



Huir hacia adelante (cómo salir de las literaturas posautónomas)

Óscar Brando

Instituto de Formación Docente



239

Hace algunos años, precisamente a fines de 2006, dos críticas argentinas, Josefina Ludmer y Beatriz Sarlo, reaccionaron de manera similar frente a la producción narrativa reciente. Las dos observaron que algunos libros que circulaban como literatura ya no podían ser leídos en la clave de las literaturas autónomas, aquellas que señalaban la distancia entre la realidad y la ficción. Josefina Ludmer (la primera versión circuló en Internet en diciembre de 2006) habló de “literaturas posautónomas”, refiriéndose a la ruptura del límite entre realidad y ficción (acuñó el término “realidadficción” para referirse a estos textos) y las llamó literaturas diaspóricas porque se trasladaban de un territorio a otro sin respetar la frontera. Sobre el presupuesto de que la economía es cultura y la cultura economía (señalado con esas mismas palabras por Fredric Jameson dos décadas antes¹) y de que la realidad es ficción y la ficción realidad, entendió que ya no importaba marcar esta diferencia ni saber si eran o no literatura: esos textos se instalaban en el presente y fabricaban presente.²



Martín Kohan.

Juan Carlos Mondragón.

1. Sandra Contreras en “Cuestiones de valor, énfasis del debate”, *Boletín 15. Dossier: Cuestiones de valor*, del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la Facultad de Humanidades y Artes, UNR, octubre de 2010, se pregunta si esa realidad que Jameson venía analizando desde los ochenta para los países centrales llegó tarde a la periferia o si fue la crítica la que tardó en darse cuenta.

2. “Estoy buscando territorios del presente y pienso en un tipo de escrituras actuales de la realidad cotidiana que se sitúan en islas urbanas de la ciudad de Buenos Aires pero que podrían aparecer en cualquier parte de América Latina”, escribe Josefina Ludmer en el capítulo “Identidades territoriales y fabricación de presente. Literaturas posautónomas” del libro *Aquí América Latina. Una especulación*, Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010. Luego de poner como ejemplos *La villa*, de

Beatriz Sarlo (2006), más cautelosa, habló de literaturas etnográficas.³

Sobre escrituras simbólicas o postsimbólicas, sobre el acceso a lo real

Ludmer comentó, sin embargo, que había autores que insistían en escribir como literatura y exigían ser leídos en esa clave. Citó los casos de Héctor Libertella, Sergio Chejfec y César Aira, que seguían creando la idea de un texto autónomo. Hay, decía Ludmer, un remanente de escritura que sigue utilizando los procedimientos de la autonomía, que sigue queriendo expresar “soy literatura” mediante rasgos de metatextualidad. De todas formas, argumentó que esas mismas escrituras ya no tenían un centro, una jerarquización, no podían integrar un canon a la vieja usanza.⁴

Pero admitamos que pueda existir, al costado de la literatura autónoma, una escritura que abandona la autonomía, a la que ya no le es posible escribirse como simbólica, que no puede librarse de la contaminación de la realidad-ficción o de esa calidad diaspórica que señala Ludmer. De todas formas, creo, esta escritura solo tendría interés si conservase en sí la marca de un duelo no resuelto, un estado de melancolía tanto por la muerte de la escritura simbólica como por la sospecha de su vida frágil.



César Aira, *Montserrat*, de Daniel Link, los lugares en la obra de Fabián Casas, María Moreno y otros agrega: “Del mismo modo que se identifica la gente en los medios (Rosita de Boedo, Martín de Palermo), en estos textos los sujetos definen su identidad por su pertenencia a ciertos territorios. Mi punto de partida es éste. Estas escrituras no admiten lecturas literarias; esto quiere decir que no se sabe o no importa si son o no son literatura. Y tampoco se sabe o no importa si son realidad o ficción. Se instalan localmente y en una realidad cotidiana para fabricar presente y ese es precisamente su sentido”.

