

El Juan Minelli de Juan Martini

José Luis de Diego

Universidad Nacional de La Plata.

Juan Martini escribió ocho novelas. ⁽¹⁾ Las tres primeras -*El agua en los pulmones*, *Los asesinos las prefieren rubias* y *El cerco*- fueron escritas en años anteriores a 1975, año en que el escritor se radica en Barcelona. A esas tres novelas, aunque diferentes entre sí, se las suele asociar con el género policial; así lo entendió la Editorial Legasa que en 1985 las reeditó en un único volumen bajo el título *Tres novelas policia-*
les.

Durante los años de exilio, Martini publica dos novelas: *La vida entera* (1981) y *Composición de lugar* (1984). Decir que ambas son novelas del exilio es, creo, el único modo de asociar textos de concepciones estéticas tan diferentes. En efecto, luego de su regreso a nuestro país, Martini retoma el personaje central de *Composición de lugar* -Juan Minelli- y escribe tres novelas más: *El fantasma imperfecto* (1986), *La construcción del héroe* (1989) y *El enigma de la realidad* (1991).

⁽²⁾ En alguna entrevista posterior a estas fechas, se anuncia una quinta novela de Minelli cuyo título sería *El beneficio de la duda*. ⁽³⁾

Ahora bien, en otro lugar me he referido a las marcas del exilio en la narrativa de los años de la dictadura y a los alcances de la variable *lugar de producción* en el análisis de textos concretos. ⁽⁴⁾ Si prescindimos por un momento de esa circunstancia específica, la producción novelística de Martini tiene tres 'momentos' estéticos bien definidos: las novelas policiales,

(1) Mientras escribía este trabajo apareció la novena novela de Martini, *La máquina de escribir* en la que, afortunadamente, no aparece Minelli.

(2) A partir de ahora me referiré a las novelas por sus iniciales. En orden cronológico, CL, EFI, LCH, EER.

(3) SPERANZA, Graciela. *Primera persona*. Buenos Aires, Ed. Norma, 1995; p. 104.

(4) de DIEGO, José. «La novela argentina (1976-1983)» (En: V. A. *Homenaje a Manuel Puig*. La Plata, Col. Estudios/ Investigaciones, Facultad de Humanidades, 1994; pp. 81-102).

La vida entera y las novelas de Minelli. En este trabajo me voy a referir al último; las siguientes notas prescinden del análisis novela por novela, es decir que consideraré los textos como un *corpus* único.

El nombre.

El primer libro de relatos de Martini se llama *El último de los onas*. En la recopilación de cuentos publicada por Bruguera en 1983, Martini agrega un relato inédito que ahora encabeza la serie. Su título es "Decir mi nombre". Allí leemos: "Ella dice mi nombre (...) Es decir: me pregunta - y se pregunta-, pronunciando mi nombre, si soy quien ella cree reconocer ahora...". El segundo libro de cuentos se publica en 1972 con el título *Pequeños cazadores*; el primer cuento lleva el mismo título que el libro y comienza así: "Ella debe tener un nombre: resumirse en una palabra, en un símbolo que la reemplace y que la evoque, que la sugiera y que la oculte". Estos relatos, antecedentes de la serie de Minelli, plantean el inicio de una estética: la escritura como la búsqueda de un nombre.

Uno de los más conocidos teóricos de la Semántica, Stephen Ullman, afirma que un nombre propio fuera de su contexto no denota nada y, en cambio, un nombre común fuera de su contexto siempre tiene un significado. Umberto Eco agrega que «se puede admitir la limitación de que los nombres propios de personas ignoradas son significantes con denotación abierta». ⁽⁵⁾ En un célebre ensayo, Roman Jakobson plantea los modos de interferencia que existen entre el código y el mensaje: uno de ellos, de evidente circularidad, lo plantean los nombres

(5) ECO, Umberto. *La estructura ausente*. Barcelona, Lumen, 1978; p. 114.

propios. "Juan" significa toda persona que se llama Juan; que una persona se llame Juan significa sólo eso: que se llama Juan.

En el comienzo de *CL* leemos: "Pero cuando oyó su nombre, poco después, mientras una memoria a la deriva recomponía turbias figuras, se sintió descubierto, en peligro, inerme". Si recuperamos los conceptos de Ullman, Eco y Jakobson, diremos que Minelli es allí un nombre propio fuera de contexto, un significante abierto, un signo de flagrante circularidad, una aporía semántica. Se podría argumentar que todo nombre propio desconocido lo es: lo es ahora Minelli como lo fue en su momento Remo Erdosain u Horacio Oliveira. Sin embargo, en pocas narrativas como en la de Martini este vacío semántico se tematiza.

