

---

# *Corrige ridendo exsilium:* sátira y literatura exiliar en la narrativa de Pablo Urbanyi

---

ALEJO LÓPEZ

Universidad de La Plata<sup>1</sup>



## **Resumen**

La narrativa de Urbanyi se inscribe dentro de la tradición exiliar latinoamericana por medio de la indagación de sus tópicos y su parodización, lo cual redundará en una escritura satírica que se solace en desacralizar la dimensión patética y trágica del exilio. El humor satírico de esta narrativa comprende un uso proliferante de recursos de inversión como la parodia, el sarcasmo, la ironía, etc., una artillería retórica que configura una estrategia de supervivencia cultural en el exilio. Ejemplos de esta satírica poética exiliar lo constituyen las novelas, *Silver* (1994) y *Una epopeya de nuestros tiempos* (2004), en las cuales los tópicos exiliares son parodiados por medio de la hiperbolización de su otredad representada en la figura de un simio parlante cuyo doble exilio revela los aspectos más sórdidos y ridículos de la razón occidental, y por medio de la autoparodia y fabulación irónica del exilio como epopeya.

## **Abstract**

Urbanyi's narrative falls within Latin American tradition of exile by means of the research into its topics and its parodization, resulting in satirical writing that takes pleasure in demystifying the pathetic and tragic dimension of exile. The satirical humour of this narrative comprises a proliferating use of inversion resources such as parody, sarcasm, irony, etc., a rhetorical artillery which sets up a strategy of cultural survival in exile. Examples of this satirical poetics of exile are novels such as *Silver* (1994) and *Una epopeya de nuestros tiempos* (2004), in which topics of exile are parodied through the hyperbolization of the writer's otherness – represented by the figure of a talking ape, whose double exile reveals the most sordid and ridiculous aspects of Western reason – and through self-parody and the ironic presentation of exile as epic.

1 Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS) – Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria (CTCL) (Universidad Nacional de La Plata (UNLP)–Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, CONICET).

## La literatura argentina y el exilio

¿Qué significa ser un escritor exiliado? Las condiciones histórico-biográficas del exilio como experiencia personal marcan la vida de muchos escritores, los cuales, en virtud de su desplazamiento (en mayor o menor medida forzado), se insertan dentro de una tradición exiliar de la escritura que se remonta hasta los propios orígenes de la literatura occidental. Literatura del exilio ha habido desde siempre pues los exilios, diásporas y destierros han existido desde los inicios de la humanidad; la cuestión, sin embargo, es discernir en qué medida esa experiencia crucial marca la producción literaria de un escritor, es decir, por qué es posible hablar de una literatura *del* exilio, y no *en* el exilio. Señala Adriana Bocchino en el ensayo que abre a modo de prólogo el volumen *Escrituras y exilios* (2008), que son las condiciones históricas de producción las que marcan a una escritura como 'escritura del exilio', condicionamiento por el cual 'lo literario se cruza inevitablemente con lo extraliterario y el punto es que resulta inescindible producción y condiciones de producción de escritura' (2008: 12). De este modo, la condición extraterritorial del escritor exiliado, esa carencia de patria lingüística de la que hablaba George Steiner (2002) y la cual fuerza a sus escrituras a introducir una relación de extranjería con la lengua, incluso cuando, como en el caso de Pablo Urbanyi, esta extranjería surge de la perspectiva intersticial desde la cual emerge la lengua literaria y no del cambio efectivo del código lingüístico.

La literatura argentina, por su parte, guarda una relación fundamental con el exilio como experiencia histórica fundacional, a punto tal que, como señala Juan José Saer (él mismo uno de los ilustres exiliados del canon argentino), 'toda la literatura argentina del siglo XIX ha sido escrita por exiliados' (2012: 268). Desde sus inicios la literatura argentina estuvo signada por las experiencias exiliares, por ejemplo con el exilio en 1841 de una de sus figuras fundacionales como Esteban Echeverría, quien huye al Uruguay escapando de la violencia imperante durante el gobierno rosista; incluso la primera *Historia de la literatura argentina* escrita por Ricardo Rojas en 1917 incorpora en su capítulo 'Los proscriptos', a la literatura de este exilio rosista consignando la presencia fundacional del exilio y su violencia inmanente en la fundación de las letras argentinas.<sup>2</sup>

Esta dimensión fundacional del exilio en la literatura argentina deja entrever, por un lado la recurrencia lamentable del exilio y los procesos dictatoriales que suelen acompañarlos como experiencias históricas recurrentes, y por el otro, la importancia del mismo en la constitución de su tradición literaria. Esta tradición ha sido configurada a lo largo de su historia modulando muchas veces su condición de extranjería innata como uno de sus inmanentes rasgos definitorios, como en la generación del 37 y su vocación de inventar una nación desde el exilio, imaginándola y escribiéndola desde su propio afuera (Pas 2008), o a través

2 Este valor fundacional del exilio como experiencia histórica para la literatura argentina se refuerza si se tiene en cuenta que dos de los textos fundacionales de la misma se hallan anclados en el exilio: *Facundo* (1845) de Domingo F. Sarmiento, escrito precisamente desde el exilio; y *Martín Fierro* (1872) de José Hernández, cuyo argumento gira en torno a la figura del desterrado.

del occidentalismo ecuménico postulado por ensayos canónicos como ‘El escritor argentino y la tradición’ (1951) de Jorge Luis Borges (1997) y su definición de lo nacional por medio de lo universal. Y dentro de esta tradición, ya de por sí ligada al exilio desde sus mismos orígenes y por muchas de sus figuras canónicas que decidieron vivir y morir fuera de sus contornos (Borges, Cortázar, Saer, etc.), emerge a su vez toda una línea literaria surgida de los exilios múltiples que desató la última dictadura militar argentina (1976–1983).<sup>3</sup> El exilio durante la década del setenta fue tan significativo para la literatura argentina que abrió un debate polémico respecto a la escisión que trazaba en el propio campo literario a partir de esta fractura (extra)territorial, ejemplo de ello es la polémica entre Julio Cortázar y Liliana Heker sobre la posibilidad del compromiso intelectual de los exiliados, y la publicación en las postrimerías de la dictadura argentina del artículo de Luis Gregorich en el diario *Clarín*, ‘La literatura dividida’ (1981), en el cual se debatía respecto al impacto de la escritura del exilio en el campo literario argentino y su consecuente fractura entre los de ‘allá’ y los de ‘acá’.

