

La reescritura en la literatura argentina

Del canon occidental a la tradición local

Mariano Carreras

La literatura argentina del siglo XXI se caracteriza por un uso recurrente de la reescritura, no como gesto nostálgico sino como reapertura crítica de los textos fundacionales de la tradición local. En diálogo con las nociones de hipertextualidad e intertextualidad, la reescritura amplía su alcance al revisar tanto textos como formaciones discursivas más amplias. Obras de Kohan, Katchadjian, Cabezón Cámara o Fariña reactivan y tensionan los clásicos decimonónicos, desplazando la reescritura del canon occidental hacia la deconstrucción de la tradición argentina.

* * *

Vivimos en la época de las remakes. Esto que es una idea bastante extendida respecto de las producciones audiovisuales actuales, que pareciera formar parte de un sentido común de época, es en realidad el reciclaje de una discusión que empezó hace bastante tiempo y que, según parece, todavía sigue abierta. Me refiero a uno de los puntos más sobresalientes de la discusión sobre la posmodernidad en tanto que paradigma cultural, sostenida en el terreno de la teoría literaria durante la década del 80. Quisiera entonces primero revisar algunas categorías teóricas, después recoger el guante de la hipótesis contemporánea de la época de las remakes y repasar algunos planteos del debate suscitado en torno de la posmodernidad, particularmente para pensar la noción de reescritura en el campo de la literatura argentina del siglo XXI. Solemos hablar de reescritura como si estuviéramos siempre de acuerdo sobre los alcances del concepto, cuando acaso convendría revisarlos, con el propósito de conferirle mayor poder descriptivo y explicativo.

Todo texto literario es en alguna medida un ejercicio de reescritura. Gerard Genette (1989) sugiere algo semejante cuando plantea que la noción de hipertexto, si no se establece algún recurso metodológico capaz de restringir el alcance del concepto, podría incluir un repertorio tan amplio como la literatura universal. Genette sostiene que si se considera la hipertextualidad como un fenómeno que atañe a toda la literatura, se convierte en un fenómeno imposible de estudiar. Toma entonces cartas en el asunto y articula dos argumentos: 1) hay textos que son más hipertextuales que otros: la hipertextualidad no es una categoría discreta sino gradual; y 2) cuanto menos “masiva” y “declarada” sea la dimensión hipertextual de un texto, tanto más dependerá su dimensión hipertextual de la interpretación del lector. De manera que la hipertextualidad es consustancial a la literatura, pero el recurso metodológico que permitiría delimitar el universo “estudiable” de la hipertextualidad consiste en establecer estas dos condiciones necesarias: “lo masivo” y “lo declarado” del hipertexto.

Cuando habla de masividad, Genette se refiere a que todo el texto B (el hipertexto) funciona como reescritura de todo el texto A (el hipotexto): en la parte estudiable de la hipertextualidad, no caben los fenómenos parciales, que serán incluidos dentro de los diferentes casos de intertextualidad (la cita, la alusión, el plagio). Por otro lado, cuando Genette puntualiza como condición el carácter declarado del hipertexto, no está del todo claro si se refiere a la puesta en evidencia ostensible de la relación hipertextual en el texto y en el paratexto, o si se refiere a una “declaración” de intenciones del autor, o, en última instancia, a una combinación de ambas cosas. Me inclino por esta última opción, a lo que cabe sumar algo más: lo declarado del hipertexto tiene una dimensión

semántica, otra pragmática y otra hermenéutica: es la intención del autor de construir un hipertexto, materializada en el texto y el paratexto e interpretada por el lector.

Por otro lado, no es seguro que la noción de hipertextualidad sea homologable a la noción de reescritura tal como se la suele usar en el contexto de la crítica literaria argentina, aunque, sin duda, ambas comparten un segmento importante de su alcance referencial. Digamos por lo pronto que ambas refieren a la idea de *literatura en segundo grado*. Antes de avanzar en el terreno de la reescritura, conviene repasar entonces de qué hablamos cuando hablamos de hipertexto. Para Genette, hipertexto es todo texto derivado en su totalidad de otro anterior en virtud de un proceso de *transformación* o de *imitación*, aunque creo que ambos procesos se dan siempre de manera concomitante y también quedan sujetos a una lógica gradual: todo hipertexto imita y transforma en alguna medida algunos aspectos de un texto anterior, pero mientras algunos se inclinan más por la transformación, en otros prevalecen las estrategias imitativas.