Las novelas de Minelli son una obsesiva búsqueda por encontrar un referente a un nombre propio, por escapar de las trampas de la circularidad. En la medida en que las novelas de Minelli continúan, se podría afirmar que cada nuevo texto es la exposición de esa radical imposibilidad. Veremos los modos que asumen esos intentos.

El punto de vista.

Hace ya varios años Roland Barthes advertía acerca de que "puede haber, por ejemplo, relatos, o al menos episodios, escritos en tercera persona y cuya instancia verdadera es, no obstante, la primera persona". ⁽⁶⁾ Cuando leí esta observación de Barthes pensé inmediatamente en "*La metamorfosis*", como ejemplo de esa equívoca tercera persona. Resulta obvio que no se trata de un simple recurso de

(6) BARTHES, Roland.
«Introducción al análisis
estructural de los
relatos» (En: V. A.
*Análisis estructural del
relato*. Bs. Aires,
Tiempo
Contemporáneo, 1972;
p. 34).

estilo, sino que ese recurso kafkiano pone de manifiesto la radical heterogeneidad del sujeto: si parece evidente que Samsa narra, lo hace narrando a Samsa como él. Se narra en tercera como un modo de *extrañar* la primera. Muchos momentos de las novelas de Minelli remiten a Kafka; algunos personajes, como el Juez, o ciertos ámbitos, como la ciudad amurallada de *LCH*, son de clara raigambre kafkiana. Sin embargo, creo que lo definitorio del carácter kafkiano de los relatos es ese uso equívoco de la tercera persona: en ese uso se exhibe la esencial inadecuación del sujeto respecto de su nombre. Citaré tres ejemplos de cómo el procedimiento se hace visible.

a) El primero es que Minelli gusta de "hallar una definición provisoria o circunstancial" de las cosas. En *EFI* Minelli piensa de un personaje: "El más alto parecía un investigador universitario"; más adelante, leemos: "No pasa nada", respondió el investigador universitario" (p. 149). Este procedimiento es muy frecuente: Minelli tiñe de subjetividad su entorno, y esa subjetividad es aceptada por el narrador.

b) El segundo está sostenido a partir de una aparente contradicción, que da a las novelas de Minelli una notable singularidad, ya que aquí se aparta del modelo kafkiano. Se trata de una subjetividad desmesurada combinada con un objetualismo obsesivo. Por un lado, la realidad narrada sólo existe a través de Minelli; por otro, a menudo Minelli más que percibir, simplemente registra el exterior, como si se tratara de una *mirada indiscreta*: de ahí las enumeraciones descriptivas, los recortes de diarios, las listas de

precios, la guerra en un programa de televisión, la biografía de Carpaccio. De ahí, también, el papel que cumplen las fechas y las edades en *CL* y las referencias al paso de las horas en *EFI*: lejos de ser un mecanismo de ordenar la historia, son un testimonio de una subjetividad obsesiva. El nombre y su referente vacío proyecta su inadecuación al personaje y el mundo: el enigma de la realidad.

c) El lector de las novelas se ve atrapado por la mirada de Minelli; y el recurso -como decíamos- es tan evidente que por momentos se *naturaliza*. Para hacer ostensible y desnaturalizar el procedimiento basta con salirse de Minelli: esto sólo es perceptible en la cuarta parte de *EER* en donde Fabrizio habla de los 'amigos argentinos' de Joyce y el narrador abandona a Minelli. Si uno lee las cuatro novelas seguidas, sólo en ese momento advierte que ha viajado durante tres novelas y media desde la percepción de Minelli.

La historia / La memoria

Si un nombre propio -como afirmaba Ullman- sólo adquiere significado si se lo contextualiza, es menester entonces incorporarlo a una historia que le dé sentido. Sin embargo, la narrativa de nuestro siglo brinda numerosos ejemplos de lo que se ha dado en llamar la ruptura de la ilusión referencial. La historia-madre lineal, determinante, pedagógica, estalla, se fragmenta y relativiza. Se puede evocar -casi de un modo emblemático- a Marlon Brando en *Ultimo tango en París*, narrando la historia de su vida en una habitación que sólo tiene un colchón, y sabiendo que, a medida que narra, el significado va

carcomiendo una relación que sólo era posible en el nivel significativo de los cuerpos.

