

Íconos exoftálmicos: prácticas de la excentricidad en *La noche politeísta* de Luis Chitarroni

Exophthalmic Icons: Patterns of
Eccentricity in Luis Chitarroni's *La noche
politeísta*

ADRIANA RODRÍGUEZ-ALFONSO

Universidad de Salamanca, España

a.rodalfonso[at]usal.es

Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios. ISSN 2174-2464. No. 24
(noviembre 2022). Monográfico. Páginas 28-52. Artículo recibido 29 abril 2022,
aceptado 18 julio 2022, publicado 30 noviembre 2022



RESUMEN: El propósito de este artículo es examinar las prácticas de excentricidad desplegadas en el libro de relatos *La noche politeísta* (2019), del autor argentino Luis Chitarroni. Desde una perspectiva interdisciplinaria, el trabajo articula enfoques provenientes del análisis textual con otros pertenecientes a la sociocrítica y los estudios de “World literature”, convergentes en el concepto de “excentricidad”. A consecuencia, son expuestos en primer lugar los procedimientos estéticos de los cuentos reunidos que dinamitan los cánones literarios instaurados, el horizonte de expectativas del público lector, amén de la relación autoficcional en torno a la caracterización del “escritor fracasado” o bien del agente cultural. Luego son revisadas las interconexiones entre esa poética y las dinámicas de producción, circulación y recepción de las editoriales independientes. Finalmente, el artículo demuestra la mediación de Chitarroni en la legitimación y difusión de otras estéticas excéntricas.

PALABRAS CLAVE: Luis Chitarroni, excentricidad, edición independiente, Literatura Mundial, agencia literaria, literatura argentina

ABSTRACT: The aim of this article is to examine the patterns of eccentricity shown in the short stories book *La noche politeísta* (2019), by the Argentinean author Luis Chitarroni. From an interdisciplinary framework, it is focused on both textual analysis, and sociological criticism on “World literature” studies, which approach the concept of “eccentric literature”. The first section of the essay begins by exposing some of literary devices which deconstruct Western literary canons, audience's horizon of expectations, and build an autofictional relationship through characterizations of “failure writers” or fictional cultural agents in these short stories. Then it sets out the relations among these literary techniques and the ways of production, circulation, and reception of independent publishing houses. Finally, the paper argues that Chitarroni's literary agency also plays a role in the circulation and legitimization of other eccentric works.

KEYWORDS: Luis Chitarroni, eccentricity, independent publishing, World literature, literary agency, Argentinean literature



INTRODUCCIÓN

En una nota aparecida en 1993 titulada “Narrativa: nuevas tendencias” —cuyo significativo subtítulo era “Relato de los márgenes”—, Luis Chitarroni (Buenos Aires, 1958) emprendía un panorama de la “novedad” en la literatura argentina reciente, signada, a su parecer, por esa condición *colindante*, que la ubicaba por fuera de los instaurados “límites” del relato realista tradicional (Chitarroni, 1993).¹ Menos de una década después, el escritor publicaría otro catálogo retrospectivo que puede leerse como prolongación de aquel artículo: bajo la rúbrica, de referencia cortazariana, “Continuidad de las partes: relato de los límites”, definiría allí a quienes consideraba “escritores límite”. Este estatus, que se ligaba “a la tensión de llevar hasta un *extremo* las posibilidades del lenguaje” (Chitarroni, 2000: 160), buscaba continuar, y a la vez desmarcarse, del criterio de “ilegibilidad” planteado por Héctor Libertella.² Contrariamente, esa *escritura del límite* comprendía tanto el plano narrativo como el extraliterario, vinculándose a “probables o presuntos estremecimientos del cuerpo social” (Chitarroni, 2000: 161).

¹Néstor Sánchez, Manuel Puig y Osvaldo Lamborghini se encuentran dentro de la primera etapa delineada por Chitarroni. Esta línea experimental se prolonga, en su opinión, con César Aira y, más tarde, con Alan Pauls, C.E. Feiling y Juan Forn, entre otros.

²Aludimos a *Ensayos o pruebas sobre una red hermética* (1990), donde Libertella pondera la poética hermética como resistencia a los estereotipos, los discursos del poder o del mercado, proponiendo las escrituras barrocas como procedimientos de autonomía.

La trayectoria de Chitarroni —en la tríada de sus funciones como *autor* crítico y editor —³ constituye un modelo de su propia teoría. La visibilización y reconocimiento de obras *limítrofes*, la intervención en la difusión de estas, así como su doble condición de *autor límite* —tanto por la poética desplegada en su reducida obra ficcional, como por la forma marginal en que esta circula y se recibe en el espacio literario—, lo inscriben en la genealogía de esas “estéticas extremas”. Además, a diferencia de muchos de los escritores reivindicados por Chitarroni, la suya es una “práctica del límite” que no solo abarca, en sus textos, la dislocación del lenguaje y la transgresión del horizonte de preceptos establecidos, sino que se caracteriza por la adopción de roles distintos al del escritor-creador, entre los que se encuentran los del escritor-crítico, el escritor-editor, el escritor-antologador, entre otros. De esta forma, Chitarroni no solo actúa como *representante* de esa tendencia, al asumir también una correspondiente “postura autorial” (Meizoz, 2015), sino que ejerce como su agente mediador o *gatekeeper* en el sistema literario (Marling, 2016), instaurando específicas formas de leer a esos autores y, por ende, también a su propia obra.⁴ Con ello el escritor argentino participa de la articulación de cánones alternativos donde lo “literario” se produce, difunde, y recibe allende las pautas de hegemonía cultural, masividad, y categorización genérica, impuestas por el mercado y las dinámicas de consumo artístico estandarizado.

Por las razones descritas, preferimos emplear a continuación la noción de *excentricidad* en detrimento de “límite” o “margen”, de connotación más metafórica que analítica. En ese

³Nos referimos a la conocida “función-autor”, propuesta por Michel Foucault, entre cuyos rasgos se incluye la “vinculación al sistema jurídico e institucional”, así como la producción del “universo de los discursos”, combinando la propiedad “intelectual” con la “semántica” (Foucault, 1987: 10-11. Véase también la útil distinción entre “autoría” y “autoridad” que en un artículo temprano apunta José Manuel Martín Morán (Martín Morán, 1998: 1006-1007).