En términos estrictos, la definición de hipertextualidad que propone Genette excluye los textos literarios que funcionan como reescritura no de un texto anterior sino de configuraciones discursivas más generales. En este punto se puede establecer quizás una clave para establecer la diferencia entre los alcances referenciales de los conceptos de reescritura e hipertextualidad. Las relaciones hipertextuales van de un texto fuente a un texto meta, mientras que las reescrituras pueden ser ejercicios de reelaboración no solo de un texto, sino también de formaciones discursivas más amplias, incluso extraliterarias. En este sentido, la noción

de reescritura implicaría un universo de casos mayor que el que representa la noción de hipertextualidad según la definición de Genette. La reescritura incluye los casos de hipertextualidad; todo hipertexto es un tipo de reescritura, pero no toda reescritura es un tipo de hipertextualidad. Por lo demás, no son pocos los textos literarios que Genette comenta como casos de hipertextualidad que en realidad exceden los límites de su definición de hipertexto. No hay restricciones, en cambio, para leer esos casos como formas de reescritura.

Genette habla por ejemplo de *Sot-Weed Factor* de John Barth, una novela cuya “escritura es un pastiche de época [en el que] el célebre diario del capitán Smith (...) es sometido por diversas vías a una reescritura refutadora y bastante destructiva” (1989, p. 260). Pero ese “diario” es mencionado en este pasaje no a título de caso particular, sino en tanto que diario, literatura colonial estadounidense o narrativa de fundación nacional. Con todo, el texto de Barth funciona como pastiche no de un texto anterior sino de “varios tipos estilísticos”, y para Genette es un claro ejemplo de hipertextualidad. El teórico francés observa además que para el propio Barth su literatura forma parte de “lo que él llama, no sin reservas, ficción posmoderna” (pp. 260-261), una categoría que en su argumentación es equivalente a la expresión “literatura contemporánea”, sobre la que, recuperando los planteos de Barth, sostiene “que no se reduce a la práctica hipertextual, pero (...) recurre a ella con predilección, [aunque en términos más generales] se define por su rechazo de las normas y de los tipos heredados del siglo XIX romántico-realista” (p. 261). La hipertextualidad queda subsumida dentro de una ficción posmoderna que tiene predilección por la reactivación de tipos estilísticos “de los siglos XVI, XVII y XVIII” (p. 261),

pero que en términos más generales se define por su rechazo de las normas de la literatura de la época inmediatamente anterior: la literatura romántico-realista.

Como la ficción posmoderna europea y norteamericana, la literatura argentina del siglo XXI se caracteriza por el uso recurrente de la reescritura. Pero, ¿qué tipos estilísticos recupera y qué otros rechaza esta literatura? En el contexto de una tradición dentro de la que la literatura romántico-realista no tuvo ni el desarrollo ni la centralidad que tuvo en otras tradiciones, ¿cómo se expresa esta dialéctica de la recuperación y del rechazo que plantea Genette en relación con la ficción posmoderna? ¿Con qué se “reabastecen” y qué deniegan las reescrituras argentinas del siglo XXI? Veamos un ejemplo. En *Los cautivos*, Martín Kohan recupera el tipo estilístico de *El matadero* de Esteban Echeverría, uno de los dos textos del romanticismo que fundan la ficción narrativa argentina (Piglia, 1984; Viñas, 2017). Kohan produce una reescritura que, lejos de rechazar, recupera uno de los textos más relevantes del romanticismo, aunque de manera “refutadora y bastante destructiva”: propone una reversión paródica de la voz del narrador del texto de Echeverría, que a su vez es la plasmación literaria del discurso de un ilustrado del 37 (Vineli, 2005), con el propósito de refutar su núcleo ideológico, cifrado en la dicotomía civilización-barbarie (El Jaber, 2006). Si las ficciones posmodernas europeas y norteamericanas rechazan el centro de gravitación de la literatura del siglo XIX, la novela de Kohan convierte uno de los clásicos de la literatura argentina decimonónica en objeto de su reescritura.

