



Veinte apuntes para una literatura argentina del siglo XXII

*Anaclara Pugliese, Candelaria Díaz Gavier,
Carla Pessolano, Emilio Jurado Naón,
Fernanda Mugica, Flavia Garione,
Gerardo Jorge, Hernán Vanoli,
Juan Laxagueborde, Julieta Novelli,
Laura Aguirre, Leandro Bohnhoff,
Maia Bradford, Manuel Ignacio Moyano,
Marcelo Bonini, Matías Moscardi,
Melisa Stocco, Renata Defelice,
Santiago Venturini, Victoria Cóccharo*

Edición y prólogo:
Bernardo Orge y Nieves Battistoni

CELA :e(m)r;

2022

**Veinte apuntes para una
literatura argentina del siglo
XXII**

Edición y prólogo: Bernardo Orge y Nieves Battistoni
Compilación: Ariel Aguirre, Bernardo Orge y Nieves Battistoni

Centro de Estudios de Literatura Argentina
Editorial Municipal de Rosario

2022. Veinte apuntes para una literatura argentina del siglo XXII
Anaclara Pugliese ... [et al.] ; edición de Nieves Battistoni ; Bernardo Orge. - 1a ed. - Rosario :
Editorial Municipal de Rosario ; Centro de Estudios de Literatura Argentina, 2022. Libro digital,
iBook

Archivo Digital: descarga y online ISBN 978-987-8429-24-3

1. Crítica de la Literatura Argentina. I. Pugliese, Anaclara. CDD 860.9982



Municipalidad
de Rosario

Secretaría de Cultura y Educación
Municipalidad de Rosario



Universidad
Nacional
de Rosario

Universidad Nacional de Rosario
Facultad de Humanidades y Artes

Año 2022

© AA.VV.

:e(m)r;

© Editorial Municipal de Rosario



CENTRO DE ESTUDIOS DE
LITERATURA ARGENTINA

© Centro de Estudios de Literatura Argentina

Coordinación editorial: D. G. Helder
Corrección: Ariadna Palos, Felipe Hourcade
Diseño y desarrollo: Juan Manuel Alonso, Lis Mondaini

"Mi casa es una parte del universo"

Lo regional como apuesta estética narrativa

Laura Aguirre >>

Los que la vieron dicen que la tierra / es una esfera en el espacio, un planeta / más bien pequeño / del tamaño del dedo pulgar de los astronautas. / Yo no lo dudo porque he visto fotografías / y porque ahora estoy a casi medio planeta de mi casa. / Lo mejor de todo esto es que en ese pulgar / también mi casa es una parte del universo.

Alfredo Veiravé

“Mi casa es una parte del universo”: desde algún punto remoto del mapa, el sujeto poético sabe que en la indagación del espacio propio, el de la casa, puede revelarse una verdad. La fascinación por el mundo circundante e inmediato —parece sugerir el poema— puede crear un lugar, una región, desde la cual percibir lo real. El gesto crítico que realiza Alfredo Veiravé se repite a lo largo de la historia de la literatura argentina. Hay numerosxs narradorxs y poetxs que gestaron sus obras a partir de la exploración y reinención de un espacio cultural y geográfico cercano: Horacio Quiroga, Juan José Saer, Juan L. Ortiz, Héctor Tizón, Emma Barrandeguy, Daniel Moyano, entre otrxs. En la literatura argentina contemporánea esta recurrencia persiste y se profundiza en autorxs cuyos proyectos narrativos están estrechamente imbricados con distintas regiones del país: las obras de Selva Almada, Federico Falco, Marina Closs, Mariano Quirós y Francisco Bitar constituyen una muestra valiosa de esto. Más allá de que la mayoría de ellxs en la actualidad vive en Buenos Aires, en sus textos la región, lejos de mostrarse como un mero dato referencial o un escenario para las

historias, moviliza la narración y ocupa un lugar central en su entramado textual.

En la literatura argentina actual las referencias a ciertas regiones no centrales del país son cada vez más frecuentes. Pero el fenómeno va más allá de lo referencial, puesto que muchas obras instalan, a través de un tratamiento singular del espacio, una idea de localidad poco convencional y poderosa. Estos dos aspectos —la alusión a ciertas regiones y el tratamiento singular del espacio— permiten complejizar las etiquetas de *regionalismo* o *costumbrismo*, términos que más bien fueron utilizados para agrupar obras que establecen una relación directa entre el lenguaje y una realidad geográfica y cultural supuestamente dada.