Martini define a Minelli como un personaje sin historia y es cierto, pero también se puede afirmar que Minelli es un personaje que mantiene una relación conflictiva y paradójica con la historia. Minelli es un historiador que se dedica a la historiografía; no obstante, manifiesta constantemente una profunda desconfianza por la historia. «Tú no estás enfermo, Minelli, (le dijo el Inglés) la historia no existe, basta ya de cuentos chinos» (*CL*, p. 15). Más adelante, le dice el Juez: «Al fin y al cabo, amigo mío, usted también aceptará que la historia no existe. La historia es el ilusorio intento de explicar una metáfora» (p. 163). Si la historia no existe, sólo nos restan fragmentos que pueda recuperar la memoria; si la memoria recupera algo, es porque en la historia existe algo *memorable*. Esta reflexión en cadena tiene en las novelas de Minelli siempre un resultado deceptivo. Leemos en *CL*: habla el Juez: «Si su inteligencia y su memoria no han sido suficientes para hacer de usted un buen historiador sólo debo pedirle, en estas circunstancias, que trate de apaciguar su pesimismo'(...) `La memoria es incapaz de recordar una historia', dijo Minelli» (p. 45). «La memoria suele perder los días» (p. 65). «¿Olvidar todo? ¿Qué se recuerda? ¿Se recuerda, por ejemplo, una mujer? ¿O fragmentos de una mujer? (...) La memoria balbucea» (p. 95). Leemos en *EFI* acerca de Minelli: «...es decir, evitando los equívocos, las trampas, los anclajes, y sin interrogarse acerca de las penumbras del pasado y de los desiertos crecientes de la memoria en cuyos espejismos él permanecía encadenado» (p. 55). Esta concepción de la memoria en las

novelas de Minelli puede permitir leer en sentido literal sus respuestas al interrogatorio de Bellotti: "No sé hacer memoria" (p. 165); Bellotti pregunta si entre lo que hizo en el aeropuerto no hay nada "memorable"; "Nada", contesta Minelli (p. 168).

En este punto, es necesario marcar una diferencia entre el sentido generado por el par Historia/ Memoria, desde donde se intenta recuperar las claves de un personaje, y la idea de historia con minúsculas; es decir, historia en tanto trama, ficción, novela, en donde ese personaje quiere o debe insertarse. Sobre esta segunda cuestión volveremos más adelante.

Los lugares

En un trabajo titulado "Naturaleza del exilio", ⁽⁷⁾ Martini diferencia dos tipos de exilio. El primero, el llamado 'exilio geográfico', es aquel "donde la formulación poética acerca de la escritura como única patria o como patria real del escritor alcanza una consistencia concreta, material, donde se disuelve la metáfora y se corporiza la certeza" (p. 553). Esta definición, en el ámbito de la narrativa de Martini, es aplicable a *CL*, la novela que *tematiza* el exilio geográfico. Allí no se da cuenta, en rigor, del exilio político, tal y como se encuentra representado en otras novelas de la época; Martini es un escritor que continuamente manifiesta una resistencia a la representación mimética de sucesos del acontecer nacional: la política en la literatura es, para él, una política de la lengua. En otro lugar, se refiere a *CL* desde estas premisas: "En el destierro, en el exilio, dos cosas se convierten en hechos de memoria: la lengua y la geografía; ambas son recuerdos. A partir de esa

(7) MARTINI, Juan.
«Naturaleza del exilio»
(En: *Cuadernos
Hispanoamericanos* Nº
517-519. Madrid, julio-
septiembre de 1993; p.
553).

comprobación me pregunto en qué lengua voy a contar la historia de Minelli (...). Minelli recorre los confines de lenguas e historias olvidadas en busca de un punto que conecta la identidad (...) Las novelas de Minelli salen de esta historia de migraciones y pasajes". (8)