⁴Sobre la labor *agencial* de Chitarroni como “guardián” véase Rodríguez-Alfonso (2021). En ese artículo expongo la labor *medial* de Chitarroni al interior de *Babel. Revista de libros*, atendiendo a métricas que evalúan la posición de los distintos actores en las redes intelectuales. En (Rodríguez-Alfonso, 2022), sopesamos desde la vertiente sociocrítica la relevancia de Chitarroni en la difusión y legitimación de sus colegas.

sentido, lo “ex(-)céntrico” cuenta con una abundante historia conceptual, tanto en lo referente a la heterodoxia estilística —por la naturaleza *no concéntrica*, es decir, no centralizada, de ciertas estéticas respecto a los cánones literarios establecidos— como, más recientemente, en lo relativo al *locus* de enunciación en el conjunto de fuerzas que organizan los campos literarios. En otras palabras, el concepto de excentricidad nos permitirá operar tanto en el plano del discurso, como en el espacio extraliterario, pues en el marco de los estudios de la sociocrítica y la literatura mundial, lo “ex-céntrico” ha devenido seña del estatus extraterritorial de ciertos autores en el sistema mundial (Casanova, 1999: 130), además de su pertenencia al estrato “periférico” en el dinámico y heterogéneo polisistema cultural (Even-Zohar, 1979 y 2005). Al mismo tiempo, en el caso concreto de la literatura latinoamericana, ello implicará asimismo otros factores materiales e inmateriales que condicionan la producción, circulación y recepción de textos del subcontinente (Sánchez Prado, 2006) (Gallego-Cuiñas, Martínez, 2017) (Locane, 2019), adicionando nuevas modalidades a ese tránsito *por fuera* de los “centros”.

Entre la breve producción ficcional de Chitarroni —exigüedad coherente con la postura *à rebours* de la creación seriada, la sobreabundancia de títulos, y las dinámicas de novedad y obsolescencia del “momento monopólico” (Escalante Gonzalbo, 2007)—, nos centraremos en *La noche politeísta* (2019). Al ser este su primer volumen “formal” de relatos, su examen evidenciará cómo su obra se inserta en el orden de lo excéntrico, al operar en tres niveles de significación: en primer lugar, en el estrato textual, donde esta *dislocación* se proyecta tanto en lo estilístico como en lo compositivo-tematológico; en segunda instancia, en el nivel de la recepción, pues las condiciones materiales del libro lo hacen circular por la órbita externa del sistema literario; y, por último, en la dimensión paratextual, pues *La noche politeísta* moviliza epitextos vinculados al rol de Chitarroni como crítico y editor de lo excéntrico, espoleando en sus lectores la construcción de sentidos en esa dirección. Así, todos estos estratos convergen en una obra que se postula como “ícono exoftálmico”, reutilizando una metáfora

ocular de Chitarroni (2019: 121), un texto cuya mirada se propulsa hacia las múltiples exterioridades de su órbita de circulación.

UNA ESTÉTICA DEL DESVÍO O LOS RELATOS DE LA NOCHE POLITEÍSTA

La noción de “excentricidad” posee un origen científico: en el siglo xvi surge ligada a la geometría, denominando “a circle that is not concentric with another circle” (Carroll, 2015: 12). Más adelante, el término sería empleado en astronomía para calificar cuerpos celestes carentes de un centro en torno al cual orbitar: así, los cometas devinieron paradigma de la *trayectoria excéntrica*, y pronto esas propiedades físicas fueron trasladadas al ámbito de lo humano: lo “excéntrico” se convirtió en síntoma del *desvío* —ya sea de las normativas sociales, como de “lo ordinario”— asociándose a valores como la innovación o la originalidad, pero también a otros de índole prejuiciosa, como la irracionalidad, la inadaptabilidad o la ingobernabilidad (Gill, 2009: 25).⁵ Entre los siglos xviii y xix la noción alternaría entre ambos sentidos, de manera que si en el Romanticismo alemán la correlación entre genio y excentricidad era un tópico (Garber, 2002: 6), para el utilitarista John Stuart Mill la disminución de la “excentricidad” entre los ciudadanos era un síntoma de la sujeción estatal y la falta de libertades individuales (Carroll, 2015: 16). Desaparecida ya en el siglo xx la referencia cósmica, lo “excéntrico” vendría a ser sinónimo de lo “raro” o lo “extravagante”, indicativo de “de estar fuera del centro o de tener un centro diferente” (Española, 2021).

La advertida relación entre excentricidad y literatura alcanzó un punto alto con el auge de las llamadas “biografías excéntricas” en el siglo xix, y un artículo temprano sobre ese género resulta útil para comprender cómo la noción de *extravío* se trasladó a los atributos y

⁵Como señala Victoria Carroll, esos imaginarios iniciales en torno a lo “excéntrico” manifestaban también un profundo sesgo de género: el calificativo que en los hombres nombraba la heterodoxia, la genialidad o la extravagancia, en las mujeres era utilizado para designar a quien transgredía la esfera privada a la que estaba constreñida (Carroll, 2015: 20).

estructura interna de las obras: lo que Arthur MacDonald distingue prejuiciosamente como “literatura excéntrica” (“eccentric literature”) se caracteriza por la “association of false ideas”, la indiferencia a “all known rules of composition and style”, así como por los “extravagant statements and visionary matters” (1911: 438).⁶ En la literatura hispánica es posible detectar una corriente que teoriza sobre esta estirpe de *escritores sin órbita*, desde *Los raros* (1896) de Rubén Darío, hasta los directamente “excéntricos” de “Solemnidad y excentricidad” (1972) de Augusto Monterroso, como enfatiza Francisca Noguero (2016: 247).⁷ Según Sergio Pitol, por solo mencionar un ejemplo, ser un “escritor excéntrico” implica dar la espalda a los “caprichos de la moda, las exigencias del Poder y las masas” (2005: 123), pero también trasladar a la literatura una visión singular —*desviada*, podríamos decir—, a menudo teñida de parodia. Aunque sus valoraciones sean de signo contrario, Pitol coincide con MacDonald en el peso que allí tiene el lenguaje, pues para el autor mexicano el discurso de los “raros” debe ser “provocador, disparatado” (Pitol, 2005: 123). Esto último converge asimismo con los “escritores límite” de Chitarroni, afectos a las “yuxtaposiciones y sintaxis desobedientes” que hacen sus obras “irreductibles a cualquier modo de lectura condicionada por las pautas habituales” (2000: 163).

Esta conjunción de la dislocación sintáctica, que en ocasiones adquiere rasgos de “agramaticalidad” o “ilegibilidad” (Prieto, 2017), con la transgresión de los modelos habituales de lectura, alcanza un punto alto en “La noche es politeísta”, el relato más extenso, y uno de los más “abiertos” del libro en lo referente a su interpretación. La trama sigue el rastro de un grupo de amigos en una peña nocturna, con foco en Luis Greve, editor anodino de dudosas elecciones literarias. Lo que en apariencia se presenta como un relato realista sobre la

⁶[La literatura excéntrica se caracteriza por la asociación de ideas falsas, la indiferencia por todas las reglas conocidas de composición y estilo, así como por las aseveraciones extravagantes y los temas visionarios]. La traducción es nuestra.

