

PENSAR LA LITERATURA

LITERATURA LATINOAMERICANA CONTEMPORÁNEA: ACERCAMIENTOS A SUS TERRITORIOS EN DEBATE

MARÍA TERESA SÁNCHEZ¹

RESUMEN

El trabajo “Literatura latinoamericana contemporánea: acercamientos a sus territorios en debate” surge de una conferencia en el marco del VII CoRALiS del 2022, desarrollada en torno al debate sobre la literatura postautónoma de J. Ludmer (2007), con el fin de relevar los desvíos y de observar las ambivalencias entre la ficción y la realidad.

A partir de esos planteos, se abordaron las relaciones entre lenguaje verbal y visual y la escritura rizomática en el escritor mexicano Mario Bellatin y la autoficción en el guatemalteco Eduardo Halfon.

PALABRAS CLAVE: POSTAUTONOMÍA – FICCIÓN – ESCRITURA – CONTEMPORANEIDAD LATINOAMERICANA

Quisiera compartir las reflexiones en torno a una escritura en la que la presencia recurrente a la autoficción, las relaciones con lenguajes visuales, la narración rizomática, el texto construido como una *performance*, entre otros rasgos, evidencian marcas que cuestionan el estatuto de la literatura, en particular, porque se desdibujan las fronteras entre lo real y lo literario, provocando un desplazamiento de las categorías tradicionales. El título del trabajo responde, por cierto, a un intento de clasificación de ciertas escrituras como las del mexicano Mario Bellatin (1960)² y las del guatemalteco Eduardo Halfon (1972)³, en las que

¹ María Teresa Sánchez es Magister en Letras Hispánicas. Profesora adjunta de *Literatura Latinoamericana* y de *Literatura, Arte y Sociedad* del CURZA, de la Universidad Nacional del Comahue, Viedma, Argentina. Actualmente dirige el proyecto de investigación *Literatura Latinoamericana entre la tradición y la ruptura III*.

² El escritor Mario Bellatin nació en México en 1960. Sus padres son peruanos por lo que regresa a ese país a los 4 años para recibir su educación escolar y sus estudios sobre Teología. En Cuba realiza los propios sobre el cine. Desde 1995 reside en México. Sus primeras publicaciones son peruanas, ya lleva más de 40 libros

se advierten tensiones entre la realidad y la ficción al punto de haber suscitado ciertos debates en torno al estatuto de lo literario. Por lo tanto, en este trabajo y desde estos planteos iniciales, propongo una aproximación a sus textos con el fin de leer la emergencia de nuevas propuestas estéticas en la escritura latinoamericana contemporánea.

En primer lugar, merece mencionarse la convergencia de cierta parte de la teoría y de la crítica que, desde hace algunos años, se ha venido interrogando sobre el estatuto de la literatura del presente, relevando, en líneas generales, los desplazamientos de categorías como autor, obra, estilo, escritura, texto y sentido; desvíos que, según postulan, generan ambivalencias entre la ficción y la realidad. Si bien podríamos pensar que la postura más radical le pertenece a Josefina Ludmer a partir del concepto de la literatura postautónoma, considero que otras voces, como las de Reinaldo Laddaga y la de Florencia Garramuño también nos advierten de una literatura “fuera” de sus límites. Para Ludmer, (2010)⁴ la realidad cotidiana, construida en las ficciones del presente, clausura las fronteras entre lo histórico como real y lo literario como fábula; la ficción ha dejado de ser la realidad histórica, política y social formateada [sic] por una subjetividad o por un conjunto de palabras, discursos y narraciones. Garramuño (2015) focaliza sus planteos en las transformaciones de la estética contemporánea advirtiéndole que, en la actualidad, las conexiones y fugas entre la ficción y otros lenguajes artísticos, frecuentes en algunas escrituras, llevan a poner en debate las nociones de pertenencia y especificidad literarias. Particularmente, analiza la inclusión de la fotografía para sostener su tesis de “la literatura

publicados en diversas editoriales locales e internacionales, por lo se lo ha identificado en el campo peruano aunque, en los últimos años, se tiende a ubicarlo como escritor mexicano². Fue traducido a 15 idiomas. Recibió varios premios. Entre sus proyectos, además de la escritura, figuran: *La Escuela Dinámica de Escritores*, *Los cien mil libros* de Mario Bellatin y el largometraje *Bola Negra* del Musical de Ciudad Juárez²