3. Sarlo había comenzado su reflexión un año antes con un artículo en su revista *Punto de Vista*, número 83, diciembre de 2005, titulado “¿Pornografía o *fashion*?”. Quizá pueda decirse que Josefina Ludmer comenzó a proyectar la idea de la posautonomía en trabajos anteriores, tal vez desde 1994 (año en que coincidieron los libros *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, coordinado por Ludmer, Rosario: Beatriz Viterbo, y *Escenas de la vida posmoderna*, de Sarlo, Buenos Aires: Ariel). El concepto no es ajeno a *El cuerpo del delito* (1999), un libro que se desliza por un corpus anticanónico y tiene un punto fuerte de exposición en “¿Cómo salir de Borges?”, publicado en la revista *Confinés*, número 7, Buenos Aires: segundo semestre de 1999. En diciembre de 2002 apareció otro escalón del tema, “Temporalidades del presente”, en *Boletín 10* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la Facultad de Humanidades y Arte, UNR. A partir del artículo de 2006 fue revisando el concepto en varias oportunidades –nuevas versiones, participación en coloquios y polémicas– hasta dejarlo depurado en su libro citado, *Aquí América Latina...*, en medio de otras reflexiones que le dan marco y lo contienen. A su vez, otros críticos se hicieron eco del asunto: reuniones de esas posiciones pueden leerse en *Los límites de la literatura*, de Alberto Giordano (editor), Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina, UNR, 2010 y en el *Boletín 15*, citado en nota anterior.

4. Según Ludmer, los escritores del *boom* podían distinguir la realidad de la ficción integrando la realidad a sus mitos y cosmogonías todopoderosas: así daban a la ficción la idea de un poder de transformación de la realidad y alimentaban la fe en la literatura.

Pienso en el diario autotanatográfico de Arguedas, incluido en la novela de los zorros, o en cualquiera de los diarios de Levrero. El de Arguedas es paradigmático porque interviene una novela. Si en principio, por su cualidad y por su intención, no es literatura sino terapia, pasa a serlo en la medida en que transforma la herida narcisista en la denuncia de la imposibilidad de escribir, de avanzar en la novela, y anuncia, mientras exorciza escribiendo, el suicidio y la muerte de la escritura. Los diarios de Levrero son siempre diarios de la desesperación del no escribir, nunca están separados de la pelea por/con la escritura: lo dice expresamente en “Diario de un canalla”, en *El discurso vacío* y en *La novela luminosa*. Este inmenso diario, solo se justifica como duelo de la novela inconclusa. La intensidad de esa escritura que se funde con la realidad, y que podríamos confundir con una escritura postsimbólica, proviene de la lucha por escribir: escribo esto porque no puedo escribir lo otro, y aquí dejo la huella, la herida, la marca tanatográfica.

La experiencia literaria: Felisberto y Saer



En cuanto a la capacidad de representación del lenguaje habría dos plenitudes posibles: 1) la del realismo, para el cual el lenguaje consigue representar la realidad porque existe un yo pleno, capaz de desaparecer detrás de la representación, extrañar el mundo en el lenguaje y darle forma a través de él; 2) la de la autorreferencialidad y los mecanismos metatextuales (este texto ya está escrito y es la copia o la traducción de otro; o el lector asiste, en abismo, a la escritura del texto), que también escamotea la responsabilidad de la autoría, dejando que, en apariencia, el texto se autogenera o muestre los mecanismos por los que produce su sentido.⁵

En la era de la subjetividad el sujeto no es pleno; no tiene la posibilidad de extrañar el mundo en el lenguaje y crear con ello una objetividad realista (Flaubert), ni puede crear mecanismos metatextuales poderosos (el *Quijote*) que eviten ver la huella de las pulsiones de un yo impedido de dominar la ficción. El autor debe reconocer los límites de su conciencia del mundo, no aspirar a la omnipotencia de querer representarlo ni dejar “que se represente solo a través de la palabra”, sino arriesgar un modo de representación que sea sobre todo atisbos

5. El non plus ultra de la reescritura es el plagio. Si la reescritura se propone como una invaginación de la literatura, su extremo último es el plagio. Éste deslitteraturiza, toma lo ya hecho como realidad, lo incluye, crea presente dejándose escribir por lo ya escrito. Es un falso *ready-made* o un *ready-made* que no osa decir su nombre, un pastiche que quiere pasar por testimonio, ata los extremos de la pura literatura (Pierre Menard, cuyo texto del *Quijote* desconocemos) con su contrario, lo que no debe ser leído como literatura, porque no es simbólico sino la cosa misma.

de la realidad, advertencias de las zonas oscuras, manejo de lo fantasmático inconsciente, postraciones de los límites que una mirada puede tener sobre lo que percibe.