⁷A propósito de Fernando Iwasaki, Noguero enumera un conjunto de rasgos biográficos, profesionales, vocacionales, genéricos y temáticos para identificar la presencia de la excentricidad (2016: 249-250).

sociabilidad de los *vernissages* intelectuales, pronto cambia de signo, adentrándose en el terreno de lo insólito, cuando animales hasta entonces familiares —un pez, una gata, y un dogo de Burdeos—, adquieren a los ojos del narrador la apariencia de divinidades cosmogónicas. Lo fantástico se introduce así en el terreno de lo ordinario, descorriendo el velo entre “normalidad” y “extrañeza” que aquí adopta visos de una extraña zoolatría de reminiscencia lovecraftiana:⁸

Por la noche hay personas, hombres y mujeres, que salen guiados por ese enigma desprovisto de detención, de esfinge, de atractivo que los perros son. [...] la noche es politeísta. Los que sacan a pasear perros por la noche [...] parecen mantener un rumbo que sus dueños ignoran (Chitarroni, 2019: 34).

El relato “concluye” con una reflexión de ascendencia borgiana sobre la fragilidad de lo “real”, y el desmantelamiento momentáneo de lo conocido por fuerzas ignotas, a la manera de la iluminación mística o los deslizamientos sensoriales del *déjà vu*.

Esto último es significativo porque el relato de Chitarroni traslada al texto esta lógica *dislocada*, haciendo que la elipsis, la fragmentación, la ruptura de la linealidad temporal, no solo ralenticen o estanquen la progresión dramática, sino que se cruce el límite de la impenetrabilidad interpretativa. Esa traslación de la experiencia onírica o paramnésica tensará los límites de lo narrable al cuestionar la existencia de una trama que rebase el relato de ese instante fugaz, una iluminación en el sentido benjaminiano, que busca trasladar la experiencia de ese “saber sentido”, enigmático y perecedero. Es evidente que esta premisa implica una ruptura con los modelos cognoscitivos implantados por la modernidad, e insta un “tiempo topológico” (Speranza, 2017) que se perfila contrario al estatus de lo racional y lo cronológico. Sin embargo, nuestro interés principal reside en cómo ello resiente los

⁸Aludimos al culto gatuno como motivo literario, presente en más de un relato del ciclo onírico de H. P. Lovecraft, como “The Cats of Ulthar”, o el emblemático “The Dream-Quest of Unknown Kadath”.

principios compositivos del relato tradicional. Así, si en su célebre “Aspectos del cuento”, Julio Cortázar establecía la economía narrativa, la concisión, la “forma cerrada” y el método del “knock-out” como premisas (Cortázar, 1971), el de Chitarroni apostará por la profusión, la disquisición digresiva, el “texto abierto”, y por un desenlace que tiende menos a la multiplicidad de sentidos que a su suspensión, dado el compendio de elisiones, interrupciones y espacios en blanco localizados por entre la aparente superabundancia narrativa.

Este desvío de los parámetros de lectura no solo conduce a una legibilidad discontinua, “interrupta” —no es gratuito que el texto esté dividido por asteriscos, a la manera de bloques o escenas independientes—, sino que alcanza de lleno tanto al lenguaje como al horizonte de imaginarios culturales establecidos. En este caso, se trata de una insólita convivencia de la elipsis semántica con la profusión de significados, además de la confluencia de los imaginarios de lo “alto” y lo “bajo” o de lo “nacional” y lo “global”, que conllevan a que el relato perturbe el horizonte cognoscitivo del lector, fracturando los límites clasificatorios al uso en el mercado y la crítica especializada. Además, el relato expone la condición paradójica de un discurso donde lo que se presenta como explicación, es decir, como revelación de sentido, acaba tributando a la obstrucción del significado. Lo anterior queda ilustrado en el pasaje final del relato, ejemplo de los procedimientos de desestabilización a los que el autor somete el texto. Allí se explican, en teoría, los acontecimientos narrados a lo largo de la historia:

Nos llegó el rumor, nadie sabía dónde ni quién lo había generado (otros dijeron que sí después, que provenía de alguien presente durante toda “la transmisión” [...]) de que la noche era politeísta porque —porque precisamente, decían— había sido manipulada, prestidigitada. Había habido, inicial, un desbarajuste de tiempo, un desmoronamiento; después, recién después, era comprensible, y así se tabulaba, el anacronismo —el viaje inverso, Guido, el viaje de la ceniza a la semilla— y después [...] (después era el dominio en el que ocurría todo, el país o el territorio verdadero del tiempo, ya nada era ahora, el país del después) el adelgazamiento

contra natura del instante, su paso de sólido a líquido, antes de conquistar, vía Chejfec, el estado gaseoso (Chitarroni, 2019: 48-49).

Nótese, en primer lugar, la multiplicidad de discursos que este breve fragmento pone a coexistir: desde las marcas del español rioplatense coloquial (“recién después”), hasta la intertextualidad cultista a “Viaje a la semilla” (1944) de Alejo Carpentier, pasando por el malabarismo lúdico con los estados de agregación de la materia. Otras referencias se resisten a una hermenéutica unívoca: las reflexiones en torno al “país del después remiten a la historia reciente argentina, en especial al periodo de Postdictadura (1983-2008), el latinismo castellanizado “contra natura” quizás aluda al *De rerum natura* de Lucrecio, mientras que la “vía Chejfec” es quizás una alusión al escritor argentino Sergio Chejfec y, en especial, a cierto pasaje de su novela *La experiencia dramática* (2012).⁹ La mentada “transmisión” estaría conectada con los programas televisivos y el entorno de los medios de comunicación. TAL ACUMULACIÓN DE DISCURSOS DIVERSOS —el científico, el literario, el mediático, el político, el de la oralidad— convive con otros procedimientos de dislocación lingüística como la perífrasis, la digresión o el pleonismo, los cuales contribuyen a esa superabundancia de sentidos, sin que por ello se llegue a una exégesis de conjunto. En definitiva, la elucidación se convierte en oclusión, sumergiéndose (más) en las arenas de la imprecisión y el equívoco: los “hechos” son un “rumor” que nadie sabe “dónde ni quién” difundió. Asistimos entonces a una inusual combinación entre transparencia comunicativa y oclusión exegetica, cercana a aquella alternancia “criptodermia”/“cleptolalia” expuesta en otro de los libros de Chitarroni (2022: 248).