³ Nació en 1971, en una familia de judíos, de origen polaco y libanés, en Guatemala. Esta pertenencia a una minoría ha demostrado su interés por otros grupos minoritarios, marginales, como los indígenas guatemaltecos y los gitanos en Europa. Si bien la historia de los judíos y su diáspora está muy alejada de la Guatemala profunda, Halfon la describe, la recrea desde la historia de su abuelo judío, sobreviviente de Auschwitz. Entre sus libros publicados, podemos mencionar, *Esto no es una pipa*, *Saturno* de 2007, *El ángel Literario* de 2004, *Siete minutos de desasosiego*, de 2007, *El boxeador polaco* de 2008, reeditado en 2019 en un volumen que incluye su *nouvelle La Pirueta*, *Mañana nunca hablamos* de 2011, *Monasterio* de 2014, *Biblioteca bizarra* de 2018, *Oh gueto, mi amor* de 2019, *Canción* de 2021 y *Un hijo cualquiera* de 2022.

⁴ El concepto de literatura postautónoma es leído a partir de su libro *Aquí América Latina. Una especulación* de 2010. Merece aclararse que la primera versión del concepto aparece en “Literaturas postautónomas”, *Ciberletras, Revista de crítica literaria y de cultura*, n. 17, julio 2007. En línea: www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm, tal como lo releva M. Zó en su trabajo “El efecto post-Ludmer: presupuestos teóricos en torno a la post- autonomía”. Ver “Bibliografía”.

fuera de sí” (Garramuño, p. 47); alude al hecho de que estas escrituras, en las que aparece la fotografía sin referencias documentales, funcionan en un lugar de indecisión con lo que se narra y terminan por abrir efectos de sentido que desdibujan las fronteras de su especificidad. Reinaldo Laddaga (2007), a partir de cierto número de textos en los que observa que la construcción de los mundos narrativos se monta sobre objetos y procesos de las artes contemporáneas, identifica tanto los productos literarios como sus productores como espectáculos de realidad. (Laddaga, p. 14). No podemos dejar de mencionar que la postura, de algún modo apocalíptica de Ludmer, el del fin de la autonomía de la literatura, ha tenido sus críticas y revisiones. Aunque no es motivo central de este trabajo, merecen mencionarse, al menos, tres de ellas: las refutaciones de Martín Kohan de 2012, las de Roberto Giordano de 2017 y la revisión de Ramiro Zó de 2015. Por otra parte, este mapeo, aunque suscito, contribuirá a visualizar otras voces teóricas sobre un panorama un tanto fatalista de la literatura latinoamericana contemporánea. Kohan contrataca los argumentos de Ludmer desde una relectura de Adorno y Valéry para sustentar que la institución de la literatura y la especificidad no muestran signos de alteración en el presente. Giordano, por su parte, recurre a Blanchot con *El libro por venir* para desestimar que exista una crisis de la literatura porque sería atacar la propia incesancia de su lenguaje y finalmente, Zó revisa los “efectos post Ludmer” a partir de un estado de la cuestión más enfocado en las lecturas posteriores, reconociendo, desde esa indagación, lo apocalíptico del planteo pero valorando los nuevos interrogantes que su tesis generó en torno al valor literario y a la conformación de los cánones literarios latinoamericanos.