Alberto Giordano (creo que usando una mezcla de la idea de “experiencia” de Bataille y las reflexiones de Blanchot), en un estudio sobre Saer y Felisberto, dice que el realismo invoca una certidumbre acerca de lo que la realidad es, la servidumbre de la literatura a esa certeza. Al mismo tiempo advierte que la reducción de lo específicamente literario a la autorrepresentación –al trabajo reflexivo del texto sobre sí mismo, el autotematismo que importa un relato sobre la construcción del relato, la autorreferencia– también cae en otra certeza: la de que hay un “sí mismo” de la literatura y que ya se sabe en qué consiste; la que nos dice que hay un trabajo sobre la palabra y que sabe cómo hacerlo. En los dos casos, según Giordano, las certezas nos conducen a un modelo determinado de representación, olvidando que el signo inequívoco de lo literario es el vacío, la incertidumbre. Giordano dice que la autorrepresentación, en el polo opuesto al realismo, borra los vínculos con la realidad y que eso también la hace caer en el pecado de omnipotencia.



Realismo/autorrepresentación: los términos se oponen pero sobre la base de un predicado común: la creencia en la posibilidad de representar certezas (la de la realidad, la de la literatura) por el lenguaje. Concebida como una búsqueda de lo incierto, una revelación de lo que en las evidencias se enmascara, la literatura no encuentra en esta creencia ingenua más que un obstáculo. El poder de representación del lenguaje es, lo sabemos, el fundamento de todas nuestras evidencias (pienso en el hombre, en la comunicación, en el mundo).

Giordano encuentra una fórmula: la realidad no es ni simple ni compleja sino extraña, y de esa extrañeza quiere ser experiencia la literatura (la fórmula no deja de ser un poco retórica).

Neopifanías: Mondragón y Kohan

Quiero aclarar, entonces, que no son los procedimientos metarreferenciales –así formen parte de su modelo– los que dan validez a la obra de los autores que me interesan como literatura: Martín Kohan, Juan Carlos Mondragón. Me importa de su obra la relación con una tradición en la que se reconocen y se insertan y a la que modifican.⁶ En el caso de Ko-

6. Un ejemplo notable es el de Borges, que cambió el sistema literario que organizaba el *Martín Fierro*: si “la vuelta” abría la tradición literaria argentina de la generación del 80 civilizando al gaucho, y preparaba su mitificación antigringa que culminaría con *El payador*, de Lugones, Borges discrepó con el carácter de epopeya del poema que pretendió imprimirle la lectura de Lugones

han está la evidencia de su libro sobre Walter Benjamin, su cultura judía, sus juegos con Borges. En el caso de Mondragón su relación con el relato puro (Quiroga), con el escritor de la imaginación moderna (Onetti), con los extrañamientos de Kafka. Al mismo tiempo ambos escriben sobre la realidad, los dos aluden a los vaivenes políticos de las últimas décadas. En otros cortes, Kohan se muestra más adherido a una tradición de cultura popular y de tradición judía; Mondragón hace estallar las referencias de la cultura de masas (la muerte de Elvis Presley, la memoria urbana) usándolas como epifanías.⁷ Los dos también recurren a los textos entrampados, a las suspicacias de la traducciones (*Bruxelles piano-bar*), de la caja de zapatos que contiene la versión secreta de una década indecible (*El viaje a Escritura*); o de la leyenda popular y la victoria moral (*Segundos afuera*) y las trampas de la fe y la derrota moral (*Dos veces junio, Ciencias morales*). Para los dos la realidad se insinúa como ominosa e irrepresentable. Kohan juega con el discurso histórico para poner en cuestión la construcción de la verdad; Mondragón reescribe sin cesar un libro (*Nunca conocimos Praga*) porque el viaje a la escritura no tiene estación última.⁸



Dicho de otra manera

Mondragón se pregunta e interroga desde su obra si se puede escribir cuentos sin Poe y sin Quiroga, al mismo tiempo que prueba cómo escribirlos con/sin ellos. *El misterio de Horacio Q* es la forma de reescritura que Mondragón encuentra para desviar una tradición inevitable, escribiendo, sobre los rastros atenuados del pasado, una literatura futura. Su reescritura del Mal, ahora que está de moda, ya ejecutada en *Aperturas, miniaturas, finales* a través de la figura de Lautréamont y soterrada en *Mariposas bajo anestesia*, se reitera en *Horacio Q*. Ataca las lecturas canónicas, vuelve a las advertencias malditas de Quiroga-Poe: la selva es, para Quiroga, su paraíso artificial.