Un último aspecto sobre la condición excéntrica del relato remite a la configuración de los personajes, pues abunda allí la figura del “editor” o bien del “escritor fracasado”. De igual

⁹El protagonista de esa novela de Sergio Chejfec, escritor ligado a Luis Chitarroni por lazos literarios y amistosos, concibe el avance de la temporalidad como “tiempo gaseoso”, contrario al orden cronológico, al tiempo como “concatenación de hechos estipulada” (Chejfec, 2012: 87).

manera, la excentricidad compositiva y lingüística del texto se proyectan de modo especular en el sistema de la diégesis, potenciada por tintes autobiográficos que deslizan las fronteras entre realidad y ficción, y actúan como caja de resonancias, pues el texto dialoga con el espacio social en que se produce y circula. Ese es el caso del editor Luis Greve, quien comparte nombre de pila con Chitarroni, si bien es Nicasio Urlihrt el caso más emblemático —anagrama de “Luis Chitarroni” y conocido heterónimo suyo—,¹⁰ quien es descrito como un “alcohólico” y “famoso [escritor] en los diminutos (o disminuidos, esmirriados) círculos literarios” (Chitarroni, 2019: 36). También llamado Nopucid,¹¹ el escritor encarna allí múltiples estratos del desvío, tanto en la connotación decimonónica —el “excéntrico” respecto a las normativas de comportamiento social—, como por el locus periférico que este ocupa en el polisistema literario. Esto último se refuerza, además, con el uso del heterónimo, pues el desdoblamiento difumina la singularización y diferenciación del “yo/ aquí/ ahora” propio de la firma autorial (Campillo, 1992: 27).

Por otra parte, también la relación entre excentricidad, masividad, y escritura se hace explícita, pues el comentario sobre la poca “popularidad” de Urlihrt se combina con otro sobre lo inextricable de su literatura: “lo que leyó [Nicasio] era ininteligible”, se dirá, “un galimatías acerca de Dickens” (Chitarroni, 2019: 43), mostrando que el desvío de los cánones estéticos convive con la ubicación en las antípodas del sistema cultural. El pasaje, no obstante, no reproduce una esquemática división entre cultura y mercado, es decir, entre el arte consagrado por los lectores académicos y el superventas de los lectores masivos, pues a la manera de un “*twist*” paródico, es la vedette Beti Confetti quien descifra el texto de Urlihrt en contraste con los intelectuales del público.

¹⁰“Nicasio Urlihrt” aparece ya de modo fugaz en *El carapálida*, luego “enmascara” la autoría de Chitarroni en dos cuentos de *Antología del cuento breve y oculto* (2001) y es, finalmente, el protagonista de *Peripecias del no*.

¹¹La onomástica condensa esa convivencia de la referencialidad “baja” y “alta” en la obra de Chitarroni, pues el patronímico podría aludir tanto al patrón checo Juan de Nepomuk, como a una popular loción pediculicida producida en Argentina.

El motivo del personaje ancilar o agente del sistema cultural es, de hecho, un leitmotiv en la compilación: escritores “sin premios” o que “nadie lee” (“El síndrome de Pickwick” y “Nueva Narrativa Argentina”), monjes tratadistas (“Primer viaje a Soecia”, o “La inocencia sin límites”), copistas o anticuarios (“Toponimia del miniaturista”), pueblan los cuentos reunidos. En ocasiones, este desvío se expresa a través del tópico de la “enfermedad literaria”, en una doble transgresión del límite entre realidad y ficción, al margen de las fronteras entre normalidad y locura o centralidad y excentricidad (“El síndrome de Pickwick”, o “El mal de uno”).¹² Encontramos un ejemplo en “Los Zukofsky”, cuyo narrador es un traductor argentino de los suburbios de New York a quien se ha encargado la traslación de un apócrifo Ron Middleton. A la manera de *La novela luminosa* (2004) de Mario Levrero, el relato versa sobre la imposibilidad de escribir del protagonista, quien ante su parálisis productiva redirige su atención hacia la familia Zukofsky, estridentes vecinos también de origen extranjero, entre cuyos ancestros se encuentra igualmente un célebre intérprete de lenguas eslavas. Esta crónica vecinal —que guarda semejanzas con “Simulacros” de Julio Cortázar— se fracciona en pasajes en los que se entremezclan la traducción inconclusa, las entradas de diario y la narración anecdótica, espoleando otra vez el efecto de “obra abierta”.

Junto al estatus marginal ocupado en el sistema literario por la traducción, la condición del afuera se evidencia en el prefijo “ex” ingénito a extranjería, compartido por el narrador y los Zukofsky. Esa extraterritorialidad se refleja en el lenguaje, pues el padre —nombrado “Louis” en otro giro autoficcional— habla “excluyendo los sonidos correctos”, como si tuviera un talento especial para “hacer de todos los acentos, un dialecto inclusivo del ruso” (Chitarroni, 2019: 62). De hecho, este tópico de la extraterritorialidad como seña de singularidad puede recorrerse en la literatura argentina de las últimas décadas: desde la “extrañeza” de la “lengua exiliada” (Piglia, 2001: 50), hasta aquel frecuentar el “costado de la

¹²Sobre la “enfermedad literaria” como motivo estético véase nuestra revisión bibliográfica (Rodríguez Alfonso, 2020b).

lengua como si se fuera extranjero” (Chejfec, 2016: 12). En ocasiones, el borrado de los referentes conocidos en los relatos de Chitarroni se tensa hasta trasladarse a la historia misma, transformada en realidad autónoma por entero ajena.¹³

Por otra parte, además de la elipsis de significado y el pleonasma verbal, la desestabilización comunicativa se expresa ahí a través de la intervención editorial. La apostilla y la acotación devienen componentes de la obra definitiva, constituyéndola, plagando el texto de comentarios autorreferenciales de índole lexical (“a veces ella decía ‘había hecho durar tanto el matrimonio’” [sic] (Chitarroni, 2019: 54), sintáctico (“Yo creció en el campo” [sic] parece la oración ideal para iniciar un diario” (Chitarroni, 2019: 52) o rítmico (“la estrofa aislada es un estuario de rimas” (Chitarroni, 2019: 54), las cuales interrumpen la progresión narrativa. Esta mediación —que es asimismo la de la contaminación lingüística de la lengua extranjera en el traductor— vuelve a desplazar la trama a un segundo plano, privilegiando la transcripción de la escritura sobre “cómo se escribe/ traduce”. La afirmación de que las traducciones del ancestro Zukofsky “mejoraban los originales” (Chitarroni, 2019: 61), reitera esta restitución de prácticas “ancilares”, donde el de por sí tenido por “misceláneo” diario de escritura, convive con otra modalidad tanto más “menor”: el borrador de una traducción.¹⁴ De ascendencia borgiana, se invierte así la jerarquía entre el original y sus posibles versiones. Al incorporar los fragmentos de escritura junto a los de la edición no solo se refuerza el estatus de incompletitud, sino que se instaura una poética del resto, del desecho o apéndice de lo literario, que confirma el verso de William Empson citado en el relato: “The waste remains, the waste remains and kill” (1949: 62).¹⁵