Ahora bien, estas cuestiones permiten presentar las propuestas de Bellatin y de Halfon en cierto escenario actual de la teoría y de la crítica que estaría preguntándose por los desvíos reconocidos en algunas escrituras, entre las que ubican, con frecuencia, a las de Mario Bellatin. Su escritura, por cierto, muestra desvíos y nexos con las artes visuales, construyendos mundos narrativos similares a una *performance*. Si bien en Halfon no se observan disrupciones tan radicales, invita también a leerlo en este escenario contemporáneo en el que la autoficción y la inclusión de la fotografía borran, de algún modo, las fronteras entre la realidad y la ficción.

En la escritura de Bellatin se observan juegos entre las tramas ficcionales y otros componentes de las artes visuales: fotografías, dibujos, diferentes tipografías o diferentes diseños de páginas, entre otras. Estas incursiones entre lo textual y lo visual, entre literatura y arte, tensiona el espacio literario tradicional y, como señala Schmitter, se ubica fuera, trans, de ese espacio consagrado. (Schmitter: 2020, p. 184). Este concepto resulta significativo ya que lo trans sugiere un movimiento nómada, rizomático que crea nuevas conexiones y redes en constante transformación, como podremos observar en el desarrollo de este trabajo.

Varios son los libros de Bellatin en los que el texto verbal presenta, además, fotografías o dibujos. Menciono algunos: 2001. *Shiki Nagaoka. Una nariz de ficción*, 2007. *Perros héroes*, 2009. *Biografía ilustrada de Mishima*, 2009. *Los fantasmas del masajista*, 2016. *Los libros del agrimensor*, 2019. *Bola negra*. Me detendré en *Los fantasmas del masajista* con el fin de mostrar los desvíos que podrían cuestionar su índole literaria y, también, para dar cuenta de la relación entre el tratamiento del cuerpo y el cuerpo de la escritura.

Los cuerpos mutilados o enfermos se convierten en núcleos semánticos en muchas de sus tramas; uno pertenece al narrador autoficcional al que le falta el antebrazo derecho, - detalle que se corresponde con que el autor tiene esa malformación congénita-. De hecho esa es la voz narrativa de *Los fantasmas del masajista*. Se parte de una autoficción autoral sostenida, en primera instancia, por un lector cómplice que no solo lo sabe autor de libros sino que también está al tanto de esa extremidad faltante. Ficcionaliza un viaje a la ciudad de San Pablo, Brasil, lugar en el que repite una terapia, desde hace un tiempo, en una clínica especializada en personas que han perdido algún miembro. Existen, a partir de esa información, dos historias: una transversal, la autorreferencial que corresponde a escenas de su terapia en esa institución y otra, la del masajista, João que además, es el preferido por el narrador para las sesiones de esa índole. La primera se construye por una serie de episodios que dan cuenta de las diferentes alternativas de curación que ofrece el nosocomio y la segunda a partir de los sucesos alrededor de la muerte de la madre del masajista. La anécdota principal es, en algunas partes del relato, interrumpida por otros sucesos. Por ejemplo, esto se evidencia en un episodio en el que la narración se interrumpe cuando el narrador nos cuenta que una mujer, a quien le han amputado la pierna, grita desde una

camilla contigua; hecho, además, recuperado por una de las veintidós fotografías del *dossier* final, del que trataremos más adelante. La ausencia del miembro mutilado, se recupera en la foto en la que podemos ver el hueco del fragmento de una pared, acompañada por un epígrafe que dice: “Lugar vacío dejado por la pierna mutilada”(p. 75). Sin embargo, la imagen hipercodifica el vacío, el del hueco, con otro lenguaje. No obstante, ese miembro extraído del cuerpo de la mujer, se recupera por la escritura. La mujer ha logrado dormirse a partir de un ejercicio mental proporcionado por el masajista; le ha sugerido que frote el tajo de la amputación, pronunciando la palabra “acariciar”: “Pronunciaba la palabra *acariciar* como si no quisiera corromper su significado por medio de la repetición [...] (La cursiva pertenece al original. pp. 16,17). El terapeuta pidió a su asistente que cubriera con una manta el supuesto espacio que ocupaba la pierna trunca. Como para que no tuviera frío aquel fragmento de cuerpo inexistente”. (p. 17). Este ejemplo nos permite observar que en Bellatin, el vacío del miembro mutilado, en ocasiones construido desde lo fantasmal- como en este libro - representa una escritura incesante. Por lo tanto, si para Jacques Luc Nancy escribir es tocar el cuerpo de la escritura, tocarla con lo incorporal del sentido y, en consecuencia, hacer que lo incorporal conmueva, hacer del sentido un toque (Nancy, pp.13-14), entonces, podemos decir que, en la escritura del autor, lo incorporal se materializa por la escritura; los cuerpos fragmentados, amputados, disciplinados, penetrados tienen, metafóricamente, la posibilidad de articular un lenguaje por lo que estos se registran y se repiten en otros corpus/cuerpos/ escrituras.