y leyó “la vuelta” desde “la ida”, es decir, desarmó el código liberal descubriendo en sus entrañas la violencia de “la ida”: ficcionó en “El fin”, especuló en “El sur” y en “Historia del guerrero y la cautiva”, razonó en la página titulada “Martín Fierro” de *El hacedor* esa ambigüedad argentina ya anticipada por Sarmiento. Rehizo la tradición desde la literatura.

7. Aquí me arriesgaría a introducir el término neopifanía como distinción. La epifanía de Joyce era la “repentina manifestación espiritual traducida por la vulgaridad de la palabra o el gesto”. Esta revelación insignificante era pretextual, exigía una reelaboración para obtener una significación completa y compleja. Joyce recorre el camino que va de la epifanía a la novela (*Ulises*), a su destrucción (*Finnegans Wake*). Las neopifanías no se reelaborarían sino que serían integradas al texto, siempre y cuando su trivialidad contuviese, como utopía cifrada, una posible revelación.

8. Acudo una vez más al aserto de Blanchot: la muerte del escritor disimula que, por su tarea, su vida se desliza por la desgracia del infinito.

La otra interrogación de Mondragón es cómo imaginar después de Onetti, sin su influencia. Aquí la clave está en *Night and day*, una lectura parafrástica, homenaje y reescritura en los intersticios de *La vida breve* (cabe recordar aniversarios y dejar pendiente comparación de epistemes: Ludmer escribe su libro sobre Onetti cuando se cumplen 25 años de *La vida breve* y Mondragón cuando se cumplen 50). Pero mucho antes, desde el principio de su obra están, como en Onetti, Montevideo, que luego es Praga o Piriápolis o Madrid o Barcelona y que deviene Bruxelles, péndulo entre la invención sanmariana y la impresión de la zona de Saer sobre un lugar reconocible. Bruxelles habita en la “zona fantasma” de Monte o Lavanda, de la que solo se podría salir o entrar con una clave.⁹ La obra de Mondragón siempre está escrita en clave sin que estas claves propongan la solución. La mayor quizá sea la que está contenida en una caja de zapatos en *El viaje a Escritura*, uno de los proyectos narrativos más aventurados. No solo es clave sino la gran utopía, porque la caja contiene la verdad (lástima que irrepresentable).

Kohan nos hace otras preguntas. Cómo salir de Echeverría y Mitre, cómo salir de Borges, cómo salir de las culturas populares, de la cultura judía, de la literatura política, del relato policial (de Macedonio, de Puig, de Walsh, de Piglia). Su obra debe escribir a San Martín, reescribir a Emma Zunz, contar las derrotas (Firpo, las Malvinas, el sueño de la revolución) y las victorias pírricas (el Mundial del 78), recurrir a Benjamin para encarar el desafío de huir hacia adelante.

Huir hacia adelante

Si hubiera que elegir dos extremos, yo propondría la despersonalización de Kafka en la escritura del “él”, en los aforismos (con Benjamin y Blanchot como epígonos) y en el extrañamiento de todas sus experiencias: hasta el diario de Kafka es un diario del extrañamiento; y en el otro extremo las facilidades de una literatura del “yo” inmediato, antojadizo, que simula introspecciones para poder contarse a través de una escritura menesterosa. La alternativa a la posautonomía en Kohan, Mondragón y otros supone una serie de decisiones que son al mismo tiempo definiciones estéticas, redefiniciones de la literatura: no resignarse a ser productores de presente, a representar solo

9. En las revistas de Superman el maldito Mxyzptlk volvía a la zona fantasma si conseguían que dijera al revés su nombre; realidad y zona fantasma eran las dos caras de una escritura, traducción en “vesre” o reescritura al dorso, lectura del otro lado del vidrio, escritura invertida, inversión de/ en la escritura. Ludmer, en su libro sobre Onetti, recuerda la escena en que Linacero escribe detrás de los panfletos de Lázaro y encuentra la idea de escribir en el reverso de la realidad y de la política. ¿De manera que si la literatura autónoma escribió en el reverso de la realidad y la política, la literatura posautónoma, al escribir en el reverso de la literatura, volvería a la realidad y la política?