Esta literatura del exilio se encuentra atravesada por ciertos tópicos que giran en torno a la experiencia desgarradora del destierro en un contexto de enorme conflictividad y violencia social, constituyéndose así en una insuperable escritura del trauma, es decir, en una escritura que no puede sustraerse de esta experiencia vital traumática y que indefectiblemente gira, rodea o bordea los conceptos de la *ausencia* y la *pérdida* como ejes de su propia discursividad (LaCapra 2005). A su vez, esta literatura exiliar ahonda en la crisis identitaria inherente al desplazamiento y su ‘presentismo absoluto’: la detención del tiempo y su consecuente imposibilidad de integración en el nuevo entorno (Benedetti 1983). Esta inadecuación temporal e identitaria promueve toda una serie de tópicos exiliares que giran en torno a la condición de provisoriedad insalvable del exiliado (a diferencia del emigrante), a la pulsión por un regreso imposible, a su consecuente y lacerante nostalgia, a la búsqueda identitaria en contextos de choque cultural, a la experiencia alienante de las metrópolis centrales, la xenofobia y el repaso obsesivo del pasado personal, político y social anterior al exilio, y a los procesos del duelo en relación a estas experiencias del destierro, las cuales constituyen aquello que Pablo Urbanyi llamará, no sin una dosis fuerte de su característico humor negro, esa ‘enfermedad incurable’ del exilio que lo asemeja al ‘cáncer’ (Urbanyi 1995: 132<sup>4</sup>). Es, precisamente, esta enfermedad exiliar de la

3 La lista es muy amplia e integra a escritores exiliados durante el período dictatorial (Juan Gelman, Héctor Tizón, Antonio Di Benedetto, Osvaldo Soriano, Mempo Giardinelli y el propio Urbanyi, sólo por nombrar algunos), como así también a quienes se exiliaron con anterioridad al golpe militar de 1976 debido a la violencia y amenazas ejercidas por el aparato represor de la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina), como son los casos de los exilios mexicanos de Manuel Puig en 1973 y de Tununa Mercado al año siguiente, o el de Tomás Eloy Martínez exiliado en Venezuela desde 1975. Sobre los distintos tipos y matices del exilio en las letras argentina hay una enorme bibliografía disponible, para este trabajo consultamos principalmente: De Diego 2001; Saítta 2007; Nemrava 2013 y Candía Gajá 2013.

4 Esta cita y todas las demás pertenecientes al texto ‘The Writer in Exile’ (1995) aparecen con mi traducción al español.

narrativa urbanyiana la que abordaremos en este trabajo enfocado en la singular poética satírica que construyen las novelas *Silver* (1994) y *Una epopeya de nuestros tiempos* (2004) a partir de esta tradición exiliar.

### Pablo Urbanyi: una vida en el exilio

La figura del escritor húngaro-argentino Pablo Urbanyi sobresale dentro de esta tradición exiliar en virtud de su exilio doble (de Hungría a la Argentina y de aquí a Canadá), de su decisión de no regresar tras la restauración de la democracia argentina y de su desarrollo de una poética exiliar singular que lejos de insertarse en estos tópicos mencionados buscar dar cuenta (y en última instancia sobrevivir) de la experiencia del exilio por medio su parodización hilarante. La biografía de Urbanyi estuvo signada desde su inicio por la porosidad, movilidad e indeterminación de las fronteras y sus desplazamientos. La segunda guerra mundial forzó a la familia Urbanyi a escapar del viejo continente y radicarse en la Argentina cuando Pablo contaba sólo ocho años. Casi cuarenta años después la violencia lo volvería a forzar nuevamente al destierro y a una vida de diásporas, fronteras y extraterritorialidades. La biografía de Pablo Urbanyi estuvo entonces signada por esta condición liminar y migrante de sus sucesivas y violentas diásporas. Sin embargo, los vestigios y las huellas indelebles de estas fugas en lugar de promover una escritura testimonial o de denuncia, o una Poética de la nostalgia y la pérdida, emergieron a través de una obra satírica que en gran medida intentó resolver los desafíos y obstáculos de la vida en el exilio por medio del humor, la ironía y la parodia, elementos que distinguen su obra dentro de esta tradición argentina del exilio.

La obra literaria de Pablo Urbanyi se inicia en 1972 con la publicación del libro de cuentos *Noche de revolucionarios*, en el cual muchos de los rasgos que caracterizarán su narrativa ya se encuentran presentes, especialmente el humor y el uso satírico de la ironía y la parodia como procedimientos privilegiados en la construcción de un tono narrativo que se solace en desnudar las contradicciones e incoherencias del alma humana, los defectos de la sociedad en su conjunto y el efecto humorístico que esta exposición descarnada produce en su ridiculez. Dos años después publica *Un revólver para Mack* (1974), novela en la que parodiza el género policial y continúa con su estilo satírico y su apelación al humor como instrumento central de su poética.

La trayectoria literaria de Urbanyi se escinde a partir del año 1977 con su exilio a Canadá y con la continuación de una obra literaria que desde su tercer libro publicado, *En ninguna parte* (1981), seguirá apelando al humor y la sátira que caracterizaban sus primeros libros, pero ahora con una escritura signada por la insoslayable y ubicua condición exiliar de su lugar de enunciación. El exilio, tematizado ya en su condición des-territorial desde el título mismo de la primera novela exiliar de Pablo Urbanyi, se vuelve un núcleo determinante de significación para la literatura de este autor. Pero la narrativa urbanyiana se inscribirá dentro de esta tradición exiliar gestada por el último proceso dictatorial

argentino, desde un margen excepcional que contrapone su obra a los tópicos de la violencia y la pérdida desarrollados por esas escrituras del trauma que se volcaron mayoritariamente hacia el género testimonial, como es el caso por ejemplo de otra escritora argentina con exilio canadiense, como Nora Strejilevich, autora detenida por la dictadura y exiliada en Canadá tras su liberación en 1977, misma fecha y destino que Urbanyi. Sin embargo, su novela *Una sola muerte numerosa* (escrita durante su exilio canadiense pero publicada en los Estados Unidos en 1997), a diferencia de la narrativa urbanyiana, introduce los tópicos que modulan paradigmáticamente la tradición exiliar argentina: el testimonio de la violencia, la voluntad de reconstruir y recuperar una memoria amenazada por el olvido y el silencio, y la configuración de una función ética para el discurso literario en su instrumentación social en tanto discurso de la memoria.

### Exilio y sátira: de Luciano de Samosata a Witold Gombrowicz

El exilio, entonces, se instituye en la trayectoria literaria de Urbanyi en un punto de inflexión y un eje determinante de su narrativa. Incluso el exilio se vuelve un elemento central en la propia auto-figuración que Urbanyi construye de sí mismo como escritor en sus declaraciones, entrevistas, artículos, etc. Cuando se repasa los nombres que menciona como sus influencias literarias, salta a la vista el enorme peso que ocupa en esta tradición personal las figuras del canon satírico-humorístico de occidente: Luciano de Samosata, Aristófanes, Petronio, Horacio, Juvenal, Cervantes, Molière, Diderot, Swift, Gogol, Musil, Hasek, Borges y Gombrowicz. De especial importancia resultan los extremos de este canon por cuanto sintetizan su propio derrotero: de la tradición satírica occidental a la tradición humorística argentina, el exilio se revela como un puente que condensa en la figura del polaco argentinizado Witold Gombrowicz. Y en esta tradición satírico-exiliar el punto de partida es la rabia por sobrevivir, es la figura de Luciano de Samosata, de la cual Urbanyi destaca como principal atributo tanto su exilio sempiterno, un 'experto en exilio e inmigración' (Urbanyi 1995: 133) llama a este viajero que recorrió a lo largo de su vida todo el mundo antiguo. A su vez, de este exiliado paradigmático que 'nunca encontró ni su centro ni su hogar' (1995: 133) resalta el hecho de que su escritura satírica se haya fundado en la 'rabia y el enojo' (133), fuerzas de enorme potencia que traccionan la escritura satírica a lo largo de toda la historia de la literatura occidental, y que Pablo Urbanyi hará suyas, en gran medida, como motores de su propia escritura en tanto instrumento de supervivencia:

Ser un inmigrante o alguien que vive en el exilio significa estar condenado; es un peso que nunca se libera de nuestros hombros y que siempre estará acompañado por las sombras de la amargura. Es a través de lo que hacemos con el exilio, de cómo llevamos su peso, cómo lo aceptamos, que encontraremos las respuestas a nuestras preguntas. (Urbanyi 1995: 134; traducción mía)

Esta respuesta humorística a los pesos existenciales (junto con cierta correspondencia biográfica, en tanto europeos exiliados en la Argentina) es la que

aproxima a Urbanyi al otro extremo del arco trazado por sus influencias: Witold Gombrowicz, el ilustre exiliado de la literatura argentina.<sup>5</sup> Gombrowicz, nacido en Polonia en 1904 y exiliado en la Argentina entre los años 1939 y 1963, al igual que en el caso de la familia Urbanyi encontró en la Argentina una vía de escape de la violencia desatada por la segunda guerra mundial. Su narrativa, escrita en gran parte durante este período argentino, se halla atravesada por la experiencia extraterritorial del exilio, una condición de ajenidad que exacerbó en su desplazamiento la *im*-pertinencia y *ex*-centricidad de una obra corrosiva que ya se centraba previamente en la sátira, la ironía y la develación risible del absurdo de las convenciones sociales, como en su novela polaca *Ferdydurke* (1937), y que a lo largo de su trayectoria literaria supo ahondar en esta dimensión irreductible y marginal a través de un humor sustentado, en buena parte, en su seductora procacidad (Gasparini 2007). De esta obra, notablemente marcada por la marginalidad y la irreverencia de su excéntrica posición exiliar, de su inmanente *perspectiva exterior* de la cultura occidental, como la llama Juan José Saer (2012), tomará, en gran medida, Pablo Urbanyi las bases para la elaboración su propia respuesta literaria a la condición opresiva de la vida urbana en las sociedades modernas, y también, de la lacerante experiencia del exilio y su acentuada alienación. La narrativa de Urbanyi desde 1981, con su primera novela en el exilio, *En ninguna parte*, hasta la fecha constituye un denodado esfuerzo por exponer lo más descaradamente posible los límites y entretelones de la sociedad occidental contemporánea, y se vale en gran medida para ellos, de la parodización de muchos de sus pilares, por caso el consumismo capitalista, la vacuidad de la vida burguesa en las urbes modernas, la falsedad de la confianza ciega en el logocentrismo, etc.

Es significativo que el cuento que da título al primer libro de Urbanyi, 'Noche de revolucionarios' (1972) se vuelva un paradigma de esta poética humorística, en virtud de que el objeto de esta ridiculización satírica es la figura heroica del 'revolucionario', imagen paradigmática del imaginario emancipatorio que dominaba parte de la ideología de la izquierda política latinoamericana durante las décadas del sesenta y el setenta, y que sería a su vez un elemento central en el imaginario latente detrás de la tradición exiliar argentina durante la última dictadura militar, en virtud del amplio componente político en el conjunto de los escritores exiliados.

El cuento de Urbanyi apela irónicamente al encuentro nocturno de un grupo de burgueses interesados en aprender lecciones de marxismo de boca del 'Doctor', un ilustre intelectual académico que finalmente se revela ante el cambalachesco círculo que configura su auditorio, como un farsante más interesado en los

5 La condición paradigmática de 'ilustre exiliado' de la figura de Gombrowicz en la literatura argentina surge no sólo del hecho de ser el escritor extranjero de mayor fuste e influencia en la literatura argentina del siglo XX, sino además por su condición marginal dentro del propio sistema literario argentino, no tanto por su condición exógena sino, en verdad, por su propia excentricidad programática y la consecuente obliteración de la crítica respecto a su figura durante mucho tiempo, no obstante la profusa actividad y presencia ejercida por Gombrowicz en los círculos intelectuales y literarios argentinos. Sobre la relación de Gombrowicz con la literatura argentina véase Gasparini 2007.

aperitivos y tentempiés que amenizan la velada que en la filosofía marxista. La farsa revolucionaria montada por Urbanyi explota la parodización ridícula del imaginario revolucionario desarrollado por la burguesía argentina por medio de una apelación humorística cuyo coeficiente de ironía y sátira apunta tanto a exponer la hipocresía intelectual de cierta izquierda academicista figurada por el Doctor y su clase de diez minutos dispensada en untarle paté a los canapés, como así también al esnobismo revolucionario de las clases medias y su interés por el marxismo como moda intelectual.

El tono desacralizador, irónico y sarcástico del procedimiento satírico que Urbanyi explota en su primer libro continuará siendo su estilo distintivo a lo largo de su trayectoria literaria. Y será, precisamente, esta apelación a la sátira como instrumento de burla y crítica social el que le permite sobrevivir a los avatares del exilio. El exilio se vuelve un núcleo privilegiado para el tratamiento satírico de por sí en virtud de la perspectiva liminar entre lo interno y lo externo que demanda la sátira como género o procedimiento literario.<sup>6</sup> Situado por fuera de la propia cultura materna y en una posición de exterioridad dentro de la sociedad huésped, el exiliado se vuelve un espectador privilegiado para el tratamiento satírico, al tiempo que el humor, el sarcasmo y la ironía se constituyen en instrumentos eficaces para sobrellevar y sobrevivir en esa condición de carencia por medio de la mordacidad. Este tono mordaz y satírico es destacado por el propio Urbanyi como un rasgo inmanente al reconocer que 'la amargura y el humor le salen solos' (Lorenzin 2007: 467), mordacidad amarga que sustentará su postulación de la sátira como procedimiento axilar de su narrativa.

La sátira como género o tendencia clásica de la literatura occidental desde la Antigüedad, aúna el humor y la moral a partir de su proyección de lo ridículo y lo censurable por medio de su integración de la risa y la crítica social. Esta voluntad satírica de integrar el escarnio y censura social por medio de la risa es lo que condensa la frase latina *Castigat ridendo mores* [castiga riendo las costumbres], aparentemente acuñada por el poeta francés Jean de Santeul en el siglo XVII y hecha célebre por la tradición cómica francesa encarnada en la figura de Molière. Esta tradición satírica es la que encarna la obra de Pablo Urbanyi desde sus inicios, como veíamos en su ópera prima, *Noche de revolucionarios* (1972), y es la que le permitirá afrontar el exilio por medio de su ridiculización.