La anécdota del masajista también está focalizada en un tratamiento del cuerpo y, desde ese lugar, también se leen las relaciones entre ausencia-presencia, antes señaladas. En primer lugar, lo que el masajista le cuenta al narrador se origina a partir de que este advierte un adelgazamiento notorio en su terapeuta, desde la última vez que lo vio. Su descenso se ha debido a la angustia por la muerte de su madre.

Este le cuenta los detalles de su muerte y ciertos hitos de su vida. El extenso relato se introduce a partir de la renarrativización que hace el narrador lo que genera una escritura rizomática; el relato fluctúa en diferentes focalizaciones que nos desvían del eje de la narración, es decir, de su estancia en la clínica. Leemos una secuencia de fragmentos episódicos – de los que citaremos solo algunos - que constituyen muchas focalizaciones

fotográficas del *dossier* posterior-: la madre se había convertido en una afamada declamadora internacional, llega a fundar una Sociedad de Declamadoras⁵; como pasa mucho tiempo sola, su hijo le compra una lora para que le haga compañía⁶; el público que asistía a las declamaciones, se empieza a interesar por los karaokes, estos comienzan a ser instalados en diversos puntos de la ciudad⁷; las mujeres de la Sociedad Declamadora consideraban que su madre estaba destinada a la resurrección por lo que, al morir, un químico que, además, es el marido de una de las mujeres de la Sociedad Declamadora, ensaya sobre su piel una sustancia capaz de conservar su carne intacta. Para ello, su madre, enterada de esas intenciones, había dado el asentimiento y, además, había permitido que se le tomara las medidas de su cuerpo en uno de los encuentros del parque en el que daba sus declamaciones. Generalmente hacía sesiones, recitando las baladas de Roberto Carlos, Odair José y Wladick Soriano, famoso por su canción en la que un joven asesina a su tatarabuela, cuyo relato aparece citado indirectamente y que también ocupa un lugar en una de las fotografías del *dossier*.⁸ Hay otros fragmentos relativos a la vida y muerte de la madre del masajista, que no abordamos – como dijimos- porque excederían este trabajo. Pero sí es necesario puntualizar que la narración se ramifica nuevamente con el relato de un sueño de João en el que muchos de estos episodios se le aparecen en forma de espectros, mostrando, además, la técnica de desdoblamiento frecuente en Bellatin.

Las veintidós fotografías del *dossier* se ubican al final del texto; cuyo ordenamiento no es aleatorio; se corresponde con la secuencia episódica. Ocupan toda una página. Reproducen la estructura de una exposición fotográfica en la que la página se construye a la manera de

⁵ La fotografía muestra dos mujeres, adultas, vestidas según la moda de fines de los años 50, en blanco y negro. La dos mujeres están en una construcción que sugiere una galería de algún edificio. La que aparece en primer plano tiene el brazo derecho levantado a la altura del hombro, en dirección a la otra mujer, con un epígrafe que dice: “Madre de mi terapeuta favorito”. (p. 77).

⁶ En el *dossier*, aparece la foto multicolor del animal pero está tomada de una pintura de un loro, posado sobre una rama, con su testa cortada a la altura de los ojos, solo se ven el pico y la parte inferior; la imagen del loro descansa sobre un fondo de un mar apacible en el que se divisa un velero. Contiene este epígrafe: “Lora que João le regaló a su madre”. (p. 81).