Los materiales con los que Kohan construye su novela remiten a referencias culturales ligadas a la literatura romántica argentina

(Joraszuk, 2011). Así, la primera parte de la novela, donde un grupo de “paisanos” habita en las inmediaciones del casco de una estancia (“Los Talas”) y acecha la presencia del escritor que circunstancialmente la habita (Echeverría), mientras acaso escribe su texto más emblemático, se puede leer como “reflejo deformado” (Joraszuk, 2011, pp. 41-42) de las oposiciones binarias (individuo-masa, culto-bruto, civilizado-bárbaro) que estructuran precisamente ese texto: *El matadero*. Así también, en la segunda parte, donde adquiere protagonismo la figura de la Luciana, una joven paisana que se convierte en amante de Echeverría y que viaja incansablemente en su búsqueda poco después de que el poeta emprendiera su derrotero hacia el exilio, funciona como un “eco deformado” (p. 42) de *La cautiva*. Bárbara Jaroszuk detecta otras dos referencias literarias pertenecientes al romanticismo argentino: *Amalia* de José Mármol, a través de la figura de Daniel Bello, que en la novela de Kohan ayuda a la Luciana a cruzar el Río de la Plata de Buenos Aires a Colonia; y el *Facundo* de Sarmiento, estructurado a partir de la misma oposición ideológica entre civilización y barbarie que sostiene el narrador de *Los cautivos*, donde además algunos de los paisanos personifican, en versión grotesca, los cuatro tipos de gaucho que describe Sarmiento (p. 51). La autora sostiene que la deformación grotesca en el uso de estos materiales permite pensar el texto de Kohan como un ejercicio de revisionismo histórico, hipótesis que conecta la novela con la serie histórica, no simplemente como novedad literaria, sino como discurso crítico.

El narrador describe a los paisanos de manera “obsesivamente negativa” (p. 49) y esto genera “efectos cómicos” (p. 49). Pero tanto esa negatividad como sus efectos corresponden al sistema discursivo con el que Kohan

polemiza a través de la reescritura. La insistencia y la exageración empeñadas en la construcción del carácter grotesco de los paisanos ponen al descubierto los procedimientos del narrador, su carácter ideológico y su fuerza pragmática, y en última instancia esto convierte lo cómico en agresivo. De manera que si el lector se ríe se convierte en cómplice de un “poder que está puesto en el uso simbólico del lenguaje” (Piglia 1993, p. 9). Quizás es de alguna manera en esto en lo que piensa Elsa Drucaroff (2011) cuando, en el contexto de un comentario sobre *Dos veces junio*, sostiene que “Kohan es uno de los humoristas más serios, dolorosos y refinados de la democracia de la derrota” (p. 445). En el caso de *Los cautivos*, el humor, que depende de una estructuración seria y refinada, habilita una reflexión dolorosa sobre la historia de las contradicciones de clase en la Argentina; es un efecto que opera en el espacio de la diégesis, pero es puesto en discusión mediante la construcción paródica del texto. Subordinado a la dimensión polémica de la ficción, lo cómico no está ahí para hacer reír, o en todo está para que el lector que ríe asuma la responsabilidad de su gesto. Kohan reescribe en *Los cautivos* el uso simbólico del lenguaje del poder, o la forma en que la clase dominante ejerce el poder simbólico a través del lenguaje. Refuncionaliza los procedimientos (la hipérbole, el grotesco, los efectos cómicos) que se articulan en ese lenguaje cuando se usa para menoscabar a las clases subalternas, en el espacio de una parodia que polemiza con los contenidos semánticos que se despliegan en el texto.

La novela de Kohan es parte de un conjunto de propuestas literarias del siglo XXI que se encargan de visitar el siglo XIX argentino. Por mencionar algunos ejemplos, *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* de Pablo Katchadjian, *Las aventuras de la China Iron* de Gabriela Cabezón

Cámara y *El gaacho Martín Fierro* de Oscar Fariña, son reescrituras en las que el *Martín Fierro* de Hernández, el texto más emblemático de la literatura gauchesca, consagrado durante el Centenario como poema épico nacional, fue sometido, respectivamente, a un reordenamiento de sus versos que rescata el ritmo pero descompone el mensaje (Aira, 2009), al desarrollo novelesco de la voz de una mujer negada como personaje en el poema original (Contreras [Ortale, 2022]), y a una traducción de la voz del gaucho en la lengua de un “gaucho” que remite al discurso de la cumbia villera (Páez-Leyes, 2020). En los tres casos el texto canónico es revisitado y desvirtuado, reconocido y contestado. Son reescrituras que actualizan la vigencia del hipotexto pero que a la vez “desafían” y “corroen” los valores que expresa (Dalmaroni [Ortale, 2022]). Las reescrituras argentinas del siglo XXI encuentran en las escrituras del XIX un conjunto de articulaciones literarias “fundacionales” a las que efectivamente se vuelve para producir experiencias literarias nuevas. Pero entonces, ¿cuál es la literatura excluida del espacio de las reescrituras argentinas? Se me ocurren dos casos: Eugenio Cambaceres y Elías Castelnuovo, el realismo en sus vertientes naturalista y comprometida, aunque, sin duda, tiene que haber muchos más.