¹³Ese es el caso de “Primer viaje a Soecia”, “La inocencia sin límites (segundo viaje a Soecia)” y “Toponimia del miniaturista”, en donde se articulan universos insólitos, autónomos, que, más allá de la alegoría, solo pueden vincularse a literaturas como las de Lewis Carroll, Jonathan Swift y Arno Schmidt.

¹⁴La condición literaria de los diarios de escritura, los borradores, los cuadernos de apuntes, entre otras manifestaciones, ha sido objeto de controversia, siendo estos textos excluidos del sistema literario por su orientación a menudo íntima, fortuita o incompleta.

Esa reivindicación de lo que Foucault denominó “subliteratura” (1997: 229), APARECE también en “Primer viaje a Soecia”, presentado como fragmento del *Manuscrito hallado en Siracusa*. Su condición “menor” es aún más explícita al decirse que pertenece a las “secciones insulares exteriores del libro” (Chitarroni, 2019: 21), pleonasma que redundancia en su carácter supletorio, pero al cual se adiciona la disposición del cuento, pues las notas de pie de página ocupan allí una extensión mayor a la del cuerpo del texto. Con ello, Chitarroni subvierte otra vez las jerarquías tipográficas establecidas, reemplazando además la concisión propia de estas notas por largas elucubraciones de simulada factura academicista, pues allí las crediticias referencias al canon occidental —Oscar Wilde, Molière, Percy B. Shelley— se entremezclan con la historia satírica de la inventada Soecia. Esta subversión de la relación jerárquica entre texto-subtexto se reitera en “El mal de uno”, donde la narración del fabuloso “mal de Muybridge” se despliega en las notas, mientras que la anécdota trivial se destina al texto principal.

En “Nueva Narrativa Argentina”, último relato que examinaremos, se condensa las señas de “excentricidad” revisadas —la desestabilización del límite entre literatura y “subliteratura”, entre lo “bajo” y lo “alto” cultural, entre la comunicabilidad y el hermetismo—. Se reitera la ruptura entre realidad y literatura, expresada en los cruces entre el romance con una mujer apodada Ana Karenina y su correlato ficcional con la heroína de León Tolstói. El motivo del “escritor fracasado” vuelve también, esta vez desde el recuento melancólico del narrador, “perdedor selectivo de premios literarios” (Chitarroni, 2019: 116). Además, el relato, que no se presenta como “obra” sino como “segunda versión”, retoma el sistema de marcas de corrección que conduce a la poética del “texto haciéndose”, del texto como proceso que se resiste a las exigencias de completitud, clausura, y sentido implícitas en el vocablo

¹⁵Esta elegía del “desecho”, del “remanente”, puede interpretarse en una doble dirección, pues no solo se adecúa a la condición de glosa del texto, sino también a la identificación marginal, de *detritus social*, del narrador extranjero en el sistema intelectual estadounidense, tal y como sugiere la frase al final que retoma a Empson: “no me gusta nada permanecer acá” (Chitarroni, 2019: 68).

“obra”. En definitiva, la escritura vuelve a ser ese gesto inacabado y repetitivo de “los útiles y el cuaderno, dejando cerca, equidistantes, la regla corta y la goma de borrar [...]” (Chitarroni, 2019: 122).

Menos resistente al sentido que otros relatos, el texto incorpora una reflexión autorreferencial sobre la posición excéntrica de Chitarroni en el campo literario, que pasa inadvertida ante quienes desconozcan su trayectoria: en realidad, el título “Nueva Narrativa Argentina” —conocida también por sus iniciales NNA— alude a una generación de escritoras/es posterior a la de Chitarroni. A esta, la crítica vernácula la vinculó a los imaginarios de “novedad y calidad” (Vanoli & Vecino, 2009: 261) que una década atrás habían sido asociados a la generación de Chitarroni.¹⁶ Por otra parte, el lamento por el “tiempo condenado a pasar” y el anatema de “NO ser Borges” [*sic*] (Chitarroni, 2019: 130), remiten a un artículo de prensa de los noventa, en donde a Chitarroni, entre otros, se le pronosticaba un futuro brillante en las letras nacionales bajo el rótulo “Y mañana serán Borges” (Redacción, 1991). De esta forma, el relato enlaza la postura autorial “excéntrica” del narrador con destellos de la autobiografía, al discutir de forma simultánea las dinámicas crediticias del recambio generacional, donde la prensa y la crítica participan de los imperativos de obsolescencia y renovación intrínsecos al mercado. Como muchos de los relatos de Chitarroni, la del narrador es una obra trunca, cancelada antes de tiempo, prematuramente: una promesa incumplida.

¹⁶Véase (Drucaroff, 2011), donde se ubica dentro de la NNA entre otros muchos nombres, a Samanta Schweblin, Pola Oloixarac o Félix Bruzzone. Años atrás, trabajos como “Literatura y política” (1983), de Beatriz Sarlo, y “Genealogía de lo nuevo” (1990), de María Teresa Gramuglio, habían identificado la novedad con la generación de Chitarroni.