En la narrativa del presente hay un creciente interés por los personajes cotidianos y la vida en las provincias que, lejos de manifestarse a través de representaciones pretendidamente transparentes de una realidad provinciana, aparece en las obras como problema, como una tensión nunca resuelta entre el espacio y los sujetos que lo habitan. Las regiones son nombradas en los textos de diversos modos: a veces se trata de un punto impreciso de las provincias de Entre Ríos, Chaco, Misiones o Santa Fe; otras, aparecen nombres de ciudades o pueblos específicos como Resistencia, Zapiola, Santa Fe. Más allá de la variación, el gesto crítico que atraviesa a las obras es el mismo, en tanto se emplean las referencias no con el propósito de testimoniar, representar o defender una región, sino como punto de partida para la invención de una mirada sobre el mundo. A partir de estas consideraciones y de la lectura de *El viento que arrasa* (2012) de Selva Almada, *Los llanos* (2020) de Federico Falco, *Tres truenos* (2019) de Marina Closs, *La luz mala dentro de mí* (2016) de Mariano Quirós y *Teoría y práctica* (2018) de Francisco Bitar, me pregunto: ¿de qué modo se complejiza en las obras la idea de región? ¿Qué percepción del mundo y del presente elaboran y comparten estas nuevas narrativas?

El viento que arrasa es una de las obras más leídas y difundidas de Selva Almada (Villa Elisa, Entre Ríos, 1973). Tanto en este como en otros títulos de la autora —*Ladrilleros* (2013), *Chicas muertas* (2014), *No es un río* (2020)—, hay una preferencia por los ambientes rurales y las formas de vida que se desarrollan en dichos espacios. En el caso de *El viento que arrasa*, el relato se sitúa en algún lugar del interior de Chaco y es protagonizado por un pastor evangelista, su hija adolescente, el dueño de un taller mecánico y su hijo también adolescente. Hay ciertos datos que la obra

toma de un contexto referencial concreto: el fenómeno del evangelismo en el interior, el paisaje semi urbano derruido, el clima agobiante, la pobreza y el desamparo en zonas marginales; estos elementos, sumados a la compleja subjetividad de los personajes, construyen una atmósfera enrarecida en la que lo terrible es inminente.

La historia comienza así: un reverendo y su hija, Leni, viajan por la ruta desde Entre Ríos hasta Chaco. En algún punto del mapa el auto se descompone y quedan varados en medio de la nada. Al rato aparece un hombre que los acerca al único taller mecánico de la zona y que al retirarse dice: “Bueno, pues, bienvenidos al infierno”. El taller está instalado en la ruta desierta y a su lado hay una casita precaria en donde viven el Gringo Brauer, un hombre solitario y endurecido por la vida rústica, y su hijo Tapioca. Los cuatro personajes se encuentran en medio de un entorno inhóspito y desolado, con un sol constante e impiadoso: “el viento no aliviaba; soplaba caliente como el aliento del diablo”. Un lugar donde todo parece consumido, tragado por la tierra. El tratamiento del paisaje crea una atmósfera cargada, casi fantasmal, que marca el compás del relato.

El carácter singular del paisaje no pasa inadvertido por los personajes. Mientras que para el Reverendo Pearson ciertas geografías —y no otras— constituyen escenarios oportunos para la evangelización (“prefiere el polvo de los caminos abandonados por vialidad nacional, la gente abandonada por los gobiernos, los alcohólicos recuperados que se han convertido, gracias a la palabra de Cristo, en pastores de pequeñas comunidades”), para Brauer el paisaje no es otra cosa que el monte vivido, experimentado, la fuente de sabiduría a través de la cual se conoce lo necesario sobre el mundo. Al contrario del Reverendo, a Bauer la religión le parece “cosa de débiles”, una excusa para no hacerse cargo de las responsabilidades. El choque ideológico que provoca el encuentro entre los dos hombres desemboca en la pelea final por Tapioca, a quien Pearson convierte y persuade de sumarse al plan de llevar la palabra divina a los sitios más necesitados y apartados de Dios.