A la vez, este conjunto de propuestas literarias que recurren a la reescritura para volver al pasado se proyectan en un campo literario atravesado por un proceso de renovación de la novela histórica en curso desde la década del 80. Según Magdalena Perkowska (2008), dicha renovación es un fenómeno que tuvo lugar en toda América Latina en el contexto de un período de democratización política y de crisis social. Las dificultades económicas y la fragmentación de las sociedades latinoamericanas suscitadas por la aplicación de políticas neoliberales

redundaron en una serie de reflexiones acerca del presente y el pasado entre los que se cuentan, en el campo de la literatura, los textos que forman parte de la denominada “nueva novela histórica”. Perkowska plantea que la novela en general, además de representar una forma de expresión estética, funciona como un dispositivo de producción de conocimiento. En este sentido, la nueva novela histórica sostuvo una serie de reflexiones acerca de la historia y del discurso histórico, puso en discusión las pretensiones de verdad de los relatos oficiales e interrogó sus lugares de enunciación, trabajó sobre las construcciones referenciales y sobre las determinaciones del presente como instancia de articulación de los conocimientos históricos.

La nueva novela histórica se configura como un espacio de articulación de “historias híbridas”, una categoría en la que Perkowska recupera los planteos de Néstor García Canclini (1990), para quien el posmodernismo constituye una perspectiva teórica que permite dar cuenta del carácter híbrido de las formaciones sociales latinoamericanas. García Canclini concibe América Latina como articulación de un conjunto de “tradiciones y modernidades” (p. 23) heterogéneas, “con múltiples formas de desarrollo” (p. 23), formas que desde el punto de vista de la categoría de modernidad muchas veces resultan ininteligibles, y por lo tanto descalificadas como fenómenos culturales carentes de sentido histórico. “Para repensar esta heterogeneidad es útil la reflexión antievolucionista del posmodernismo, más radical que cualquier otra anterior” (p. 23). Para García Canclini, el posmodernismo no es una etapa histórica posterior a la modernidad sino una perspectiva teórica más productiva, con mayor poder heurístico que las concepciones históricas “omnicomprensivas” características de la modernidad. Por su parte, en el contexto

norteamericano, para Fredric Jameson (2012), quien pensó el problema del posmodernismo precisamente desde de una concepción histórica modernista totalizadora, el posmodernismo es una “pauta cultural” que incluye diversos estilos, pero esos estilos no son el resultado de la experimentación formal, sino que se incorporan a través del pastiche, es decir de un regreso al pasado que en verdad no es más que un regreso a los estilos y en definitiva a la *imagen* del pasado. Jameson piensa en estos términos la emergencia del “cine nostálgico” y el fenómeno de la remake, dentro del que incluye las versiones de películas viejas tanto como las adaptaciones de textos literarios al cine. Todas estas formas de representación cinematográfica producen una “colonización insensible del presente mediante el modo nostálgico” (Jameson, 2012, p. 57) y ponen la “historia de la estética” en el lugar que debería ocupar “la historia real” (p. 58).

La idea de un desplazamiento de “la historia real” está relacionada con uno de los rasgos constitutivos del posmodernismo: la crisis de la historicidad. Incluso las novelas históricas posmodernas funcionan dentro del plano de una textualidad que no permitiría establecer conexiones críticas con la serie histórica. Por ejemplo, en *Ragtime* de E. L. Doctorow, una novela que Jameson lee como ficcionalización de la derrota de la izquierda en el siglo XX, dicho contenido político “se ofrece y retira perpetuamente” (p. 62), de manera que resulta “imposible alcanzar y tematizar esa ‘materia’ oficial que flota en el texto” (p. 62). *Ragtime* produce por medio de una serie de procedimientos la desaparición del referente histórico. Así funciona, por ejemplo, el uso de los nombres: algunos personajes son designados mediante nombres históricos (Teddy Roosevelt, Emma Goldman, Henry Ford, etc.) y otros