A partir de su tercera novela, *En ninguna parte* (1981), la sátira urbanyiana se centrará en todo el espectro de experiencias asociadas al exilio, empezando por la situación extraterritorial de no estar 'en ninguna parte'. Esta novela ha sido leída como parodia al género 'novela de la academia' (Lorenzin 2007), novelas que versan sobre la vida de los académicos en sus círculos endógenos del aula, la institución, los congresos, las publicaciones especializadas, etc. Si bien la novela aborda estos temas, no es menos cierto que la vida académica se vuelve en la narrativa de Urbanyi una metáfora para la experiencia del extrañamiento y la otredad, como señala María Elena Lorenzin (2007). La novela de Urbanyi enfatiza

6 Sobre el debate respecto a si la sátira corresponde a un género literario o a un procedimiento o tendencia presente en las obras literarias, véase Cacho Casal 2004.

ese no-lugar incierto al que se desplaza el exiliado por medio del humor y la sátira. A su vez, la novela de Urbanyi en lugar de indagar en la experiencia exiliar por medio de la representación descarnada y trágica del exilio en tanto pérdida, procura dar cuenta del dislocamiento espacial, social y cultural implícito en la situación exiliar por medio del humor paródico. Es este último elemento el que introduce el notorio contenido autobiográfico de las novelas de Pablo Urbanyi, un autobiografismo que atraviesa casi por completo la obra narrativa urbanyiana y que introduce, generalmente, la experiencia biográfica del autor por medio de protagonistas exilados y escritores que viven en sociedades del primer mundo, y a las cuales observan cínicamente desde esta posición liminar, instaurándose como ejes privilegiados para la representación satírica de sus hipocresías y miserias cotidianas. Pero estos narradores que otean desde cierta distancia esas sociedades en apariencia ‘ordenadas’, no escapan de la descarnada visión satírica que guía su representación narrativa y, consiguientemente, se vuelven a sí mismos objetos de burla y censura, transformando el elemento autobiográfico que rige la narración en una autoparodia.

### La parodia como procedimiento satírico: la epopeya urbanyiana

La apelación a la parodia como procedimiento para desarrollar la tendencia satírica de esta narrativa atraviesa toda la obra de Pablo Urbanyi desde sus inicios, es más, es en su ópera prima, *Noche de revolucionarios* (1972), y más específicamente en el cuento homónimo que da título al volumen, donde Urbanyi mismo señala se halla el núcleo de su Poética satírica: ‘diría que la raíz de todo lo que escribí después, se encuentra en el cuento “Noche de revolucionarios”, la desmitificación’ (cit. en Lorenzin 2007: 469). La desmitificación enunciada por Urbanyi como fundamento de su obra se sostiene en la revelación paródica: el desenmascaramiento de lo social en su hipocresía por medio de la ironía y el ridículo, exponiendo descarnadamente al hombre en todas sus falencias y miserias pero representándolas al mismo tiempo por medio del humor y la sátira. Esta apelación a la parodia como procedimiento atraviesa la narrativa urbanyiana de principio a fin, pasando por la parodia a géneros como el policial (*Un revólver para Mack* (1974)), la novela académica (*En ninguna parte* (1981) y *De todo un poco de nada mucho* (1987)) y la ciencia ficción (*2058, en la corte de Eutopía* (1999)), hasta llegar al libro publicado por Urbanyi en 2013, *Cuentos desagradables*, en el cual encontramos un cuento como ‘Error cultural’ construido por medio de la parodia al género de la literatura infantil, más específicamente al ‘cuento de hadas’ (*märchen*).

Por su parte en el año 2004 Urbanyi publica su novela *Una epopeya de nuestros tiempos*, texto significativo para ilustrar esta Poética satírica. La novela trata sobre la aventura de 48 horas que atraviesa un emigrado argentino en Canadá en su lucha contra un sistema capitalista que lo sumerge en una alienación exasperante hasta llegar al delirio final de un suicidio simulado en medio de una violencia no menos fabulada. Los elementos paratextuales de la novela dimen-

sionan esta línea satírico-paródica que hemos descrito: el arte de tapa (Figura 1) representa una línea decreciente de huevos Fabergé sucedidos por una carroza dorada al igual que los huevos, y una silueta humana diminuta que apenas se vislumbra bajo la imagen protagonista del oro y la suntuosidad de estos objetos de lujo, emblemas del despilfarro y la desmesura:

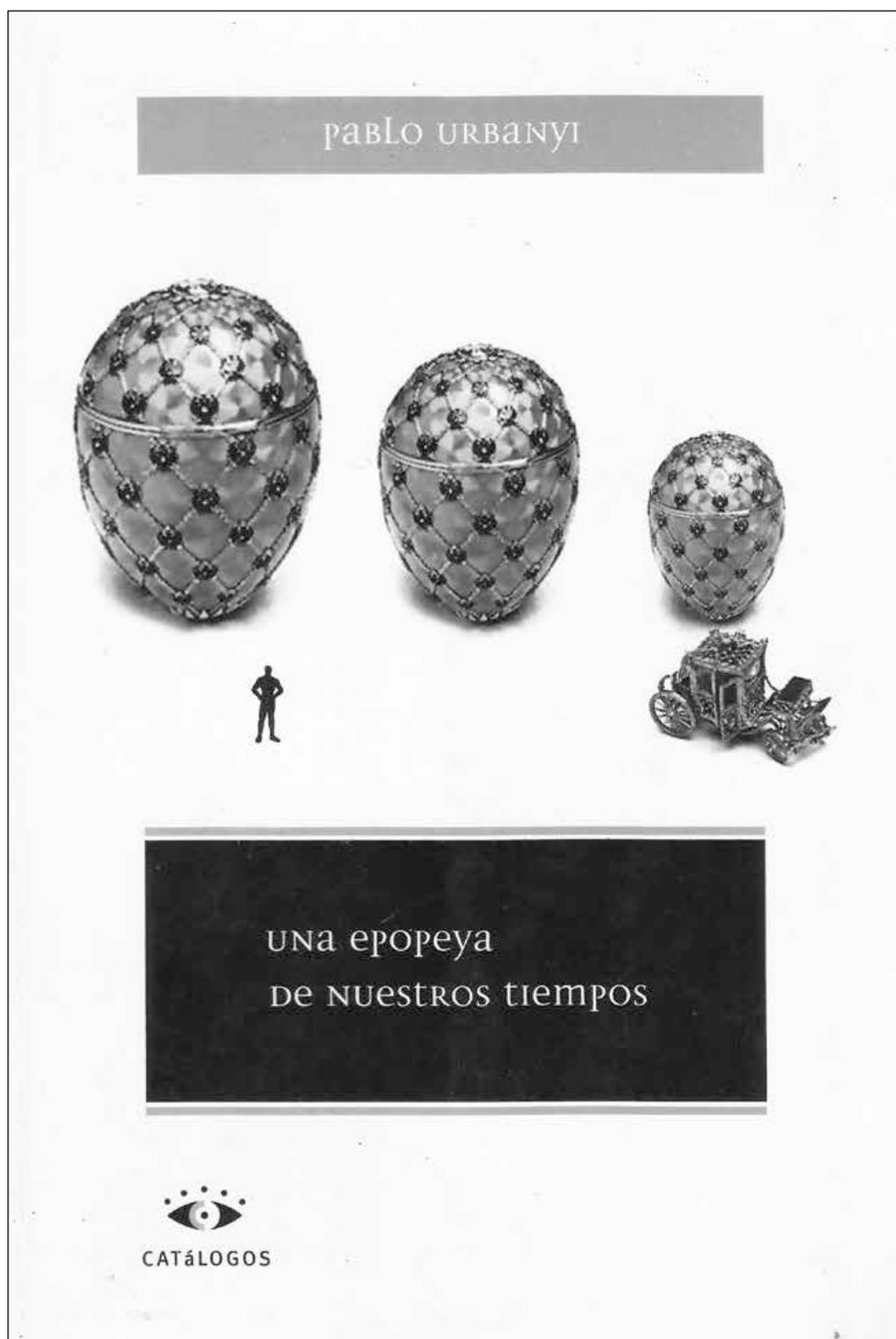


Figura 1. Una epopeya de nuestros tiempos, arte de tapa

El contraste entre la presencia desmesurada del dinero, en tanto mercancía y dimensión material opuesta a la nimiedad subalterna del hombre frente a este sistema opresivo, se refuerzan por medio del título de la novela, su dedicatoria y los epígrafes escogidos por Urbanyi. El título apela al género épico, origen histórico de la novela en la tradición literaria occidental, y género que se centra en la figura del héroe, cuyos valores aristocráticos y virtuosos (la *areté* griega) lo enfrentan en una lucha constante. De aquí surge la acepción contemporánea del adjetivo 'épico' con el significado de gesta grandilocuente. La batalla épica librada en la novela de Urbanyi es la del hombre frente a la cultura capitalista y su sociedad de consumo, y su trágico sino es la derrota. Por otro lado, la novela se abre con una dedicatoria al escritor austríaco Robert Musil, en cuya obra maestra, *Der Mann ohne Eigenschaften* (publicada en tomos entre 1930 y 1933; traducido al español como *El hombre sin atributos* (1972)) el protagonista, como el título mismo lo indica, es un hombre despojado de sus cualidades humanas por medio de la racionalidad que domina la vida moderna en las sociedades cosificadas por la alienación capitalista. A su vez, los cuatro epígrafes que preludian la novela de Urbanyi refuerzan este sentido opresivo de la alienación del individuo frente a lo social: las citas a Goethe, Nietzsche, George Steiner y Thomas Bernhard introducen el enfrentamiento desigual entre el hombre y la sociedad moderna. Pero la seriedad del asunto, el prestigio de las fuentes y la actualidad descarnada de estos temas dan lugar en la narrativa de Urbanyi, sin embargo, a su tratamiento humorístico por medio de la sátira y la ironía, y especialmente a través de la parodización de estos intertextos previamente asentados a nivel paratextual.

Los títulos mismos de los capítulos que estructuran la novela dan cuenta del procedimiento paródico y desacralizante de este tratamiento satírico. El primer capítulo, por ejemplo, se titula 'En la Catedral: el espíritu del tiempo', y describe la experiencia alienante de la visita a un supermercado al que se lo define como la 'Catedral de la Mercadería', y en cuya descripción el uso de las mayúsculas y los términos religiosos procuran representar la banalidad, comodificación,<sup>7</sup> e inhumanidad de la experiencia cotidiana en las sociedades capitalistas, ridículo *zeitgeist* de la vida moderna que Urbanyi se encarga de representar por medio de su parodia, en tanto instancia sacra de un mundo secular que reifica el lugar vacío dejado por la divinidad con la mercancía y cosifica así las experiencias humanas dentro de la sociedad de consumo. La parodia se consume en el tono irónico del humor urbanyiano, ironía que expone lo descarnado de esta vida doblemente insignificante, en tanto despojada de sentidos capaces de humanizar la experiencia y en función de su trivialidad.

Lo baladí del asunto, el viaje al supermercado a comprar huevos, se reviste de una densidad semántica nueva por medio de la ironía con que es retratada la experiencia, y así el protagonista de la novela, un tal Ernesto, escritor argen-

7 Pese a que como tal no existe (aún) el término 'comodificación' en español, comienza a extenderse su uso dentro del lenguaje de las ciencias sociales para referirse al término inglés *commodification*, el cual consigna dentro de la lógica marxista del análisis social la cosificación mercantilizada de valores que previamente no poseían esta condición.

tino exiliado en Canadá que repone la dimensión autobiográfica y autoparódica que hemos mencionado, se aferra a la ardua tarea de significar esa experiencia alienante del consumo capitalista que pareciera marcar el ritmo de la vida en el primer mundo. De esta batalla épica que se autoimpone el protagonista surgirá su cruzada por alcanzar la ‘verdad del huevo’, una empresa cuya ridiculez roza la tragicidad cuando el sinsentido de la sociedad circundante, epitomizada en la figura de Mr. Tom Bigegghead director de la ‘Comisión Nacional Canadiense del Huevo’, con quien Ernesto entabla un debate infructuoso para alcanzar la ‘verdad del huevo’, hace colapsar la gesta épica que el protagonista entabla para sobrevivir en medio de la alienación, y en un final cargado de indeterminación y ambigüedad, la narración nos muestra a Ernesto suicidándose tras dispararle a un oficial de policía. El capítulo final lo presenta al protagonista yaciendo en su catre de escritor sin la posibilidad de establecer certeramente si ha muerto o si sólo duerme una siesta. El narrador se debate incierto entre ambas posibilidades: ‘Ahora duerme, un sueño breve para descansar, o el eterno. Depende del punto de vista. Quizás, antes de que se durmiera o ahora, pacífica, educada, amablemente, con gratitud verdadera o fingida, acompañando su respiración, exhalara: “Gracias... Gracia... grra... grrr”’ (Urbanyi 2004: 315).

La indeterminación construida a partir de las disyunciones, los adverbios de duda y el uso del subjuntivo como modo verbal, se vuelve irrelevante por medio de la comicidad de la representación. La guturación final con que cierra la novela, además de postular un ronquido que da cuenta que Ernesto, lejos de concluir su batalla épica contra la alienación capitalista de la vida moderna dormita en su *atelier*, da la última estocada satírica a la parodia que rige la novela. El carácter épico de la cruzada de este escritor exiliado contra el imperio de la sociedad de consumo y su comodificación alienante concluye con una charla irrisoria con Mr. Bigegghead declamando su ‘oda al huevo’ y con la decisión trágica del héroe de acabar con su vida para recluirla del proceso de alienación, todo lo cual acaba, en verdad, con una siesta a puro ronquido, convirtiendo, consiguientemente, a nuestro héroe épico en un ‘hombre sin atributos’, el cual próximo al Ulrich de Robert Musil (1973), sólo puede contemplar sarcásticamente el mundo sin lograr intervenir efectivamente en él.

Por su parte, el lenguaje coloquial y socarrón de los títulos de los capítulos le dan ese espesor paródico que domina toda la novela y anticipa la lectura satírica que la rige. Así, si en el capítulo inicial el título sacro se transgredía desde la primera línea inaugurando la clave paródica (“Gracias”, dijo, después del choque en el Supermercado, Catedral de la Mercadería’ (2004: 11)), las últimas líneas que cierran la novela refuerzan la ironía satírica de esta ‘epopeya de nuestros tiempos’.