La narración se ordena a partir de momentos singulares que definen la vida de los personajes, y en cada uno de esos momentos el paisaje cobra una dimensión significativa: el taller mecánico y la vivienda precaria en medio de la ruta desierta; el parque abandonado en la ciudad natal de Pearson; el monte, el sol y la tierra seca; el auto en el que viajan Leni y Pearson; la carcasa de los autos abandonados en los que Leni y Tapioca se

refugian; el viento, la lluvia torrencial y el barro el día de la pelea final entre los dos hombres. El conjunto de estos espacios compone un entorno que se conecta con la subjetividad de los personajes; un mundo diegético cambiante y activo que afecta, acompaña e impulsa las acciones.

El paisaje, entonces, no es un aspecto secundario y pasivo retóricamente construido para hacer de escenario a las acciones de unos personajes, y tampoco es un ambiente en tensión con ciertos “tipos” humanos —como ocurre, por ejemplo, en *Los desterrados* de Horacio Quiroga—. Se trata, más bien, de una atmósfera singular que los personajes necesitan, eligen e intervienen para crear un propio modo de vida. De este modo, a la vez que el paisaje es, como dice Brauer, la “gran entidad bullente de vida” que hace que las cosas ocurran, los personajes actúan sobre él y lo transforman subjetivamente.

¿Cómo leer, entonces, la relación entre el singular tratamiento del espacio y las referencias a una región? Las menciones al Chaco se vinculan con un lugar fuertemente connotado de sentido, con un imaginario construido en torno a los espacios retirados del centro económico y político del país. Así, el universo ficcional de Almada configura una imagen del presente que conecta con los espacios y formas de vida periféricos en relación con el orden nacional hegemónico. En este sentido, no se puede afirmar que *El viento que arrasa* represente la realidad de una región, pero sí que la obra compone, a partir de la recreación de un paisaje hostil, una región o zona desde la cual se percibe e imagina el mundo contemporáneo.

Este gesto crítico, el de explorar la singularidad de las zonas rurales, se encuentra también en la obra de Federico Falco (General Cabrera, Córdoba, 1977). *Los llanos* es su segunda novela —la primera fue *Cielos de Córdoba*, publicada en 2011— y cuenta, en clave autobiográfica, la vida de un escritor que tras una ruptura amorosa abandona la ciudad para vivir de la huerta que cultiva en las afueras de una localidad rural. La historia se sitúa mayormente en la nueva casa que alquila en Zapiola, un pueblo “inverosímil” de la provincia de Buenos Aires, apartado y “olvidado allí, al sol, cerca de nada, en medio de la tierra”. El ritmo narrativo es particularmente lento, pero mientras parece que no ocurre nada, subterráneamente sucede lo peor: la pérdida total de sentido de alguien con el corazón roto frente al gran espacio vacío (¿del campo?, ¿del duelo?).

La forma en la que está estructurado el relato es la del diario personal. Se realiza un registro mensual de lo que ocurre en el campo y en el mundo

interior del protagonista, quien observa e indaga, describe y reflexiona sobre su experiencia. Los capítulos llevan el nombre de cada mes, desde “Enero” a “Septiembre” y, durante ese período, el personaje narra los cambios del paisaje, las peripecias del clima, las variaciones de la rutina acorde a las estaciones, el progreso y el fracaso de la huerta, algunos detalles sobre el calendario de cultivo y el calendario lunar y, entre esos fragmentos que describen lo inmediato, aparecen *flashbacks* que remiten a un pasado que se rememora con nostalgia: recuerdos de su expareja, de su infancia y de su familia. Tomar registro diario del paisaje es un modo de atravesar el duelo: “Yo ahora solo quiero mirar el horizonte, la llanura, fijar los ojos en la distancia, que me inunde el campo, que me llene el cielo, para no pensar, para que lo que sucede en mí deje de existir todo el tiempo”.

