la melancolía se singulariza en lo anímico por una *desazón* dolida (Freud, 1917:235) o, para decirlo de forma más simple, en una tristeza melancólica que se origina por el recuerdo de una

²⁰ Rejtman, Martín, “Mi yeso”, en *Literatura y otros cuentos*, Buenos Aires, Interzona, 2005, p. 19.

dicha o destino perdido, podemos pensar entonces que en el retrato que Rejtman hace de la juventud de los años 90 no habría –o no pertenecería, al menos, al pensamiento dominante– tal evocación de un “antes” inmediato en que hubiese habido una “edad dorada”, un horizonte pleno e irrecuperable. Más bien diríamos que, a esta generación de jóvenes que recrea el autor, ese pasado les ha quedado demasiado lejos.

Es por ello que creo que la problemática que subyace en la obra de Rejtman suscitaría el tratamiento de una cuestión más amplia, cuya formulación podría ser la siguiente: ¿a qué *experiencia* pasada, colectiva, más o menos transformadora de la realidad social, podrían remitirse estos personajes²¹? ¿Qué pasado colectivo puede extrañarse o evocarse desde esta configuración histórica de la década del 90?

Podría radicalizarse aún más este razonamiento y pensar que de lo que se trata, entonces, es no sólo de un cambio en lo que llamamos “clima de época”, sino también de una suerte de imposibilidad de estos sujetos de posicionarse en perspectiva histórica. En efecto, se trata de una literatura construida desde el relato de las acciones cotidianas de sus protagonistas donde, por más guiños generacionales y de época que puedan aparecer, no hay un énfasis explícito puesto en la historia del país o en los discursos éticos y políticos que una reflexión semejante podría suscitar.

Es así que podríamos repensar o reelaborar una de las primeras hipótesis contenidas en este trabajo: un cambio en la configuración temporal conlleva inevitablemente un cambio de conciencia histórica, pero también este movimiento trae consigo una diferenciación en cuanto a estado de conciencia subjetiva y, sobre todo, en cuanto a los *modos de enunciación* de ciertas experiencias o síntomas de éstas.

Como hemos visto, lo que para estos personajes se vuelve imposible, precisamente, es la transmisión de la experiencia, su *enunciación* y también, su *comunicabilidad*, en el sentido de formas de participación en una experiencia *común* (Oyarzún, 2008:13), lo cual es muy distinto a postular que hoy ya no existan experiencias. Por el contrario, los modos de enunciación de éstas, en Rejtman, aparecen recreados a través de ciertas *acciones* que –como hemos visto– tienen la característica de servir como recurso provisional o “falsa salida”. En este sentido, teniendo en cuenta la afirmación que hace Agamben acerca de que las experiencias en el tiempo presente se

²¹ Podría pensarse que, a nivel local, la última gran experiencia colectiva que terminó en desencanto (como antecedente de la década del 90), se dio en la multitud reunida en Plaza de Mayo en semana santa de 1987 para defender la democracia tras el levantamiento carapintada. Mientras Raúl Alfonsín afirmaba que “la casa estaba en orden”, se gestaban las Leyes de Obediencia Debida y Punto Final. Ese doble discurso puede entenderse como una culminación del desencantamiento político de masas, en lo que refiere a lo que llamamos “experiencia colectiva”.

efectúan fuera del hombre “y curiosamente el hombre se queda contemplándolas con alivio”, podríamos pensar que Rejtman opone a esta *contemplación* otro modo de responder a la “expropiación de la experiencia”.

Lejos de cualquier melancolía o de una mera *desazón* por un destino perdido, en Rejtman, por momentos, parece prevalecer *Tánatos*, las fuerzas que tienden hacia la destrucción²², pero éstas adquieren una forma peculiar. Lo que hay, lo que asoma en la trama narrativa de manera insoportable, es puro *actuar* (más bien impulsivo) como “recurso provisional”. Personajes robóticos *actuando*. Esto es tal vez lo más singular de estas narrativas, su modo de ser específico.

Quizás esta sea la clave, también, para entender por qué en las historias de Rejtman parecería no haber pasados ni futuros –ni tonos melancólicos–, sino sólo un *presente* narrado como el eclipse o la suspensión de la experiencia.

Lo plano en la narrativa “rejtmaniana” –digámoslo otra vez– consiste en que todo sea igual de insignificante: que tanto la muerte del padre de un personaje como la escena en la que sus hijos pequeños lo golpean hasta fracturarle un brazo, tengan el mismo peso, deja en claro cómo el autor busca evitar cualquier énfasis narrativo llegando a borrar la psicología de sus personajes.

Pero también deja en claro el poder de significación inscripto en el propio cuerpo de las cosas. Dice Ranciere, a propósito de aquella primera forma de la palabra muda que mencionábamos al inicio, el “todo habla”:

“Toda forma reconocible, desde la piedra o las conchillas, es elocuente. Cada una porta, inscripta en estratos y en volutas, las huellas de su historia y los signos de su destino. La escritura literaria se presenta, entonces, como desciframiento y reescritura de esos signos de historia escritos en las cosas (...). El gran poeta del tiempo nuevo no es Byron, el reportero de las perturbaciones del alma. Es Cuvier, el geólogo, el naturalista que reconstituye poblaciones animales a partir de huesos, y bosques a partir de huellas fosilizadas. Con él se define una idea nueva del artista como aquel que viaja por los laberintos o por los subsuelos del mundo social (...). Que devuelve a los detalles insignificantes de la prosa del mundo su doble poder poético y significativo” (Ranciere, 2005:49-50).