Ahora bien, hemos señalado que además del tono satírico y la apelación a la parodia y la ironía como procedimientos privilegiados, la narrativa de Urbanyi introduce un componente autobiográfico muy marcado que transforma la dimensión paródica en auto-parodia. El protagonista de la novela, Ernesto, es a todas luces una imagen del propio Urbanyi y, en consecuencia, su labor ‘épica’,

parodizada y sometida al escarnio burlón de su escritura satírica, traza una analogía con su propia concepción del arte escriturario. La verdadera epopeya, entonces, sería la posibilidad de intervenir en este ‘estado de mundo’ signado por el capitalismo y la sociedad de consumo, a través de la labor literaria. Al igual que Ernesto, Urbanyi sólo puede observar y describir este estado de cosas, y su elección de la sátira como medio de representación obedece, entonces, a una voluntad de articular la relación entre la literatura y lo real por medio de la risa, una risa que desenmascara lo que permanece oculto por la cotidianidad de lo real, y así la escritura satírica se vuelve, claramente, política en su dimensión agonista. Se escribe siempre ‘contra algo’, declara el propio Urbanyi: ‘Escribo contra lo que me subleva, siempre en contra, tal vez por lo que le oí decir un día a Roa Bastos: “no vale la pena escribir si no es contra algo”’ (cit. en Lorenzin 2007: 475).

La sátira, como así los procedimientos de la parodia y la ironía, operan, precisamente, por medio de la inversión, transformación o distorsión de ese ‘algo’ contra lo que se escribe. Esta dimensión agonista se dirige en la mayoría de las obras de Urbanyi hacia una crítica descarnada de la hipocresía y las miserias de las relaciones sociales en la vida moderna, pero hay otro elemento que entra dentro de este sistema desde una posición aparentemente velada: el exilio. Ante una pregunta por el supuesto ‘rechazo’ del tema del exilio y la problemática identitaria en su obra, Urbanyi responde ‘¿cómo tratar lo trillado y explotado? Brevemente: la identidad o la adquisición de identidad, es proceso educacional y de crecimiento. En otras palabras, no por hablar de ella, lo vamos a solucionar. Sólo habrá catarsis’ (cit. en Lorenzin 2004: 472).

La respuesta de Urbanyi es muy significativa para esclarecer el modo en que su obra puede ser incluida en la categoría de la literatura exiliar, más allá del contexto biográfico que hemos expuesto al inicio de este trabajo. El estereotipo de la literatura exiliar presupone su tratamiento nostálgico y ahonda en la dimensión patética de la experiencia del exilio en tanto destierro. Por su parte, la condición exiliar del propio Urbanyi y de muchos de sus protagonistas introduce la posibilidad de abordar esta experiencia central para su trayectoria literaria por medio del tono y el estilo que domina en su Poética: la sátira y la auto-parodia.

En *Una epopeya de nuestro tiempo* la sátira que domina la escritura surge del punto de vista privilegiado por el protagonista en tanto extranjero. Ernesto, el escritor exiliado que emprende su cruzada épica por encontrarle un sentido redentor a la vida alienada de las metrópolis primermundistas, puede observar la sociedad que lo circunda desde ese linde privilegiado que le posibilita su condición de emigrante. Estando dentro y fuera simultáneamente puede contraponer dos perspectivas culturales heterogéneas para así describir no sólo la commodificación radical que descubre en la sociedad ‘civilizada’, sino también (y aquí se halla el nodo de su pathos) su propio proceso de alienación representado en primera instancia por su familia, con la cual pierde gradualmente todo tipo de vinculación sentimental y humana, y finalmente su enajenación absoluta alcanzada por medio del encuentro con Mr. Bigegghead y su reconocimiento de que la

batalla por alcanzar el sentido de la vida en el sentido de los huevos y su comercialización, acaba irremediabilmente en el más rotundo fracaso y el sinsentido. Y es a partir de la dimensión auto-paródica, la cual como señalamos articula el autobiografismo y la sátira en la narrativa urbanyiana, que el exilio se inmiscuye en la novela como la condición de posibilidad de la escritura en virtud de su perspectiva liminar y como elemento transgredido en su tragicidad –su patetismo tipificado por la tradición nostálgica– por medio de la risa y la sátira. Se trata, entonces, de una auto-parodia del escritor exiliado que oprimido por la experiencia lacerante de la vida en el destierro sucumbe al choque cultural, pero que, sin embargo, en lugar de apelar a la denuncia y la tragedia recurre a la burla y la sátira.

### El exilio animal: *Silver* (1994)

Hay otra novela que permite ejemplificar, todavía con mayor claridad, este tratamiento satírico del exilio en la narrativa de Pablo Urbanyi, me refiero a su novela más difundida y reseñada, *Silver* (1994), la cual narra las peripecias de un gorila capaz de razonar y hablar, el cual cuenta su trágica vida al narrador de la novela, esta vez un cineasta argentino emigrado a Canadá. La dimensión autobiográfica de la novela se completa aquí con la historia de los padres de este narrador emigrado, a su vez emigrantes europeos (franceses y no húngaros en la novela), con el bigote espeso que luce este narrador como marcador de su origen latinoamericano, con la renuencia a participar del folclorismo nativista de su cultura natal, con la labor docente ejercida para sobrevivir a expensas del ‘fracaso’ artístico y, muy especialmente, con su disposición satírica a expresar lo más descarnadamente, y con un humor negrísimo por momentos, la hipocresía del mundo académico, de los congresos, los eventos sociales y el filantropismo, lo que el narrador llama sin tapujos y con un vulgarísimo argentinismo, la labor de ‘sponsor o “patrocinador” de alguna banda de alegres niños mogólicos o idiotas, o paráliticos en sillas de ruedas’ (Urbanyi 2008: 10).

La novela se abre en un campus norteamericano donde este cineasta argentino, hastiado de la hipocresía reinante en la fiesta de beneficencia, retrata satíricamente el montaje hollywoodesco del evento al que fue invitado como una suerte de bufón encargado de ‘entretener’ y ‘divertir’ a los invitados, tarea a la que se somete para poder sobrevivir económicamente. La voz narrativa expone la superficialidad y falsedad circundante condensada en el personaje de su amiga norteamericana y simbolizada por el realzamiento de sus frases de cortesía e insignificantes locuciones formularias, transcriptas en itálicas y en inglés para destacarse por sobre la narración en su vacuidad superlativa. Así, la narración introduce al personaje de *Silver* un gorila que en primera instancia aparece como un discapacitado más en su silla de ruedas. Rápidamente se establece un vínculo entre ambos personajes, alcohol y cigarrillos mediante, y el secreto de Silver, su capacidad intelectual y lingüística, aflora de inmediato estableciendo la escena fundacional del relato: el testimonio del gorila sobre su desdichada vida. A partir

del cuarto capítulo y hasta el capítulo final la voz narrativa es tomada por el propio Silver quien relata a Marco, el cineasta argentino, su historia, intercalada intermitentemente por la voz de Marco para acercarle un trago o un cigarrillo al gorila, instancias de interrupción de la diégesis que la narración destaca por medio del uso de itálicas. El último capítulo reintroduce la voz de Marco para cerrar el relato enmarcado del testimonio de Silver.