La ruptura amorosa involucra la pérdida de un espacio propio, el de la casa. No hay casa y no hay historias que contar y, entonces, el narrador se pregunta: “¿Cómo escribir entre los escombros, entre el barro y los charcos, juntando, acá y allá, los restos mojados de lo que había sido un día a día, de lo que había sido una casa? ¿Cómo escribir una historia entre los escombros de una historia?”. Entre las ruinas, lo que sí tiene el sujeto son preguntas, la imposibilidad de comprender y el vacío; y estos insumos, lejos de determinar una perspectiva decadente, constituyen el punto de partida para inventar una mirada del mundo desde el llano: “La llanura, la pampa, también es el vacío de altura. Ningún punto desde donde mirar alto. Ningún punto desde donde mirar desde arriba. La vida en el llano, sin posibilidad de salir, sin alturas a las que subir para encontrar lo sagrado”. En la experiencia del duelo, el sujeto finalmente escribe y encuentra en el campo, en su crueldad y su llanura, otra forma de vida posible y un nuevo modo de percibir las cosas a su alrededor. Una mirada llana de un mundo llano, sin dios, sin verdades sagradas.

La narrativa actual construye, entonces, una nueva mirada del mundo y para conseguirlo explora y transforma subjetivamente el espacio del campo, un gesto que encuentro también en la obra de Marina Closs (Aristóbulo del Valle, Misiones, 1990), autora de títulos como *Tascá Skromeda, el peor más pobre* (2019) y *Monchi Mesa* (2021). Su libro *Tres truenos* contiene tres monólogos: “Cuñataí o de la virginidad”, “Demut o de la paciencia” y “Adriana o del amor verdadero”. Con voces extrañas y definidas, apegadas a la oralidad y al uso de una lengua que ofrece resistencia a ser dominada, tres mujeres cuentan sus historias. “Tengo el nombre Vera Pepa y nací

mirando el monte”, así comienza la historia de una mujer *mbyá guaraní* que queda embarazada de gemelos luego de ser violada. Crece sobre ella el estigma de un supuesto adulterio y por eso se traslada de la aldea al pueblo y pasa sus días mendigando. Sobrevive a la violencia machista, primero entre los aldeanos en el monte y más tarde en el pueblo. Sin embargo, no predomina ni la denuncia ni el drama, sino una mirada tranquila que se enlaza al paisaje: “Tenía el monte como un ojo fijo, puesto enfrente de mi mirada”; “Se ve que mi ojo mira el monte y se acuerda de algo”. El paisaje se subjetiviza en la mirada de la protagonista y se transforma en un lugar de intimidad y de memoria.

En el segundo monólogo, Demut relata su vida: “Hola, yo me siento y le hablo. Hola, me siento y le hablo. Yo me llamo Demut. No soy de acá, yo nací en otro país. Llegué de otro lugar y ahora me siento y le hablo. Le digo: quédese aquí y escúcheme”. Es la historia de una joven de quince años que mantiene una relación incestuosa con su hermano mayor. Ambos migran de Alemania a Argentina, escapando del frío, el hambre y la condena social. El comportamiento de Demut y su modo de hablar son sumamente extraños, por eso es considerada por todos como una loca. Comunicarse, para Demut, es siempre un desafío: “No es la lengua lo que me cuesta; es hablar y punto. Me da cansancio decir lo que me imagino”. Cuando la lengua es un obstáculo y el mundo se torna cruel, la naturaleza le da sosiego, por eso descansa bajo un árbol de jazmín que le recuerda a su tierra natal: “Los que están en Alemania, están en otra planta. Allá, lejanos. Pero, de pronto, ellos tienen entrada en mi memoria bajo esta planta. Acá me ven, nunca se van. Desde su planta lejana, me miran”.

La historia de *Adriana o del amor verdadero* no está ambientada en el monte como sucede en los otros dos cuentos de *Tres truenos*, pero está contada por una voz tan extraña como las de Demut y Cuñataí. Adriana, una joven que cursa estudios universitarios y trabaja bordando trajes para un teatro, describe lo que observa en el ballet, detalles sobre su vida cotidiana y sus experiencias sexuales. El relato está centrado en lo que hacen y experimentan los cuerpos (el de las bailarinas y el suyo), que se mueven siempre en los límites del deseo y la violencia: “Todas las bailarinas en este teatro me dan lástima. Pienso que caminan como si el cerebro les pesase hasta la punta de los dedos. Me entristece la fuerza mental con la que usan el cuerpo”. Como sucede con las protagonistas de los dos monólogos anteriores, comunicarse también es un problema para Adriana que, cuando

no sabe qué hacer o decir, la ataca una tos repentina: “Toso con la tos nerviosa. Me arde la garganta. Parece que voy a escupir un pedazo seco de papel escrito”. Sin embargo, la distancia entre ella y el mundo se achica cuando es capaz de expresar lo que le gusta en el sexo, cuando escribe en su cuarto o cuando va al teatro.