las abolladuras del “choque de lo real”; no dejarse envolver por el encanto de la escritura autorreferida, con la clave –que ya no lo es de tan usada– de que esto que escribo está escrito, es una traducción, es una caja china, es una muñeca rusa, etcétera; ficcionalizar una identidad, aceptando que no se puede hacer otra cosa con un sujeto maltrecho, con una subjetividad insuficiente. De esa manera, sin los recursos que la autonomía proporcionaba, con los antecedentes de un derrumbe de esa actitud como creencia, sobre todo en cuanto a los poderes de la literatura y de su lectura, con un mundo más afectado por ese choque de lo real del cual los narradores no quieren escapar, la imaginación sigue siendo la guía, así sea construida desde la memoria o desde la fantasía. De Felisberto Hernández a Sebald se puede simular imaginar desde la memoria: hacer volver el pasado, asombrar a la conciencia por la presencia-presente de ese pasado y ponerla a reinventarlo, es decir, a escribirlo imaginándolo.¹⁰ Sebald declara su facultad de oscilar de lo real hacia lo irreal: las imágenes fotográficas que aparecen en sus libros, casi siempre sin leyendas debajo, aportan referentes que por su banalidad y su sobriedad no nos permiten determinar cuándo leerlas y para qué. Por su imperfección, por su inclusión en bruto, serían formas neoepifánicas.¹¹



Efectos de irreal

Quiero dejar anotadas algunas cosas sobre *Los emigrantes*, de Sebald. El misterio inicial es el de una memoria que se va a reconstruir en el viaje:

10. Un comentario sugerente hace Alberto Giordano en “Tal vez un movimiento”, *Revista de la Biblioteca Nacional* 4/5. *Escrituras del yo*, Montevideo: Biblioteca Nacional, 2011: “Decía Mario Levrero que no se escribe a partir de la invención sino del recuerdo de visiones espirituales. Su *Novela luminosa* es, por el momento, la cumbre más alta que alcanzó entre nosotros esa vertiente de la literatura confesional en la que un yo corteja sus debilidades y fracturas hasta descomponerse y transfigurarse en un irrepetible cualquiera”. En ese mismo artículo se pueden leer comentarios muy aprovechables sobre el recuerdo en Felisberto Hernández, en particular en su obra *Tierras de la memoria* y la influencia en escritores recientes: “la perplejidad y la extrañeza con las que el narrador observa, sin ánimo justificatorio, los frutos de la estupidez, la dificultad para entender, incluso para pensar. El entorpecimiento del discurrir autobiográfico, por impericia, pero también por exigencias propias de lo que adviene como desconocido, es otra huella que identificamos con el nombre de Felisberto Hernández, lo mismo esos raptos de lucidez en los que la conciencia vislumbra algo gracias al embotamiento de la comprensión”.

11. Saer, en el fragmento “El parecido” de *La mayor*, imagina el movimiento inverso: de lo irreal a lo real. Una postal con un cuadro de Memling que pinta una muchacha está a punto de traerle un recuerdo, pero, antiproustianamente, éste no se produce hasta que la muchacha real aparece ante su vista. Entonces el narrador reflexiona, no sobre lo semejante sino sobre lo diverso y, como en la segunda parte del “Sueño” de sor Juana, querría descender sobre cada cosa para “darle su lugar con una voz ecuánime que las iguale y las recupere [...] para que el mundo entero se contemple a sí mismo en cada parte y en el honor de la luz y nada quede anónimo”. Sería también una solución neoepifánica.

no sé por qué salí de Inglaterra o no quiero decirlo o no puedo o no sabría exactamente qué decir. El viaje lo conduce a su pueblo natal, W, pero además lo lleva por distintas rutas que son vitales e intelectuales. El viaje por el Lago de Garda rescita el viaje de Kafka y el cuento que Kafka escribe en correlato con ese viaje, “El cazador Grachus”. Las formas de extrañamiento kafkianas, sus diarios, los aforismos, la escritura del “él”, la transformación de una experiencia en un relato fantástico sirven de modelo a Sebald, aunque Sebald utilice un “yo” plástico, proteiforme, imperfecto como las reproducciones fotográficas que incluye en sus libros. Pienso que los recuerdos de Felisberto Hernández, el diario de *La novela luminosa*, los sueños y los partes policiales en 2666, de Roberto Bolaño, las fotografías de Sebald son trozos de realidad que, a distancia de construir presente o realidad ficción como querría Josefina Ludmer, producen el efecto de irreal (Alberto Giordano). Si el realismo en términos de Barthes genera el efecto de real, la literatura debe ser la experiencia de una extrañeza del mundo que no puede representarse, de algo incierto e innombrable que la literatura revela en su incertidumbre: a eso Giordano lo llama efecto de irreal.