En *Silver Urbanyi* se inscribe en la línea de relatos que abordan la figura del simio como instancia liminar de lo humano, como un borde desde el cual indagar en la animalidad de la humanidad y viceversa (Foffani 2011), línea que abarca el relato kafkiano ‘Informe para una academia’, y a los cuentos ‘Yzur’ del argentino Leopoldo Lugones y ‘El mono ahorcado’ de Horacio Quiroga, entre otros, pero que también establece relaciones intertextuales con el libro de la zoóloga estadounidense Dian Fossey, *Gorilas en la niebla* (1983) y su célebre y difundida versión cinematográfica de 1988. En la novela de Urbanyi esta condición fronteriza trazada por lo simiesco como punto bascular entre lo humano y lo animal adopta el valor de un doble exilio reforzado por medio de la identificación que se va estableciendo a lo largo de la narración entre la figura de Marco y la de Silver. Este exilio doble adquiere el valor del destierro en tanto pérdida de la cultura y lengua maternas, y de la experiencia radical de la otredad en tanto subjetividad exiliar. En cuanto a la identificación entre el oyente-narrador extradiegético (Marco) y el relator-narrador intradiegético (Silver), la misma se da en diversos niveles, en principio por medio de la empatía inmediata que establece Marco con el gorila en virtud de sus intereses compartidos: el alcohol, el tabaco y, sobre todo, el hastío por la hipocresía del medio en que se encuentran ambos de malgrado, empatía que establece un vínculo progresivo entre el hombre que escucha y el animal que narra, un binomio que se va fundiendo a medida que avanza la narración hasta el capítulo final en el que Marco retoma la narración ‘con el resto de ser humano que había en mí’ (Urbanyi 2008: 244–45). En segundo lugar se da por medio de la analogía que la propia narración establece entre la otredad animal representada por Silver y la otredad humana constituida por las identidades marginales y minoritarias (el negro, el extranjero, etc.); así, en su relato Silver recuerda cómo los hijos de su familia adoptiva lo llamaban “mono de mierda” o “negro de mierda” (2008: 28) y también cómo Gregory (el académico y sociólogo *paterfamilias* que ve con recelo la adopción del gorila pero la tolera con fines lucrativos para poder llevar adelante su propio proyecto de investigación) ‘siempre me trató como si yo fuera un extranjero’ (33). Por último, por medio de la identidad analógica que se establece entre ambas voces narrativas en su mirada descarnada y satírica del mundo.

Silver aprende el comportamiento humano en su vida con la familia Foster, especialmente a través de su relación con el personaje de Dianne Foster (cuyo nombre establece una relación homofónica evidente con el de la zoóloga, activista y conservacionista Dian Fossey), personaje que amadrina al gorila y lo educa al punto de lograr que aprenda a hablar. La adquisición del lenguaje por parte de Silver lo vuelve un narrador privilegiado para observar el comportamiento y

las relaciones humanas desde fuera, con esa objetividad inhumana tan pretendida por la ciencia en su epistemología positivista. Esta perspectiva exterior es la que equipara al simio con el escritor exiliado en tanto narradores privilegiados en su representación satírica de la sociedad humana. Y es, precisamente, esta mirada satírica la que adopta Silver en su relato, un relato plagado de un humor irónico que se apoya en la supuesta ingenuidad del simio respecto a la condición humana y en su progresivo descubrimiento de la misma, narrado por medio de la sorpresa, la incompreensión y la burla satírica que este simio-narrador le adscribe al relato retrospectivo de su vida desde un presente marcado por el dolor y el tedio que la experiencia y el conocimiento acarrearán.

Así como el escritor satírico proyecta su mirada censurante del mundo por medio de un humor amargo fundado en la desacralización, la ridiculización, la ironía y la parodia; del mismo modo Silver relata a Marco su tragedia apelando a esta perspectiva satírica del mundo alcanzada tras mucho dolor. Y lo hace escribiendo contra ese mundo que lo formó para ser alguien imposible, que le dio el lenguaje y los modos de lo humano pero que en el mismo instante le señaló su animalidad infranqueable, condenándolo al exilio como destierro real –la vuelta al África de la cual había sido arrancado al igual que los esclavos durante la diáspora colonial del *Middle Passage*– y como destierro ideológico, en el sentido de que tras haberle inculcado una ideología en tanto estructura humana de percibir el mundo, luego lo fuerzan a abandonar la misma e identificarse nuevamente con una animalidad que ya no puede reconocer como propia, es decir, condenándolo a experimentar esa crisis identitaria en tanto déficit que acompaña la experiencia del exilio. Contra la violencia de esta sociedad y sus exilios es que Silver narra su historia a Marco, y es esta condición agonista la que imprime el tono satírico a su relato, valiéndose de las armas con las que lo han dotado para volverlas contra sus dueños calibanescamente,<sup>8</sup> escarneciendo a la humanidad por medio de su parodización y su representación satírica.

Un ejemplo de esta representación satírica desarrollada por Silver en su relato es su narración de la vida en el refugio africano al cual lo trasladaron junto a otros varios simios por cuestiones ‘humanitarias’ y para resguardar sus ‘libertades’. La sociedad simiesca que conforma el grupo de monos extraditados al África es dirigida por Jane, personaje que apela intertextualmente a la compañera del célebre hombre-mono *Tarzán*, quien se encarga de llevar adelante el proyecto humanitario y además, como en el caso de Gregory, desarrollar su propia investigación científica. La figura de Jane, quien además consuma finalmente la relación zoofílica insinuada previamente entre Silver y Dianne, es ridiculizada

8 Este procedimiento ‘calibanesco’ surge del personaje de Calibán en el drama de Shakespeare *La Tempestad*, obra que fue reapropiada por toda una tradición crítica del pensamiento latinoamericano para iluminar la identidad cultural del continente, por ejemplo, en el célebre ensayo del intelectual uruguayo José Rodó, *Ariel* (1900) y en el pensamiento del intelectual cubano Roberto Fernández Retamar con su ensayo *Calibán* (1971). En este último la figura de Calibán es puesta en primer plano como sujeto subalterno que se apropia de la lengua del amo para usarla en su contra, promoviendo así esta adjetivación del término ‘calibanesco’ de la cual hacemos uso en nuestro trabajo.

por la narración de Silver en su hipócrita voluntad benéfica (como así también la ‘Fundación para la Defensa de los Gorilas’ de la que forma parte) por medio de la parodia al accionar de las numerosas Organizaciones No Gubernamentales (ONGs) ecologistas que proliferan desde fines del siglo XX, y al mismo tiempo en su pretendida científicidad altruista. El proyecto científico de Jane pretende desarrollar una nueva sociedad simiesca que remeda la humana corrigiendo sus vicios y emulando sus virtudes:

[A] pesar de la diversidad de razas que conforman el grupo, además de los estudios que hice, está demostrado en la práctica, que es posible la convivencia armoniosa entre grupos de diversas razas y nacionalidades. El modelo supremo es el Mercado Común Europeo. Si bien no será fácil para nosotros eliminar ciertos factores y elementos por los que estáis corrompidos, como el dinero, el auto, los jeans, la Coca Cola, los Mac Donald’s, los walkman [sic], la prostitución, los políticos, la economía del mercado, las drogas, la pornografía, la hipnosis de la imbecilidad sin identidad, conseguiremos, estoy segura, reemplazar estos factores por una identidad plena y consciente, por amor, altruismo, comprensión, comunicación, etcétera. (Urbanyi 2008: 102)

El efecto de comicidad que produce este pasaje surge del cruce entre el discurso científico, la arenga política y la ingenuidad ridícula de la figura de Jane intentando motivar a un grupo de simios aterrados por la hostilidad del espacio agreste y la incompreensión absoluta. La representación satírica se refuerza por medio de la contraposición entre la parodia a la dimensión utópica del altruismo militante de las fundaciones científicas, y la voz narrativa de Silver desnudando la verdad detrás de esa utopía ilusoria: ‘La bonita colección, una especie de muestra de la resaca humana, se hundía en un aburrimiento mortal. Los simios, con la panza más o menos llena, dormitaban, Sally se había dormido completamente’ (2008: 102).