En fin, ningún detalle en nuestro autor puede considerarse despreciable. Cada situación es narrada desde sus partículas más mínimas, como pequeños estallidos de lo real que vienen a depositarse en una escritura aparentemente superficial.

²² Aunque bien sabemos que aquí se trata siempre de una *tensión* entre ambas fuerzas –Eros y Tánatos–, es por eso que no encontramos a ningún personaje de Rejtman consumando un suicidio, por decirlo de algún modo.

Reflexiones finales (o apuntes para un nuevo punto de partida)

Acaso sea en este ejercicio de escritura y en las narraciones mismas que hemos revisitado, donde Rejtman logra representar metonímicamente el cambio histórico, social y cultural producido en la década del 90, poniendo de manifiesto, a través de una numerosa cantidad de detalles prosaicos e insignificantes, uno de los rasgos más característicos de la posmodernidad: la sensación de que la vida ocurre en un eterno presente *fútil*, imposible de ser redimido por ningún horizonte de transformación.

Pero este “saber” de la posmodernidad trae consigo sus propios postulados. Como el que nos dice que toda experiencia práctica de la política en el pasado ha sido, en comparación con los años 90, notablemente más interesante y más rica en acontecimientos significativos. Sin duda. Pero es precisamente en este punto donde deberíamos, también, advertir sobre un peligro: el de reducir el pensamiento político a un momento histórico específico, singular, y por lo tanto, *irrepetible*. Esto es, el riesgo de identificar –en forma directa y sin mayores reflexiones– la política con una época determinada (en la historia argentina este lugar estaría ocupado, podríamos pensar, por la década del 70).

El planteamiento de la pregunta sobre la transformación de la sociedad no puede acotarse a, ni agotarse en, un período determinado que, como todo momento histórico, tiene sus condiciones específicas; tampoco puede reducirse a un clima de época, porque esto ocluye y clausura toda posibilidad de *pensar* el presente.

Es por eso que tal vez allí, donde la década del 90 nos muestra el fin de las utopías colectivas y el triunfo del individualismo, sea necesario no sólo pensar ese momento histórico como consecuencia intrínseca del devenir dentro del mismo capitalismo, sino también –o por sobre todo– *poner en suspenso* tales afirmaciones.

Bibliografía

AGAMBEN, Giorgio. *Infancia e historia*, 4ª ed. aumentada, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2007.

BENJAMIN, Walter. “El Narrador” (Trad. y Estudio preliminar de Pablo Oyarzún), Santiago de Chile, Ediciones Metales Pesados, 2008.

BENJAMIN, Walter. “Experiencia y pobreza”, en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973.

BENJAMIN, Walter. “Sobre el concepto de historia” (Trad. y Estudio preliminar de Pablo Oyarzún), en *La dialéctica en suspenso*, Santiago de Chile, Arcis-LOM, 2000.

CARVER, Raymond. *La vida de mi padre. Cinco ensayos y una meditación*, Bogotá, Editorial Norma, 1995.

CHEMAMA, Roland y VANDERMERSCH, Bernard. *Diccionario del Psicoanálisis*, 2ª edición revisada, Amorrortu Editores, 2004.

FOSTER, Hal. *El retorno de lo real*, Madrid, Akal, 2001.

FREUD, Sigmund. “Duelo y melancolía” (1917), *Obras Completas*, vol.XIV, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1966.

GARRAMUÑO, Florencia. *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*, Buenos Aires, FCE, 2009.

HUYSEN, Andreas. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de la globalización*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001.

JAMESON, Fredric. *Ensayos sobre el posmodernismo* (Prólogo de Eduardo Grüner), compilado por Horacio Tarcus, Buenos Aires, Ediciones Imago Mundi, 1991.

JAMESON, Fredric. *El giro cultural*, Buenos Aires, Ediciones Manantial, 1999.

LUDMER, Josefina. “Temporalidades del presente”, en *Boletín/10*, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Universidad Nacional de Rosario, 2002.

LUDMER, Josefina. “Territorios del presente. En la isla urbana”, en *Revista Pensamiento de los Confines*, N° 15, Diciembre de 2004, Buenos Aires, FCE.

LUDMER, Josefina. “Literaturas postautónomas”, en *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*, N° 17, Mayo de 2007. Dirección URL: <<http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/>>.

LUDMER, Josefina. “Elogio de la literatura mala”, Buenos Aires, *Revista Ñ*, 1/12/2007.

LYOTARD, Jean-François. *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid, Cátedra, 1989.

OYARZÚN, Pablo. “Ciencia e interés humano” en *La desazón de lo moderno*, ARCIS, Santiago de Chile, 2001.

RANCIERE, Jacques. *El inconciente estético*, Buenos Aires, Del estante editorial, 2005.

REJTMAN, Martín. *Rapado* (1992), Buenos Aires, Interzona, 2007.

REJTMAN, Martín. *Literatura y otros cuentos*, Buenos Aires, Interzona, 2005.

ŽIŽEK, Slavoj. *Cómo leer a Lacan*, Buenos Aires, Paidós, 2008.