Ahora bien, si nos fijamos en los modos de resolución de estos itinerarios que adopta Martini en las novelas de Minelli, encontramos tres modelos:

a) El viaje, la 'desterritorialización' de Minelli en *CL*. La imposibilidad de recuperar el lugar del origen, de reencontrarse con la propia identidad. El viaje a San Sisto como una suerte de iniciación 'inversa'. Alguna vez se ha dicho que los dos modelos paradigmáticos de un relato son el relato de un viaje -el modelo clásico sería *La Odisea*-, y el relato de un crimen -el modelo es, obviamente, el *Edipo Rey*. *CL* combina admirablemente esos dos modelos: un hombre que recorre etapas de una iniciación (el Juez, la mujer plateada, el Inglés, como personajes emblemáticos de ese recorrido) para encontrarse con un equívoco, con un *malentendido* (en el sentido en que la obra de Camus reescribe el clásico de Sófocles). El viaje no encuentra un sentido y se agota en las trampas de la circularidad de la que hablábamos. Como en sus dos novelas posteriores, Martini cierra sus textos con una frase casi idéntica a la que los abre. En *CL*, "¿Ocas en el claustro?" se transforma en "Ocas en un claustro". Nada ha cambiado; si desaparece el interrogativo, aparece la indeterminación del artículo: si efectivamente hay ocas, entonces ¿en qué claustro? Ante la imposibilidad de fijar un sentido asociado a un lugar, por momentos se

(8) V. A. «Experiencia y lenguaje I» (En: *Punto de Vista* Nº 51, abril de 1995; p. 4).

postula una dimensión simbólica: el 'sur'; ese lugar al que se pretende acceder -cfr. la secuencia del Juez-, ese lugar al que lleva «el río más ancho del mundo», pero que nos está siempre vedado -¿la patria?, ¿la muerte?

b) Las dos novelas siguientes -*EFI* y *LCH*- tienen una característica en común: se desarrollan en lugares cerrados y, por llamarlos de alguna manera, *internacionales*. El aeropuerto y la ciudad amurallada ponen constantemente límites al movimiento de Minelli. En ambos casos, la angustia que provoca el lugar cerrado -acentuada por los rasgos paranoides del personaje- contrasta con el *afuera* inalcanzable. Leemos en *EFI*: «Pensó que detrás de la cortina veneciana de finas varillas plateadas de aluminio había una ventana y que más allá, invisibles en la noche, había edificios, vehículos, carteles de publicidad, caminos, árboles, flores y pájaros cuya existencia -cuando saliese el sol- sería irrefutable» (p. 165). Lo mismo ocurre en *LCH*, en donde tras las murallas sólo se atisba la llanura; esta 'llanura' se transforma, como en *La vida entera*, en el lugar mítico por excelencia: "Pero nada, pensó, ni siquiera la inimaginable visión del mar, allí, lo habría conmovido con el asombro, con el dolor y con el quebranto que siempre desencadena una real emoción como acababa de conmoverlo el volver a ver, de pronto, la llanura" (29). Un adentro angustiante, en el cual Minelli es "un intruso", "nadie", en contraste con una *afuera* mítico e inalcanzable modelan la geografía de las dos novelas. Geografías que resultan asimilables

a aquellos que, a partir del antropólogo francés Marc Augé, se han denominado "no lugares": "Los 'no lugares' son por definición aquellos espacios donde uno se encuentra casi sin relación, sin diálogo con los otros. En realidad los 'no lugares' son más bien la imagen de esta planetarización de las costumbres. Cuando uno llega a un país que no conoce, los lugares donde se siente menos perdido son los aeropuertos y los supermercados, porque todos se parecen. Pero en esos espacios tampoco hay nada que pensar en relación con los otros. Y es así como se construye la planetarización actual".⁽⁹⁾

c) La cuarta novela, *EER*, plantea ciertas novedades respecto de las anteriores: no hay circularidad entre el inicio y el final; Minelli reconoce un lugar como "familiar"; los personajes de algún modo tienen una historia y evolucionan. Para decirlo de un modo trivial, es una novela menos extraña aunque estructuralmente más desarmada. El capítulo final, que lleva el título de la novela, es un texto escrito por Minelli construido sobre un monólogo de Joyce (el personaje, se entiende): "Vivo aquí porque esta ciudad es un museo"; "...porque el enigma de la realidad tolera, en esta ciudad, como se ve, que los bufones sueñen que son nobles"; "... porque esta ciudad está a salvo, yo creo que está a salvo, o casi a salvo, de la barbarie con que el espíritu de la época hace de la realidad un enigma". Visto en perspectiva, si una ciudad-museo permite reconocer "las huellas de una vida", y se transforma en un refugio, es evidente que desde aquí pueden leerse las novelas anteriores como "no lugares" en donde impera "la barbarie del espíritu de la época".