3. OTRA FORMA DE ESTAR FUERA DE ÓRBITA: LA PUBLICACIÓN Y CIRCULACIÓN INDEPENDIENTE

En el circuito editorial de la literatura en español, la concentración, la fragmentación, la segmentación y la polarización han devenido señas de la monopolización desde fines del siglo xx (de Diego, 2006) (Botto, 2006). De un lado, los grandes consorcios editoriales, los cuales acumulan el grueso del mercado y también los medios de comunicación; del otro, cientos de sellos pequeños e independientes, cuyas políticas de publicación y difusión difieren en gran medida de aquellos. En este escenario, las editoriales autónomas han venido a contrarrestar los imperativos de rentabilidad y masividad que movilizan a los emporios transnacionales al apropiarse de los nichos “de calidad” abandonados por su alto riesgo y escaso “beneficio”, y por relegar las estéticas transgresoras, las y los autores “incómodos” o bien géneros de escasa masividad como la poesía, el relato y el ensayo, a la edición independiente. Asimismo, el locus ocupado por la literatura latinoamericana en este contexto da cuenta de otras asimetrías; frente a los cuestionados argumentos sobre su condición inherentemente “excéntrica” dentro de la “literatura mundial” (Casanova, 1999; Moretti, 2000), ha quedado demostrado que esa marginalidad responde a las instancias materiales e inmateriales que determinan su circulación y lectura, de índole geopolítica: del horizonte de recepción de lo “real-maravilloso” encasquetado por el circuito mercantil, a la hegemonía cultural que asume una visión eurocéntrica, trocando lo “occidental” en “universal”; todo lo cual aparece conectado con relaciones de poder que perpetúan un “centro” de visibilidad y legitimación frente a la “periferia” del “Sur Global”.¹⁷

Publicada en interZona, una editorial independiente fundada en 2002 en Buenos Aires, *La noche politeísta* evidencia esa doble condición de “excéntrica”, tanto por su geopolítica condición latinoamericana, como por las características de su distribución y recepción. En

¹⁷Véanse, por ejemplo, (Achugar, 2004; Locane, 2016; Sánchez-Prado, 2018; Gallego-Cuiñas, 2020), los cuales problematizan los conceptos de literatura mundial, así como la condición “periférica” de la literatura latinoamericana.

adición, dentro de un catálogo cuyos títulos superan en un 60 por ciento las traducciones de autoría extranjera (Ecoedit, 2022), el libro de Chitarroni ocupa un nicho “menor”, que podríamos denominar “selecto” al contrastarse con la exigua proporción de autores locales en interZona (Ecoedit, 2022). Además, la circulación de sus títulos dentro del subcontinente y España, si bien existe es más reducida si se compara con la argentina Eterna Cadencia y con la mexicana Sexto Piso.¹⁸

Junto a estas instancias materiales, *La noche politeísta* es, tanto por el género como por el discurso, un “producto cultural” destinado a los catálogos de la edición autosuficiente. En primer lugar, la naturaleza de sus “relatos” discute los moldes clasificatorios. Además, el libro expone un discurso de clara voluntad experimental, que lo ubica dentro de aquellas literaturas “expulsadas” —para bien— del “paraíso” de la circulación y consumo global, que privilegia los factores financieros sobre los estéticos, la comunicabilidad sobre la invención. Tanto por su transgresión compositiva y lingüística, como por sus alusivas referencias a canones “marginales” o a circunstancias en estricto nacionales, el libro de Chitarroni se articula como un dispositivo de difícil “traducción” a otras lenguas y contextos (euro)céntricos, tanto por su dislocación discursiva (Walkowitz, 2015), como por las tensiones de “traducción cultural” (Apter, 2011) que este suscita.

En este sentido, no debe olvidarse que esta condición excéntrica es considerada también un atributo. Puesto que la polarización ha conllevado una división entre el capital económico, en manos de los consorcios, y el capital simbólico, en posesión de la edición autogestionada, es este “valor” el que enfatizan los paratextos, de valor orientativo pero también publicitario (Rodríguez Alfonso, 2020a: 181), en torno a *La noche politeísta*: desde la nota de contraportada, en donde se la describe como un “acto de lectura insólito”, solo apto

¹⁸La revisión de los porcentajes de tiradas y títulos anuales evidencia que aquellas editoriales independientes que dedican mayor espacio a la traducción suelen tener cifras más altas. Si bien interZona se acerca en esa intención a sellos como Sexto Piso e Impedimenta, en España, sus porcentajes de impresión son menores.

para los lectores que “se atrevan a aventurarse” (Chitarroni, 2019: contratapa), hasta el brevísimo prólogo firmado por el autor, donde la pretendida justificación de la coherencia interna se convierte en confirmación de su disparidad y, por ende, de su originalidad. Resistente a las taxonomías organizativas, capaz de fracturar el horizonte de expectativas del público lector, *La noche politeísta* se construye, así, como un dispositivo “excéntrico”, que es a la vez seña de distinción y prestigio.

Es indudable que esta premisa bourdieuriana puede ser utilizada como estrategia crediticia en el ámbito editorial —mecanismo, no obstante, más fidedigno al de las transnacionales—. Sin embargo, nos interesa subrayar su valor difusivo, pues obras como la de Chitarroni, en editoriales como interZona, hacen pervivir las “estéticas límite” por entre la barahúnda de la producción seriada y el consumo estandarizado. Estas no solo se limitan a visibilizar y consolidar su prestigio ante su escaso y fiel público lector, sino que abren espacios para otras voces, o bien nuevas, o bien olvidadas, de emparentada “estirpe”.

4. CHITARRONI, “CRÍTICO LÍMITE”

Si retornamos al inicio de este trabajo, recordaremos el comentado carácter “formal” de *La noche politeísta* como primer libro de relatos de su autor. Más allá del trasunto ficcional de su opera prima, *Siluetas* (1992), la producción cuentística de Chitarroni puede rastrearse en la prensa periódica.¹⁹ Lo cierto es que, tanto o más que con la creación, el nombre de Chitarroni está ligado a la narrativa breve por su labor como crítico y editor de ese género “menor”. Sirvan de ejemplo las antologías editadas durante una década junto a Raúl Brasca, entre las que pueden citarse *Antología del cuento breve y oculto* (2001), *Textículos bestiales: cuentos breves*

¹⁹No obstante, aunque durante casi tres décadas su obra estuvo compuesta por novelas y ensayos, el nombre de Chitarroni aparece ligado al “nuevo relato argentino” en una temprana antología publicada por Héctor Libertella en 1996.

de animales reales o imaginarios (2004), *La flor del día: trofeos de la lectura* (2007) y *Comitivas invisibles: cuentos breves de fantasmas* (2008). Tal vocación se trasladó luego al sector editorial, como se observa en los fragmentos de *Los escritores de los escritores* (2013), publicada por La bestia equilátera, editorial también independiente fundada por Chitarroni en 2006.