¿Cómo se presenta el espacio en los tres relatos? ¿Qué imagen del presente componen esas voces extrañas? En una lengua enrarecida, que nunca termina de ser dominada, las mujeres construyen una mirada distinta acerca de los vínculos y de ciertos contextos en los que conviven el deseo y la violencia. El entorno hostil en el que viven las protagonistas contrasta con el espacio de intimidad que cada una se construye: Cuñataí y su encuentro con el monte, Demut y su árbol de jazmín, Adriana y la escritura en su habitación. De este modo, la narrativa de Marina Closs, a partir de la construcción de espacios descentrados, transforma y compone una perspectiva femenina del mundo que perturba a la vez que transmite calma y sosiego.

Hay lugares donde habita el mal y hay historias que solo pueden ocurrir en esos lugares. Tengo esa sensación al leer la obra de Mariano Quirós (Resistencia, Chaco, 1979), autor de *Río Negro* (2011), *Una casa junto al tragadero* (2017) y *Campo del cielo* (2019), entre otros títulos. Me detengo en dos cuentos de *La luz mala dentro de mí*, libro que reúne nueve relatos protagonizados en su mayoría por niños, adultos un tanto añiñados, seres sobrenaturales o criaturas del monte. Las narraciones se construyen alrededor de una mirada infantil e inocente del mundo.

En “Toda la luz mala”, el primer cuento, un joven narra en primera persona la visita que realizó de niño con su madre al campo de sus abuelos. Cada noche, en la sobremesa, los abuelos le cuentan historias tenebrosas del monte: “ya iba siendo tiempo de que [...] conociera el mundo tal como era”. Por este mismo motivo, cuando el abuelo debe ir al monte en busca de un ternero perdido, decide llevarse al nieto con él. En el camino, el niño sufre la incomodidad del campo en el cuerpo, pero sobre todo siente miedo de que alguna de las historias que le contaron se haga realidad. El paisaje, más salvaje e inhóspito a medida que avanzan, da lugar a lo terrible: la luz mala. La experiencia de lo sobrenatural transforma al niño, para quien ahora el mundo deja de ser un lugar feliz para convertirse en “un mundo más terrible”.

“Lobisón de mi alma”, otro de los cuentos de la antología, narra los avatares de una familia de lobisones que huye de la pobreza y se traslada del monte a la ciudad. La perspectiva de la narración es la del niño lobisón, quien se relaciona con el espacio rural y urbano de un modo singular. El maltrato que recibe de parte de los humanos y la falta de herramientas para adaptarse a la nueva vida en la ciudad trastornan su mirada tierna. El monte, que para el niño representaba hambre y pobreza, luego se figura en su memoria como un lugar feliz. La ciudad, en cambio, que significaba una salida posible de la crueldad del monte, tras la mudanza se convierte para el protagonista en el espacio que libera sus instintos más oscuros y le permite redefinir y afirmar su autoimagen: “Soy un lobisón y tengo veneno en el alma”.

El paisaje en la obra de Quirós se transforma en una amenaza. En sus relatos, las referencias al monte chaqueño y a algunas leyendas regionales componen una atmósfera hostil y extraña que contrasta con el punto de vista ingenuo y torpe de sus personajes. Los elementos del imaginario regional construyen, así, un mundo en el que lo sobrenatural es posible.

“¿Qué clase de lugar será este donde el relato debe ser capaz de avanzar, de desplegarse, sin verse obligado a dar cuenta de un número exagerado de accidentes?”. La pregunta, que se integra cómodamente en este ensayo, proviene del libro de cuentos *Teoría y práctica* (2018) de Francisco Bitar (Santa Fe, 1981). El autor de *Tambor de arranque* (2012) y *Acá había un río* (2015), entre otros títulos, forma parte de este conjunto de narradorxs que centran la mirada en sus lugares de pertenencia.