⁷ Con un epígrafe que dice: “Punto de la ciudad donde comenzaron a instalarse los karaokes”, observamos una fotografía de un paisaje suburbano, con un primer plano de una calle y un segundo, ocupado por edificaciones deterioradas, en la que se puede reconocer una arquitectura de los años sesenta de alguna ciudad. Toda la imagen parece estar fuera de foco y el cromatismo, en general, es grisáceo. (p. 83).

⁸ La foto está compuesta por la imagen de un joven, cuyo cuerpo ocupa casi todo el plano desde el torax hasta el comienzo de la frente. Es en blanco en negro, lo que contribuye a resaltar los claroscuros de la remera, los del cuello, la boca, la nariz y, en particular, logra llevar la atención a los anteojos negros que este porta. El fondo es blanco aunque no puede identificarse con nitidez sus líneas. El pie de foto dice: “Joven que asesinó a su tatarabuela dentro de una canción popular”. (p. 78).

un soporte concreto que, implícitamente, sostiene la exhibición visual. Todas contienen pies de fotografía que enfrentan al lector a una triple tarea de lectura: una es visual, la de la foto; otra es textual, la del epígrafe y una tercera es leerlas en “amalgama” con el texto. Apelan a otra sensibilidad y, si consideramos las teorías de Barthes, funcionan como el *punctum* barthesiano ya que se convierten en un punto del efecto que provocan, son un campo ciego en cuanto abren un sentido infinito que excede la foto y su pie de foto. (Barthes, 1980). Postulan otra textualidad que cuestiona lo decible, lo enunciable. Se trata de fotos *ready made* en las que se explora la relación entre literatura y arte, proponiendo que la pregunta por lo real se desplace a una pregunta por lo real de la ficción. Este *dossier* – instalación pone en escena cuerpos diáfanos, traslúcidos y opacos; enfocan y desenfocan a partir de un dispositivo visual que ordena, redirige una operación conceptual al que mira, de tal modo que el lector, se transmuta en lector- espectador. Según Cecilia Ríos, este dispositivo puede ser leído como dos aspectos de la misma cuestión: donde lo visible y lo enunciable se excluyen mutuamente o donde se amalgaman, ostentando un cuerpo que se opaca en el espacio abierto por la interacción entre texto e imagen. (Cfr. Ríos: 2020, 456). El propio *ready made*, señala la autora, es un traslado como lo es la traducción permitiendo poner en escena la densidad conceptual de las narrativas. Pero el montaje no solo es el visual. Las referencias a las sucesivas declamaciones de su madre, en la voz del masajista, también forman un montaje oral construido, metafóricamente, desde la mutación porque, como dijimos, nunca aparece la voz, pero su presencia - ausencia ocupa una extensa parte del relato; instala también algo que ya no está y, de ese modo, resalta lo espectral. La galería de imágenes supone volver a leer/mirar aquello que ya pasó por la vista del lector y que lo lleva a cuestionarse nociones de trama, relevancia acerca de los temas, formas narrativas y representaciones mentales previamente esbozadas por el lector.

En cuanto a Eduardo Halfon⁹, la crítica ha señalado que la autoficción, estrategia recurrente en el escritor, es uno de los rasgos significativos ya que, en algunos casos, lleva a tensionar