La vinculación recurrente en estudios críticos del nombre de Chitarroni con la cuentística y, en especial, con la minificción (Noguerol Jiménez, 2006; Boccuti, 2018), se debe a su tenaz vindicación de ese género “dos veces breve”; “menor”, incluso, dentro del ya “menor” género cuentístico. Es evidente que esta última función conecta tanto con la naturaleza de los relatos aquí analizados, como con las modalidades textuales desplazadas a las editoriales independientes. En esta misma dirección, la inclinación por textualidades “vituperadas”, coexiste con el quiebre de los encasillamientos clasificatorios, tal y como ocurre en *Antología del cuento breve y oculto*, donde se desmonta el concepto de “narración breve” asociado al cuento, pues incorpora fragmentos de novelas, versículos, entradas de manual o pasajes ensayísticos (Chitarroni & Brasca, 2001). Esta mirada, desviada, excéntrica, rige también las siguientes antologías, extendiéndose a otros subgéneros tenidos por “ancilares”, como el bestiario —en *Textículos bestiales*—, o el cuento de fantasmas —en *Comitivas invisibles*—, dotando otra vez a estos “sucedáneos literarios” de autonomía y legitimación propia.

Embajador o *gatekeeper* tanto de la excentricidad estilística como genológica, la mediación crítica de Chitarroni de las múltiples formas del “límite” y su circulación, funge como un tercer factor asociativo a esta estética del desvío, que a menudo concentra algunas de las propuestas estéticas más transgresoras. Sostenemos por eso que, a pesar de su tardía aparición, *La noche politeísta* no cae en tierra baldía ante su público lector, pues esta venía acompañada del aura previa otorgada a Chitarroni como exégeta del género y las poéticas extremas, al crear así concretos espacios de lectura para su recepción. Por otra parte, el libro constituye una puesta en praxis de ambas prácticas, a la vez que su circulación y recepción

exhiben esa marginalidad en el espacio literario. Lo significativo es que todos estos elementos, puestos a confluír, participan de un circuito de visibilización, resonancias, y legitimización, donde el libro de Chitarroni no solo acaba funcionando como actor, sino también como mediador, encarnando tanto las estéticas contemporáneas de la ruptura, como por articular su condición de posibilidad; emprendimiento, edición y creación, se subsumen en un mismo proyecto común, que se organiza indolente a las presiones del “gran público”. El libro extiende entonces la recepción apreciativa de sí mismo hacia otras voces, valorizándolas y proveyendo las herramientas para leerlas, contribuyendo no solo a la supervivencia de estas estéticas, sino abriendo el camino a otras, o bien ignoradas o bien que están por venir. Así, lo ex(-)céntrico, como la cadena de múltiples procesos y agentes que “crean el valor” de un libro, insta en todos los órdenes otras formas de bordear el centro.

5. CONCLUSIONES

Las páginas anteriores se han concentrado en el análisis de *La noche politeísta* de Luis Chitarroni, se propone como compendio de las múltiples prácticas de ser excéntrico, tanto en el plano el discursivo, como en los estratos socioculturales en los que el libro se gesta, se desplaza y se recibe. En consecuencia, en un primer momento, se revisaron en este artículo algunas de las dislocaciones expresivas, intertextuales y compositivas desplegadas en esos relatos, al margen de la deliberada restitución de tipologías textuales y agentes culturales que estos realizan. Estas características “internas” fueron puestas a dialogar luego con las instancias materiales que hacen de *La noche politeísta* un libro “excéntrico”, a consecuencia de factores literarios y extraliterarios del contexto latinoamericano. Por último, estos elementos fueron ratificados con la trayectoria de Chitarroni como editor y crítico de estéticas semejantes, mediación que funciona en una doble dirección hacia su obra y hacia la de otros autores.

De esta forma, el artículo delineó una mirada que combina la lectura “cercana” con la “distante” al restituir las cartografías del desvío que este libro encarna y divulga. Así, tales procedimientos no solo prueban la continuidad de estéticas transgresoras en los tiempos de la estandarización cultural, sino que contribuyen también, en calidad de mediadores, a visibilizarlas y legitimarlas, garantizando su pervivencia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACHUGAR, Hugo. (2004). *Planetas sin boca: escritos efímeros sobre arte, cultura y literatura*. Montevideo: Ediciones Trilce.

APTER, Elizabeth. (2011). *The Translation Zone: A New Comparative Literature*. Princeton: Princeton University Press.

BOCCUTI, Ana. (2018). La microficción en las antologías: un balance crítico. *Microtextualidades. Revista Internacional de microrrelato y minificción*, 3, 1-18. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7366202>

BOTTO, Malena. (2006). 1990-1999. La concentración y la polarización de la industria editorial. En DIEGO, José Luis de. *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000* (pp. 209-249). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

CAMPILLO, Antonio. (1992). El autor, la ficción, la verdad. *Daimon Revista Internacional de Filosofía*, 5, 25-46. <https://revistas.um.es/daimon/article/view/12311>

CARROLL, Victoria. (2015). *Science and Eccentricity: Collecting, Writing, and Performing Science for Early Nineteenth-century Audiences*. Londres: Routledge.

CASANOVA, Pascale. (1999). *La república mundial de las letras*. Barcelona: Anagrama.

CHEJFEC, Sergio. (2012). *La experiencia dramática*. Madrid: Alfaguara.

CHEJFEC, Sergio. (2016). *Teoría del ascensor*. Zaragoza: Jekyll & Jill.

CHITARRONI, Luis. (1993). Narrativa: nuevas tendencias. Relato de los márgenes. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 517-519, 437-444.

CHITARRONI, Luis. (2000). Continuidad de las partes, relato de los límites. En DRUCAROFF, Elsa (Ed.). *Historia crítica de la literatura argentina* (pp. 161-181). Buenos Aires: Emecé.

CHITARRONI, Luis. (2019). *La noche politeísta*. Buenos Aires: interZona.

CHITARRONI, Luis. (2022). *Peripecias del no: diario de una novela inconclusa*. Madrid: Firmamento.

CHITARRONI, Luis; & BRASCA, Raúl. (2001). *Antología del cuento breve y oculto*. Buenos Aires: Sudamericana.

CONDE, Paula. (2021). A cada paso, una cita: Luis Chitarroni y un despilfarro de erudición que llega a la Academia Argentina de Letras. *Clarín*. 27 de noviembre de 2021. https://www.clarin.com/cultura/paso-cita-luis-chitarroni-despilfarro-erudicion-llega-academia-argentina-letras_0_SHXn2bRi7.html

CORTÁZAR, Julio. (1971). Algunos aspectos del cuento. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 255, 403-406.

DIEGO, José Luis de. (2006). *Editoriales y políticas editoriales argentinas, 1880-2010*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

DRUCAROFF, Elsa. (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.

ECOEDIT. (2022). interZona. <https://ecoedit.org/editoriales/interzona/>

EMPSON, William. (1949). *Collected Poems of William Empson*. New York: Harcourt, Brace and Company.