### La risa desopilante: a modo de conclusión

La narrativa de Urbanyi, como vemos, establece una serie de parodizaciones que giran en torno al ‘humanismo’ del siglo XX: las ciencias humanas y su positivismo sin fines de lucro y al servicio del hombre, los colectivos altruistas que proyectan una misión humanitaria a través de la moda ecológica, la humanidad del saber y el logocentrismo. De esta gran parodia de la condición humana desarrollada, por ejemplo, a través de la figura de un mono, surge, en definitiva, el vínculo entre su escritura satírica y su condición exiliar: la voluntad de representar el mundo riéndose de éste y de sí mismo es, en última instancia, lo que le permite al hombre sobrevivir a sus múltiples exilios, es el arma con la que cuenta para enfrentarse a las duras contradicciones que sobrelleva la vida en el exilio, y resolver así su condición imposible (Lorenzin 2007).

Se trata, por tanto, de una apropiación exiliar del viejo lema satírico postulado por de Santeul, el cual con la narrativa de Pablo Urbanyi en lugar de castigar las costumbres procura, en cambio, corregir riendo sus exilios, con esa risa *des-opilante* que deshace y resuelve la ‘opilación’, esa obstrucción insuperable

instaurada por el exilio. Y es, en definitiva, a partir de esta virtud desopilante que podemos comprender finalmente la función purgativa, catártica y vital que cumplen en la obra de Pablo Urbanyi, la sátira, la parodia y la risa como instrumentos privilegiados para afrontar la experiencia insoslayable de vivir permanentemente en el exilio.

### Obras citadas

- Benedetti, Mario, 1983. '¿Quiénes apuntan contra la cultura?', *Clarín* (Buenos Aires), 5 de mayo.
- Bocchino, Adriana, 2008. 'Acerca de *Escrituras y exilios*', en *Exilios y Escrituras en América Latina*, ed. Adriana Bocchino et al. (Mar del Plata, Argentina: Estanislao Balder), pp. 11–37.
- Borges, Jorge Luis, 1997 [1951]. 'El escritor argentino y la tradición', en *Discusión*, por Jorge Luis Borges (Madrid: Alianza).
- Cacho Casal, Rodrigo, 2004. 'La sátira en el Siglo de Oro: notas sobre un concepto controvertido', *Neophilologus*, 88.1: 61–72.
- Candia Gajá, Andrea, 2013. 'Literatura y exilio. Reflexiones sobre el caso argentino', *Pacarina del Sur*, 4.14. [En línea.] Disponible en: <[www.pacarinadelsur.com/home/brisas/607-literatura-y-exilio-reflexiones-sobre-el-caso-argentino](http://www.pacarinadelsur.com/home/brisas/607-literatura-y-exilio-reflexiones-sobre-el-caso-argentino)> [consultado el 9 de febrero de 2017].
- De Diego, José Luis, 2001. *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970–1986)* (La Plata, Argentina: Ediciones Al Margen).
- Foffani, Enrique, 2011 'Fábulas de lo animal y lo humano: el camino de la alegoría política. (Algunas reflexiones en torno de *Silver* de Pablo Urbanyi)', *Bulletin of Hispanic Studies*, 88.3: 357–67.
- Fossey, Dian, 1983 [1982]. *Gorilas en la niebla*, trad. de *Gorillas in the Mist* de Dian Fossey (Barcelona: Salvat [Boston, MA: Houghton Mifflin]).
- Gasparini, Pablo, 2007. *El exilio procaz: Gombrowicz por la Argentina* (Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo).
- Gregorich, Luis, 1981. 'La literatura dividida', *Clarín* (Buenos Aires), 29 de enero.
- Hernández, José, 1872. *El gaucho Martín Fierro* (Buenos Aires: Imprenta de La Pampa).
- LaCapra, Dominick, 2005. *Escribir la historia, escribir el trauma* (Buenos Aires: Nueva Visión).
- Lorenzin, María Elena, 2007. *El humor como resolución de lo imposible en la obra de Pablo Urbanyi* (Madrid: Plegos).
- Musil, Robert, 1930–1933. *Der Mann ohne Eigenschaften*. 2 t. (Berlín: Rowalt).
- , 1972. *El hombre sin atributos* (Barcelona: Seix Barral).
- Nemrava, Daniel, 2013. *Entre el laberinto y el exilio: nuevas pro-puestas sobre la narrativa argentina* (Madrid: Verbum).
- Pas, Hernán, 2008. *Ficciones de extranjería. Literatura argentina, ciudadanía y tradición (1830–1850)* (Buenos Aires: Katatay).
- Retamar, Roberto Fernández, 1971. *Calibán: apuntes sobre la cultura en nuestra América* (México: Diogenes).
- Rodó, José, 1900. *Ariel* (Montevideo: Dornaleche y Reyes).
- Rojas, Ricardo, 1917. *Historia de la literatura argentina*. 8 t. (Buenos Aires: Guillermo Kraft Ltda.).
- Saer, Juan José, 2012. *El concepto de ficción* (Buenos Aires: Seix Barral).
- Sáitta, Sylvia, 2007. 'Cruzando la frontera: la literatura argentina entre exilios y migraciones', *Hispanamérica*, 36.106: 23–35.
- Sarmiento, Domingo F., 1845. *Facundo: Civilización y Barbarie* (Santiago, Chile: Domingo F. Sarmiento).
- Steiner, George, 2002. *Extraterritorial* (Madrid: Siruela).
- Strejilevich, Nora, 1997. *Una sola muerte numerosa* (Miami, FL: University of Miami).
- Urbanyi, Pablo, 1972. *Noche de revolucionarios* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina).
- , 1974. *Un revólver para Mack* (Buenos Aires: Corregidor).
- , 1995. 'The Writer in Exile', en *Reordering of Culture: Latin America, the Caribbean and Canada in the Hood*, ed. Alvina Ruprecht (Ontario: McGill–Queen's University Press), pp. 131–34.
- , 1999. *2058, en la corte de Eutopía* (Buenos Aires: Catálogos).

- 
- , 2004. *Una epopeya de nuestro tiempo* (Buenos Aires: Catálogos).
  - , 2008 [1994]. *Silver* (Buenos Aires: Catálogos).
  - , 2013. *Cuentos desagradables* (Buenos Aires: Catálogos).