⁹ Nació en 1971, en una familia de judíos, de origen polaco y libanés, en Guatemala. Esta pertenencia a una minoría ha demostrado su interés por otros grupos minoritarios, marginales, como los indígenas guatemaltecos y los gitanos en Europa. Si bien la historia de los judíos y su diáspora está muy alejada de la Guatemala profunda, Halfon la describe, la recrea desde la historia de su abuelo judío, sobreviviente de Auschwitz. Entre sus libros publicados, podemos mencionar, *Esto no es una pipa*, Saturno de 2007, *El ángel Literario* de 2004, *Siete minutos de desasosiego*, de 2007, *El boxeador polaco* de 2008, reeditado en 2019 en

las relaciones tradicionales entre literatura y realidad. En este orden, asimismo, resulta interesante observar que esta tendencia tiene correlatos con algunas versiones de sus entrevistas, en las que ha insistido en definir la literatura como la interrelación entre realidad y ficción, considerando que no son términos excluyentes sino que se traslapan como en un diagrama de Venn. (Cfr. Aloutti, 2018). También, los estudios críticos focalizan relaciones entre la autoficción y la construcción de la posmemoria como modos de difuminar las fronteras entre ficción y realidad. Con el fin de visualizar estos aspectos, nos centraremos en el cuento “El boxeador polaco”.

El cuento “El boxeador polaco” pertenece a un volumen homónimo que tiene dos ediciones, una del 2008 y una reedición del 2018. Estudios como el del Barchino (2013) o el de Van Hecke (2020) han explorado la recurrente auficcionalización de sus narraciones relacionándolo con el concepto de memoria y posmemoria, (Hirsch, 2008), viendo que lo autorreferencial, en Halfon, funciona como la posmemoria. Con esto queremos decir, que se constituye en la posibilidad de transmitir inter y transgeneracionalmente la memoria de un hecho traumático que es consecuencia de un recuerdo pero que, a diferencia del trastorno por estrés postraumático, le pertenece a una generación ya disuelta (Cfr. Hirsch, p. 106)¹⁰; en su caso, esa generación es la de sus abuelos. En “El boxeador polaco” la narración se estructura a partir de un diálogo entre un nieto, voz autorreferencial de Halfon y su abuelo judío, quien le cuenta cómo logró sobrevivir a los campos de concentración nazis, el de Sachsenhausen y de Auschwitz. El primer enunciado del relato lo ocupa una cifra de cinco números que corresponden a la identificación, grabada en el antebrazo izquierdo de su abuelo cuando, en el treinta y nueve, ingresa en Sachsenhausen. “69752. Que era su número de teléfono. Que lo tenía tatuado allí, en su antebrazo izquierdo, para no olvidarlo. Eso me decía mi abuelo [...]” (p. 87). La narración se nuclea en torno a los hechos que significaron la sobrevivencia quien le cuenta que se salva gracias a que comparte el calabozo de Auschwitz con otro judío polaco, la noche en que ingresa a ese

un volumen que incluye su *nouvelle La Pirueta, Mañana nunca hablamos* de 2011, *Monasterio* de 2014, *Biblioteca bizarra* de 2018, *Oh gueto, mi amor* de 2019, *Canción* de 2021 y *Un hijo cualquiera* de 2022.

¹⁰ El concepto de posmemoria pertenece a Marianne Hirsch. Aparece en 2008 en su trabajo “The Generation of Posmemory” en el que Hirsch define la “posmemoria” como una *structure* para definir la transmisión inter y trans generacional de un conocimiento y de una experiencia traumática (La cursiva pertenece al original). “Es una consecuencia de un recuerdo traumático pero que, a diferencia del trastorno por estrés postraumático, le pertenece a una generación ya disuelta”. (106). (La traducción es nuestra).