ESCALANTE GONZALBO, Fernando. (2007). *A la sombra de los libros: lectura, mercado y vida pública*. Ciudad de México: El Colegio de México.

EVEN-ZOHAR, Itamar. (1979). Polysystem Theory. *Poetics Today*, 1(1-2), 287-310.

EVEN-ZOHAR, Itamar. (2005). Polysystem theory (revised). *Papers in culture research*, 38-49.

FIRPO, Hernán. (24 de abril de 2021). Luis Chitarroni, celebridad del mundillo literario: "Escribí de espaldas al público". *Clarín*. https://www.clarin.com/espectaculos/luis-chitarroni-celebridad-mundillo-literario-escribi-espaldas-publico_0_dRDdb2V_vs.html

- FOUCAULT, Michel. (1987). ¿Qué es un autor? *Revista de la Universidad Nacional*, 2(11), 4-19.
- FOUCAULT, Michel. (1997). *La arqueología del saber*. Madrid: Siglo XXI.
- GALLEGO-CUIÑAS, Ana; & MARTÍNEZ, Erika. (2017). *A pulmón (o sobre cómo editar de forma independiente en español)*. Granada: Esdrújula Ediciones.
- GALLEGO-CUIÑAS, Ana; ROMERO-FRÍAS Esteban; & ARROYO-MACHADO, Wenceslao. (2020). Independent publishers and social networks in the 21st century: the balance of power in the transatlantic Spanish-language book market. *Online Information Review*, 44(7), 1387-1401. <https://arxiv.org/abs/2008.00993>
- GARBER, Marjorie. (2002). Our genius problem. *Atlantic Monthly*, 5, 1-12.
- GILL, Miranda. (2009). *Eccentricity and the Cultural Imagination in Nineteenth-century Paris*. Oxford: Oxford University Press.
- GRAMUGLIO, MARÍA TERESA. (1990). Genealogía de lo nuevo. *Punto de Vista*, 39, 5-10.
- LIBERTELLA, Héctor. (1990). *Ensayos o pruebas sobre una red hermética*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.
- LOCANE, Jorge. (2016). Más allá de Anagrama. De la literatura mundial a la literatura pluriversal. En LUNA BRAVO, José Luis; BELING, Adrián E.; & BONET de VIOLA, Ana María. (Eds.). *Pluralismo e interculturalidad en América Latina en tiempos de globalización* (pp. 39-61). Buenos Aires: Grama.
- LOCANE, Jorge. (2019). *De la literatura latinoamericana a la literatura (latinoamericana) mundial*. Berlin: De Gruyter.
- MACDONALD, Arthur. (1911). Eccentric Literature. *The Monist*, 21(3), 437-449. <https://doi.org/10.5840/monist191121337>
- MARLING, William. (2016). *Gatekeepers: The Emergence of World Literature and the 1960s*. Oxford: Oxford University Press.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel. (1998). Autoridad y autoría en el Quijote. Siglo de Oro. *Actas del IV Congreso Internacional de AISO* (pp. 1005-1016). Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones Universidad de Alcalá.

- MEIZOZ, Jérôme. (2015). *Posturas literarias. Puestas en escena modernas del autor*. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- MORETTI, Franco. (2000). Conjectures on World Literature. *New Left Review*, 1, 54-58.
- NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca. (2006). Dragones en mazmorras de papel: monstruos en la minificción iberoamericana. En MORENO, Fernando; JOSSERAD, Sylvie; & COLLA, Fernando (Eds.). *Fronteras de la literatura y de la crítica* (pp. 154-184). Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines. <https://gredos.usal.es/handle/10366/136908>
- NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca. (2016). España, aparta de mí estos premios: epítome de un canon excéntrico. *Cauce: Revista Internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas*, 39, 245-259. https://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce39/cauce_39_015.pdf
- PIGLIA, Ricardo. (2001). *Formas breves*. Santa Clara: Ediciones Sed de Belleza.
- PITOL, Sergio. (2005). *El mago de Viena*. Valencia: Pre-Textos.
- PRIETO, Julio. (2017). De la ciega taquigrafía: la elusiva erudición de Luis Chitarroni. *Cuadernos LIRICO. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia*, 17. <https://doi.org/10.4000/lirico.3807>
- REDACCIÓN. (1991). ...Y mañana serán Borges. *Gente*, 15-16. Noviembre.
- RODRÍGUEZ ALFONSO, ADRIANA. (2020a). ¿Malos tiempos para la dificultad? Álvaro Enrigue, mercado y postura autorial. *CiberLetras: revista de crítica literaria y de cultura*, 43, 174-192. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7411812>
- RODRÍGUEZ ALFONSO, ADRIANA. (2020b). Sergio Pitol, enfermo de literatura. Breve estudio sobre la “centralidad” (u obsesión) literaria en los ensayos de la Trilogía de la Memoria. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 49, 391-399. <https://doi.org/10.5209/alhi.73137>
- RODRÍGUEZ-ALFONSO, ADRIANA. (2021). Redes intelectuales y campo literario: Babel. *Revista de Libros. Literatura y lingüística*, 43, 101-127. <http://dx.doi.org/10.29344/0717621x.43.2557>
- RODRÍGUEZ-ALFONSO, ADRIANA. (2022). Instrucciones para tornarse literatura mundial: la (inter)nacionalización del grupo Shanghai. *Castilla. Estudios de Literatura*, 13, 502-531. <https://doi.org/10.24197/cel.13.2022.502-531>
- SARLO, BEATRIZ. (1983). Literatura y política. *Punto de Vista*, 19, 8-11.

SÁNCHEZ PRADO, Ignacio. (2006). “Hijos de Metapa”: un recorrido conceptual de la literatura mundial (a manera de introducción). En SÁNCHEZ PRADO, Ignacio M. (Ed.). *América Latina en la “literatura mundial”* (pp. 7-46). Pittsburgh: ILLI, University of Pittsburgh.

SÁNCHEZ PRADO, Ignacio. (2018). *Strategic Occidentalism: On Mexican Fiction, the Neoliberal Book Market, and the Question of World Literature*. Northwestern: Northwestern University Press.

SPERANZA, Graciela. (2017). *Cronografías: arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*. Barcelona: Anagrama.

VANOLI, Hernán; & VECINO, Diego. (2009). Subrepresentación del conurbano bonaerense en la “nueva narrativa argentina”. Ciudad, peronismo y campo literario en la argentina del bicentenario. *Apuntes CECYP*, 16, 259-274. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4509286.pdf>

WALKOWITZ, Rebecca. L. (2015). *Born Translated: The Contemporary Novel in an Age of World Literature*. New York: Columbia University Press.