Le escribe Pichón Garay, desde París, a Carlos Tomatis en el cuento de Saer “En el extranjero”: “Se viaja siempre al extranjero. Los niños no viajan sino que ensanchan su país natal”. El hombre viaja con rastros que lo moldearon, que le vienen de lejos, y cuando esos rastros reaparecen el extranjero muestra su irrealidad. El extranjero no deja rastros sino recuerdos, efectos exteriores que se proyectan sobre uno como una película sobre una pantalla y que cesan cuando la proyección termina y se vuelve a la oscuridad.¹² En “A medio borrar” Pichón Garay está a punto de irse de la zona y ya es un exiliado o un ser inexistente porque es confundido con su mellizo, el Gato Garay. El lugar exterior de su exilio



12. En el fragmento “Recuerdos” que, como los otros citados, pertenece al libro *La mayor*, piensa Pichón Garay que los recuerdos son nuestra única libertad mientras no los sometamos a la ficción de la cronología. Si se vuelven obsesión, si se nos presentan, martilleantes, una y otra vez a nuestra conciencia, sin contenido narrativo aparente, neutros y monótonos, nuestra conciencia los viste de sentimientos y categorías, como cuando a un perro vagabundo, que pasa a contemplarnos mudo, todos los días, ante nuestra puerta, terminamos por ponerle un nombre. “Una narración podría estructurarse mediante una simple yuxtaposición de recuerdos. Harían falta para eso lectores sin ilusión. Lectores que, de tanto leer narraciones realistas que le cuentan una historia del principio al fin como si sus autores poseyeran las leyes del recuerdo y de la existencia, aspirasen a un poco más de realidad. La nueva narración, hecha a base de puros recuerdos, no tendría principio ni fin. Se trataría más bien de una narración circular y la posición del narrador sería semejante a la del niño que, sobre el caballo de la calesita, trata de agarrar a cada vuelta los aros de acero de la sortija. Hace falta suerte, pericia, continuas correcciones de posición, y todo eso no asegura, sin embargo, que no se vuelva la mayor parte de las veces con las manos vacías. [...] Voluntaria o involuntaria la memoria no reina sobre el recuerdo: es más bien su servidora. Nuestros recuerdos no son, como lo pretenden los empiristas, pura ilusión; pero un escándalo ontológico nos separa de ellos, constante y continuo y más poderoso que nuestro esfuerzo por construir nuestra vida como una narración. Es por eso que, desde otro punto de vista, podemos considerar nuestros recuerdos como una de las regiones más remotas de lo que nos es exterior.”

cambiará de nombre. Pero ese nombre es una investidura (“Recuerdos”) o una apariencia porque “como de costumbre lo esencial no se ha dejado decir” (“En el extranjero”). Cada lugar disfraza la distancia de sí mismo con la familiaridad de un nombre propio. Lalo Lescano, que se queda, afirma que no hay regiones, que las regiones no pueden delimitarse con exactitud y que por lo tanto no se puede ser fiel a una región. (“Discusión sobre el término zona”). En “Al abrigo”, el mueblero que encuentra un diario íntimo escondido en una silla que compró descubre que nadie es como parece sino que es otro: él, su hijo, su mujer. Lo asalta un vértigo al pensar que “su verdadera vida transcurría en alguna parte, en lo negro, al abrigo de los acontecimientos y parecía más inalcanzable que el arrabal del universo”.

Sebald, Saer, Bolaño, Mondragón, Kohan, pero también Thomas Bernhard, Antonio Tabucchi, Cormac McCarthy, Enrique Vila-Matas, Isaac Rosa: con juegos autoficcionales, con recursos históricos, testimoniales y periodísticos, entrando y saliendo de una ficción en diáspora, ninguno de estos escritores se somete o se reduce a la idea de fabricar presente.