campo, habiendo sido trasladado desde el de Sachsenhausen. Aterrado, suponiendo que lo fusilarían al día siguiente, se suma a rezar una oración judía, en susurros, como lo estaban haciendo muchos de los que compartían esa cárcel. Al escucharlo, un hombre sentado junto a él, empezó a hablarle en polaco, habiendo reconocido su acento; era también un judío de Łódź; se trataba de un boxeador a quien los nazis mantenían vivo porque disfrutaban verlo pelear; esa noche le dice qué decir y qué no decir durante el juicio que le harían al día siguiente. El relato fluctúa entre tres tiempos: el pasado lejano de Auschwitz, la época de infancia del narrador y el presente del narrador adulto en el que se desarrolla el diálogo. La postmemoria se construye a través de la autoficción ya que esa focalización narrativa autorreferencial conlleva una proyección de memorias heredadas, la de su abuelo sobreviviente del holocausto, en un proceso creativo de imaginación que estructura el relato que, a su vez, se convierte, por los mecanismos autoficcionales, en un modo de recuperar la historia familiar. La voz autoficcional introduce la narración del abuelo y también narra lo imaginado, en su niñez; ambas historias se resignifican en el detalle de la cifra tatuada: “Una vez más, me quedé mirando el número de mi abuelo, 69752, tatuado una mañana de invierno [...] Intenté imaginarme el rostro del boxeador polaco, imaginarme sus puños, [...] imaginarme sus palabras en polaco [...] imaginarme una cola eterna de individuos, todos desnudos, todos pálidos, todos enflaquecidos [...] (pp. 100,101). La proyección del trauma heredado, en términos de postmemoria, se resemantiza en otros textos como “Halfon, boy”, un cuento de *Biblioteca Bizarra*¹¹. En “Halfon, boy”, la autoficción se focaliza en el relato del nacimiento de su hijo Leo a partir de una escena de escritura, la traducción de un poema del escritor estadounidense, William Carlos Williams, construida en paralelo a la gestación y embarazo; mientras avanza la traducción también se produce el crecimiento fetal, estableciendo relaciones entre la existencia de ese cuerpo en gestación y la posibilidad de crearlo por la escritura: “Tu aún no existes, pero en las palabras eres mi hijo”. (p. 48). También en este relato, como en el “El boxeador polaco” el foco se desplaza y se condensa en un detalle nimio, el brazalete que le colocan al recién nacido. Es importante, además, atender a que hay otro plano de significación en ese detalle: la enfermera lo ha colocado en la muñeca izquierda, con la inscripción: “Halfon, boy”; texto que podemos ver en la foto

¹¹ Esta resemantización también aparece en su último libro, de 2022, *Un hijo cualquiera*, publicado por Libros del Asteroide.

de la página siguiente: un primer plano ha tomado una manito de recién nacido, enfocando la muñeca con el brazalete. En Halfon, resulta asimismo interesante, leer estos diálogos entre literatura y arte y revisar las funciones de la fotografía en las expresiones contemporáneas. Podemos observar, por ejemplo, que el horror de la experiencia traumática no tiene registro fotográfico si analizamos la portada del libro, una imagen de su abuelo andando en bicicleta después de ser liberado pero hay un certificado documental en “Halfon, boy”; podemos también apuntar, que la inhumanidad se codifica en la cifra grabada en el brazo izquierdo de su abuelo, es decir, el número encripta el sentido, a diferencia del texto del brazalete en su miembro izquierdo. En otras palabras, en Halfon, estos juegos autoficcionales entre lo verbal y lo visual nos interroga, en términos de Rancière, sobre lo decible, lo sensible, lo narrable. (Rancière, 2010). Por otra parte, si para Halfon la literatura existe en la intersección entre la realidad y la ficción, podríamos decir que la autoficción provoca la ambivalencia, hace reconfigurar el espacio narrativo y, en particular, si recordamos las hipótesis de Alberca, lleva a que tengamos que apelar a ese pacto ambiguo, entre la ficción novelesca y la veracidad autobiográfica. (Alberca, 2005).

Como conclusión, consideramos que caben enunciar tres cuestiones: en primer lugar, señalar que este trabajo ha intentado presentar debates de la teoría y de la crítica de la última década sin pretender enunciarlos como postulados o posicionamientos acabados. Segundo y en función de retomar los planteos iniciales sobre lo postautónomo, amerita volver a Blanchot y recordar que «[...] la esencia de la literatura es sustraerse a toda determinación esencial, a toda afirmación que la establezca o que incluso la realice: la literatura nunca está ahí ya, siempre está por encontrar o reinventar» (Blanchot, 2005: p. 237). Tercero y último, será, también, provechoso no dejar de considerar que una de las propuestas de estas narrativas y de esos debates es leer con ojos de contemporaneidad. Para lo que, tal vez, sea necesario recuperar a Agambem quien define al ser contemporáneo como aquel que empieza por renunciar a lo obvio (la banalidad de las significaciones actuales, simples o sofisticadas) para aventurarse a través de sombras, siguiendo las señales que emite el oscurecimiento del presente; aquel que está en condiciones de transformarlo y ponerlo en relación con los otros tiempos, de leer en él de manera inédita la historia, de citarla según una necesidad que no proviene en modo alguno de su arbitrio sino de una exigencia a la que él no puede dejar de responder. (Cfr. Agambem, pp. 22, 28-29).