(9) En: «Ritos modernos». Entrevista de Rolando Graña a Marc Augé (En: *Página* /12, 25 de setiembre de 1994).

La ficción / El simulacro / La novela.

Al comienzo del capítulo anterior decíamos que Martini hablaba de dos tipos de exilio; uno era el exilio geográfico, al otro lo define así: "El escritor es siempre un exiliado (...) Escribir es la primera forma del exilio: su origen, su definición y su naturaleza (...) A veces no es un deseo sino una confirmación: se sabe, de pronto, que siempre se ha sido extranjero". ⁽¹⁰⁾ Las novelas de Minelli pueden ser leídas como la confirmación misma de estas premisas, ya que allí se plantea la notable originalidad de los textos: Minelli no es el protagonista de una historia; existen historias de las cuales Minelli participa casi involuntariamente, en las cuales él se siente un "intruso", y en las cuales nunca reconoce nada "memorable". Minelli intenta a menudo ser "personaje", es decir, involucrarse en una historia que lo involucre y que dé sentido a su relación con el mundo. Sin embargo, esto es imposible porque Minelli nunca llega a reconocer el `status` de realidad que asumen los hechos que conforman las historias: esto es lo que funda el "enigma de la realidad": "...de que ella miraba o contemplaba el paso abrumadoramente real de aquel barco que bien hubiese podido considerarse, sin faltar a la verdad, una aparición fantasmal, o, dicho de otra manera, una ficción escandalosa" (*EER*, p. 117). Para Minelli siempre lo *abrumadoramente real* puede ser, a la vez, una *ficción escandalosa*. Si se rastrearán en las novelas las veces en que esta problemática se pone de manifiesto, probablemente las citas serían innumerables. La sensación de estar viviendo una ficción; la percepción de otros personajes y de sí mismo como `actores`; la

(10) MARTINI, Juan.
«Naturaleza del exilio».
Op. cit., p. 552.

repetición, casi como una letanía, de que "la historia no existe"; la insistencia de que no existen acontecimientos 'reales' y de que las historias que se narran no son sino 'simulacros'. Estas menciones son el costado más ostensible de una concepción de la narración que se encuentra explicitada en la última de las novelas. Sin embargo, parece más interesante comprobar cómo estas concepciones encarnan en los textos:

a) Por un lado, en la idea de que la realidad, si existe, es inenarrable; por lo tanto, todo relato posible es falso. "Frank había dicho: 'Hay algo que ningún hombre puede contar, Minelli, ésa es la clave de su historia'" (*CL*, p. 200). "...las figuras del sueño perdido se le habían presentado nuevamente, sin cauce ni guía, fundacionales y transparentes, para recomponer los fragmentos y el sentido de un episodio mágico o de una historia incontable" (*EFI*, p. 155). "...estaba, allí, ese otro hombre, evidentemente, para que una historia inenarrable hiciera uso de él" (*LCH*, p. 126). Los románticos hablaban de lo 'inefable' como de aquella imposibilidad de la lengua para referir situaciones límites en el campo de la experiencia. Martini, como gran parte del siglo XX, parece afirmar que esa imposibilidad es consustancial al arte, independientemente de la experiencia que se represente. El gran arte se define, precisamente, por esa imposibilidad y un lector contemporáneo es quien puede leer esa falta: algo 'falta' en el *Perseo* de Cellini, algo 'falta' en *Il sogno di Sant'Orsola* de Carpaccio.

b) Por otro lado, lo inenarrable se manifiesta en los modos de referir la historia; por ejemplo, la abundancia del subjuntivo en *LCH*

produce un efecto de irrealidad que por momentos es deliberadamente excesiva: "El hubiese dicho: 'No lo sé...'. Pero no dijo nada. Esto a Hank no le gustó. 'No sabes dónde estás parado', le había dicho. El después comprendería que Hank había querido decirle: 'No sabes dónde te has metido'. Y Minelli le hubiera dicho que no, que en verdad no lo sabía. Pero tampoco lo hizo" (p. 12).

c) En tercer lugar, toda historia está vacía de sentido porque uno no la elige, porque el personaje no la construye y por lo tanto no puede encarnar allí su voluntad ni su deseo. Esta hipótesis está explicitada en "Palabras cruzadas", el segundo capítulo de *EER* y define, retroactivamente, a las novelas anteriores. Como le ocurre a Minelli en *EFI*, sólo podrá ser héroe si la historia de alguna manera lo involucra en la trama; aun en ese caso, podrá ser el héroe de una historia inenarrable.