Teoría y práctica reúne, en dos partes, cuatro cuentos: bajo el subtítulo de *Teoría* aparecen los tres primeros: “Para Elisa”, “La fuerza que lanzará la flecha hacia adelante” y “Siempre hay explosiones a lo lejos”; y en el apartado *Práctica* se encuentra el último: “El próximo nivel”. Los relatos cuentan historias cotidianas ubicadas en un presente familiar: las vidas de Elisa y Reno, una pareja con conflictos difíciles de resolver; las vidas de dos amigos de la adolescencia, Gafuri y Zindo, que se separan al crecer y observan, con el paso del tiempo, sus sueños frustrados; la vida de un hombre adulto que vuelve, veinte años después, a la casa donde recuerda haber sido feliz; y, por último, el registro diario de varios personajes unos días previos al fin del mundo en la ciudad de Santa Fe.

En los tres primeros relatos hay una voz que, a la vez que narra, teoriza sobre el arte de narrar. Cada cuento se concentra en un aspecto distinto de la

narración: la historia, el tiempo y el espacio. Desde un lugar neutro, una voz dice que “La historia tiene un solo comienzo pero, al menos, tantos finales como involucrados hay en ella”; “El tiempo no pasa para todo el mundo de la misma manera”; “Lo que nos trae hasta el lugar. El lugar como unidad. La unidad como un conjunto discreto de elementos”. Las frases anuncian un posible programa narrativo, como si la voz que cuenta se dictara a sí misma lo importante, lo que no debe olvidar nunca: sin decisiones y actos singulares, una historia no importa; sin ritmo, sin una cierta aceleración del tiempo, las cosas no ocurren; sin un espacio particular que contenga y propicie los hechos, el relato no existe. La maquinaria de la invención se pone a prueba por última vez en el cuarto relato, en el que desaparece la reflexión teórica y los sucesos simplemente ocurren, uno tras otro, en pocos días, precipitándose hacia el fin de todo.

¿De qué modo se muestra la región en la obra de Bitar? El nombre Santa Fe aparece unas pocas veces en el segundo y en el cuarto relato; y en los demás cuentos se describe un espacio que podría hacer referencia a la misma ciudad o a cualquier localidad provinciana. En cada historia los personajes eligen ese lugar para construir una vida aparentemente tranquila, sin mayores sobresaltos ni ambiciones, incluso cuando las calles se cubran de cráteres y se aproxime una catástrofe.

El nombre de la ciudad impacta sobre todo en una frase puntual del libro, en el cierre del segundo relato, y coincide con un punto de quiebre en la voz narrativa. Cuando finaliza la historia de los amigos Gafuri y Zindo, el narrador, fuera de toda diégesis, pasa de la tercera persona a una primera únicamente para decir: “En ese lugar estamos nosotros. Eso, para mí, fue Santa Fe”. La voz fantasma irrumpe, sin personaje que le dé cuerpo, y se ubica en el mundo cotidiano de Gafuri y Zindo a la vez que invita a lxs lectorxs a acercarse a esa mirada personal de Santa Fe. El pronombre “nosotros” podría considerarse neutro, pero es sobre todo masculino, no solo porque incluye a los personajes varones y a la voz del autor, sino por el vínculo que establece la palabra con el mundo ficcional principalmente masculino. Estos aspectos de la narración problematizan la idea de región como construcción subjetiva y lugar de enunciación literaria.

El proyecto narrativo de Bitar indaga la subjetividad masculina. Las obras son protagonizadas por personajes varones que expresan incomodidad frente a los modelos patriarcales, frustración por el desajuste entre los mandatos sociales y los deseos propios, contrariedad en sus vínculos

amorosos y afectivos. Estos asuntos del presente son planteados por una obra que constantemente teoriza sobre el arte de contar historias. Se actualiza así la pregunta de *cómo narrar* desde afuera del centro o, más precisamente, dónde empieza y termina la zona de lo real desde la cual se cuenta —tal como lo hacen escritorxs como Juan J. Saer en el siglo XX—.