Creemos, por lo tanto, que tanto Bellatin como Halfon son contemporáneos. Bellatin lee el presente desde la exigencia implícita de un mundo- espectáculo en el que la imagen es protagónica y, de ese modo, responde a las exigencias del presente con una escritura atenta a los sentidos infinitos de los lenguajes verbales y visuales. Halfon también se ubica entre los contemporáneos ya que lee de manera inédita la historia latinoamericana; lo hace desde la construcción de la posmemoria del holocausto judío, con lo que no solo resemantiza el trauma heredado sino que también logra resignificar el horror de la historia latinoamericana.

REFERENCIA BIBLIOGRAFICA

- Agambem, G. (2011). “¿Qué es lo contemporáneo?” en *Desnudez*, trad. Cristina Sardoy, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Ed., 17- 29.
- Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Ailouti, Marta. “Eduardo Halfon: Todo es real y todo es ficción”. *El Cultural*. 3 agosto 2018. https://www.lespanol.com/el-cultural/letras/20180803/eduardo-halfon-real-ficcion/327468605_0.html
- Barchino, M. (2013). “Los cuentos de Eduardo Halfon: hiperrelato y autoficción”. *Lejana. Revista de Crítica de Narrativa Breve*, 6 (2013), 1-13.
- Barthes, R. (1989) [1980]. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Blanchot, M. (2005) “La desaparición de la literatura” en *El libro por venir*. Madrid: Trotta, 231-238.
- Bellatin, M. (2009). *Los fantasmas del masajista*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Garramuño, F. (2015). *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. México: F.C.E.
- Giordano, R. (2017). “¿A dónde va la literatura? ¿La contemporaneidad de una institución anacrónica?” *El taco en la brea*, 4(5), 133-146.
- Halfon, E. (2018). *Biblioteca bizarra*. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- Halfon, E. (2019). *El boxeador polaco*. (reed.) Barcelona: Libros del asteroide.
- Hirsch, Marianne. (2008). “The generation of Postmemory”. *Poetics Today*, 29(1),103-128.

- Kohan, M. (2013). “Sobre la posautonomía”. *Revista Landa*, 1(2), 309-319.
- Laddaga, R. (2007). *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Ludmer, J. (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Nancy, J.L. (2010). *Corpus*. Madrid: Arena Libros.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial. Traducción de Ariel Dilon.
- Ríos, C. (2020). “La dimensión estética: arte, fotografía, literatura y *performance*. Mario Bellatin: el arte escrito”. Jaimes, Héctor. *Mario Bellatin y las formas de la escritura*. North Carolina: Department of Foreign Languages and Literatures, 450-465.
- Schmitter, G. (2020) “La transliteratura de Mario Bellatin. En torno a *Biografía Ilustrada de Mishima y Los fantasmas del masajista*”. Jaimes, Héctor. *Mario Bellatin y las formas de la escritura*. North Carolina: Department of Foreign Languages and Literatures, 182-220.
- Van Hecke, A. (2020). “Memoria, ficción y multilingüismo en *El boxeador polaco*, un cuento de Eduardo Halfon” en *Connotas. Revista de crítica y teoría literaria*, (21), 9-31.
- Zó, R. (2013),” El efecto post- Ludmer: presupuestos teóricos en torno a la postautonomía. *Revista Landa*. 1(2), 350-371.