Refiriéndose a Minelli, Martini ha dicho: "... no se va a transformar en un escritor, ni se va a suicidar. No sé qué final tendrá. Supongo que terminará por confundirse en la bruma de alguna ciudad". ⁽¹¹⁾ Habrá que saber esperar ese final.

(11) SPERANZA, Graciela. *Op. cit.*, p. 106.

Bibliografía sobre Martini

DELGADO, Josefina. «El fugitivo fantasma de la novela» (En: *La Razón Cultura*, 1º de junio de 1986; p. 8). Reseña sobre *El fantasma imperfecto*.

DE VITIS, Mario. «La vida entera de Juan Carlos Martini» (En: *El Molino de Pimienta* N° 3, abril-junio de 1984; p. 21).

GALLONE, Osvaldo. «Los textos del texto» (En: *El Periodista* N° 92, junio de 1986; p. 31). Reseña sobre *El fantasma imperfecto*.

GRAMUGLIO, María Teresa. «Tres novelas argentinas» (En: *Punto de Vista* N° 13, noviembre de 1981; pp. 13-16).

LAFFORGUE, Jorge. «La realización del enigma». (En: *Página / 12. Primer Plano*. 24 de noviembre de 1991; p. 6). Reseña sobre *El enigma de la realidad*.

MARTINI, Juan (Carlos). «Especificidad, alusiones y saber de una escritura» (En: SOSNOWSKI, Saúl (ed.). *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Buenos Aires, Eudeba, 1988; pp. 125-132).

«Naturaleza del exilio» (En: *Cuadernos Hispanoamericanos* N° 517-519. Madrid, julio-septiembre de 1993; pp. 552-555).

«La política en el escenario de la ficción» (En: *Clarín. Cultura y nación*. 5 de setiembre de 1996; p. 2).

PIÑA, Cristina. «La narrativa argentina en los años setenta y ochenta» (En: *Cuadernos Hispanoamericanos*. Cit; pp. 121-138).

PERILLI, Carmen. «Violencia y delirio histórico en tres novelas argentinas del '80» (En: *La Razón Cultura*, 16

de noviembre de 1986, pp. 2-3).

REATI, Fernando. *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina: 1975-1985*. Buenos Aires, Legasa, 1992.

RIOS, Rubén. «Modelo para armar» (En: *Crisis* Nº 65, octubre de 1988; p. 78). Reseña sobre *Composición de lugar*.

RIVERA, Jorge. «Como una cifra de la existencia». (En: *Clarín. Cultura y Nación*. 10 de julio de 1986; p. 6-7). Reseña sobre *El fantasma imperfecto*.

SAAVEDRA, Guillermo. «Juan Martini. La novela, la lengua y el exilio» (En: *La curiosidad impertinente*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1993; pp. 43-48).

SARLO, Beatriz. «Política, ideología y figuración literaria» (En: BALDERSTON, Daniel y otros. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires, Alianza Estudio, 1987; pp. 30-59).

SPERANZA, Graciela. *Primera persona*. Bs. Aires, Ed. Norma, 1995; pp. 101-114.

«Juan Martini. Barrio Norte, invierno 1992» (En: *Página/12. Primer Plano*. 19 de julio de 1992; pp. 6-7).

WARLEY, Jorge. «Juan Carlos Martini insiste con el viejo truco de la metaficción» (En: *Página/12*). Reseña sobre *La construcción del héroe*.

V. A. «Experiencia y lenguaje. I» (En: *Punto de Vista* Nº 51, abril de 1995; pp. 1-4). Testimonios de Héctor Tizón, Alan Pauls y Juan Martini introducidos por Beatriz Sarlo.

V. A. «La literatura es otra historia» (En: *Crisis* Nº 62, julio de 1988; 34-40). Testimonios de Tomás Eloy

Martínez, Osvaldo Soriano, Juan Carlos Martini, David Viñas y José Pablo Feinmann.

XURXO, Ignacio. «La pesada herencia de Juan Minelli» (En: *Clarín. Cultura y Nación*. 10 de mayo de 1984; p. 5). Reseña sobre *Composición de lugar*.

ZANETTI, Susana (Dir.). *Encuesta a la literatura argentina contemporánea*. Buenos Aires, CEAL, 1982; pp. 227-231.