El proyecto narrativo de Bitar, en este sentido, dialoga con el de Almada, Falco, Closs y Quirós, en tanto tienen como punto de partida la exploración de un espacio propio, cotidiano, y construyen desde ahí una mirada renovada del mundo. La originalidad radica en que los distintos modos de complejizar la idea de región hacen visibles ciertos asuntos y problemas de la subjetividad contemporánea (como, por ejemplo, la redefinición de la sexualidad, los vínculos amorosos, los roles de género, la idea de masculinidad). Volver la mirada a la región permite descentralizar los sentidos prefijados sobre la realidad, desandar el sentido común y poner en funcionamiento la fuerza de lo imaginario.

La narrativa actual no da cuenta de una región, sino que toma de ella ciertos aspectos para llevarlos más allá de la representación, para explorar artísticamente los límites de la espacialidad, las tensiones entre la subjetividad y el entorno natural y social, las relaciones entre el lenguaje y el paisaje. Por eso, en las obras, la ciudad o el campo no constituyen meros escenarios, sino espacios que los personajes eligen e intervienen para construir una forma de vida.

Hacer de la casa el universo es un movimiento en el que se revela algo nuevo, una posible verdad. Las ficciones de lo cotidiano, lo mínimo, lo común —las relaciones familiares, un paseo cualquiera por el barrio o el monte, un viaje, un duelo— al situarse en espacios y escenarios provincianos, toman distancia del centro económico, político y cultural del país, la ciudad de Buenos Aires. Lejos de construir un discurso esencialista sobre una supuesta identidad local, los proyectos narrativos de Selva Almada, Federico Falco, Marina Closs, Mariano Quirós y Francisco Bitar toman elementos de los imaginarios regionales para inventar nuevas formas de narrar y hacer visibles otras zonas de lo real.

Cierta parte de la narrativa argentina contemporánea se corre del centro al elegir la región, el espacio propio, como punto de partida para la creación artística. Lxs escritorxs vuelven la mirada hacia sus lugares de pertenencia y complejizan las ideas cristalizadas que circulan sobre lo regional; de este modo, a la vez que se hacen cargo de las tradiciones locales, se sitúan en el

mapa de la literatura argentina. Se actualiza, así, con múltiples variantes, el gesto crítico pronunciado por toda una tradición de escritorxs que hicieron del estar “fuera del centro” el corazón de su escritura.

Obras mencionadas

- Almada, Selva. *El viento que arrasa*, Mardulce, Buenos Aires, 2012.
- . *Ladrilleros*, Mardulce, Buenos Aires, 2013.
- . *Chicas muertas*, Random House, Buenos Aires, 2014.
- . *No es un río*, Random House, Buenos Aires, 2020.
- Bitar, Francisco. *Tambor de arranque*, EMR, Rosario, 2012.
- . *Acá había un río*, Nudista, Córdoba, 2015.
- . *Teoría y práctica*, Tusquets, Buenos Aires, 2018.
- Closs, Marina. *Tascá Skromeda, el peor más pobre*, Neural, Buenos Aires 2019.
- . *Tres truenos*, Bajo la Luna, Buenos Aires, 2019.
- . *Monchi mesa*, Bajo la Luna, Buenos Aires, 2021.
- Falco, Federico. *Cielos de Córdoba*, Nudista, Córdoba, 2011.
- . *Los llanos*, Anagrama, Barcelona, 2020.
- Quirós, Mariano. *Río Negro*, Gárgola, Buenos Aires, 2011.
- . *La luz mala dentro de mí*, Factotum, Buenos Aires, 2016.
- . *Una casa junto al tragadero*, Tusquets, Buenos Aires, 2017.
- . *Campo del cielo*, Tusquets, Buenos Aires, 2019.
- Veiravé, Alfredo. *Puntos luminosos*, El Fogón de los Arrieros, Resistencia, 1970.

Bibliografía citada

- Avaro, Nora. “A la deriva”, en Prieto, Martín (comp.), *Veinte episodios de la historia de la literatura argentina del siglo XX*, EMR, Rosario, 2020.
- Gramuglio, María Teresa. “Introducción. Buenos Aires y la literatura regional”, en *Cuentos regionales argentinos: Buenos Aires*, Colihue, Buenos Aires, 1984.
- Kaliman, Ricardo. *La palabra que produce regiones. El concepto de región desde la teoría literaria*, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán, 1994.