mediante roles familiares (Padre, Madre, Hermano Mayor, etc.) que en conjunto producen un efecto de cosificación, “impidiendo que recibamos su presentación sin que medie la intercepción de un conocimiento o una opinión ya establecida (p. 63). Conviene advertir que Jameson no propone una lectura de *Ragtime* en términos de pastiche, y que apenas menciona un detalle intertextual, rasgos que sin embargo considera consustanciales del posmodernismo. Quizá se deba a que no es la novela de Doctorow más “masiva” ni “declaradamente” hipertextual. En este sentido, Genette diría que depende demasiado del lector establecer que se trata, por ejemplo, de un pastiche del discurso periodístico de la época a la que se remonta. De todas maneras, la lectura que propone Jameson sobre *Ragtime* da cuenta de cómo concibe la relación entre la serie literaria y la serie histórica en el contexto de la posmodernidad. La novela posmoderna no rechaza tal o cual tipo estilístico ni tal o cual zona de la historia literaria, más bien pone en juego un repertorio de procedimientos que rechazan o “cortocircuitan” la historia fáctica. Los lectores somos parte de una trama histórica con la que no nos podemos relacionar a través de la lectura porque toda forma de representación posmoderna nos conecta solo con otras formas de representación.

Para Linda Hutcheon (2014), en cambio, el posmodernismo es una poética que produce significaciones excéntricas y provisionales; y si de alguna manera constituye una “pauta cultural”, lo hace de manera paradójica, en el sentido en que se trata de una poética que despliega diferentes formas de rechazo de cualquier programa de estabilización de toda pauta cultural. La cultura posmoderna es fundamentalmente contradictoria: invoca las representaciones de “lo que generalmente definimos como nuestra cultura dominante, liberal y humanista” (p. 44),

para cuestionarlas o desafiarlas, sostiene la vigencia de una tradición histórico-literaria para reescribir y descentrar sus articulaciones constitutivas, admite su pertenencia a dicha tradición pero desde una distancia que le permite criticarla. La poética del posmodernismo encarna “autoconscientemente la contradicción metalingüística de estar dentro y fuera, de ser cómplice y de distanciarse, de inscribir y refutar sus propias formulaciones provisionarias” (p. 67). En el contexto de la posmodernidad, la reescritura funciona como la recuperación de un pasado histórico y literario que debe ser revisitado no como un ejercicio retroactivo nostálgico y fetichista sino para reabrir debates que pudieron parecer cerrados.

Las estrategias discursivas que caracterizan a la poética del posmodernismo son la parodia, la metaficción historiográfica y otras formas de intertextualidad. El uso de la parodia es paradigmático respecto del carácter contradictorio del posmodernismo porque implica por un lado la actualización de tipos estilísticos o formaciones discursivas del pasado y por otro lado la postulación de una distancia irónica desde la que se cuestiona el objeto parodiado. Por otro lado, la metaficción historiográfica es una “respuesta al formalismo hermético y ahistórico y al esteticismo que caracterizó gran parte del arte y de la teoría del así llamado período modernista” (p. 170), y produce dos movimientos concomitantes: “Reinstala los contextos históricos como significantes e incluso determinantes, pero al hacerlo problematiza toda noción de conocimiento histórico” (p. 172). Esto no representa una negación de la “historia real” sino una negación del carácter absoluto de los enunciados historiográficos. La reactualización intertextual de configuraciones históricas y literarias en el contexto de la ficción posmodernista pone de

relieve que los materiales históricos y literarios están histórica pero no definitivamente determinados.

Recapitulemos. Para Genette, las reescrituras posmodernistas se inscriben en una historia dialéctica de la literatura, gobernada por las fuerzas del rechazo y la recuperación de los géneros o de los tipos estilísticos del pasado. Jameson, por su parte, piensa estas reescrituras, en el mejor de los casos, como evocaciones nostálgicas, y en el peor, como *déjà vu* y retorno de lo reprimido. Por último, Hutcheon afirma la distancia crítica y enfatiza el carácter manifiesto de la intertextualidad de la ficción posmoderna. Estudiar el posmodernismo desde una posición consustancial a la lógica posmoderna le permite a Hutcheon leer la incorporación de personajes históricos en *Ragtime* no como un procedimiento nominalista que los cosifica ni como la representación “genuina” de personajes pertenecientes a la historia empírica sino como interrogación de elementos textuales previos, como “intertextos de la historia” (p. Hutcheon, p. 242), como entidades discursivas sujetas a las manipulaciones de la lógica intertextual. En este sentido, por medio de la parodia o de la ironía, la metaficción historiográfica es sustancialmente intertextual. Pero la intertextualidad no es lo mismo que la reescritura. *Ragtime*, una novela plagada de relaciones intertextuales, no funciona como reescritura porque no recupera masiva ni declaradamente ningún tipo estilístico ni formación discursiva previos; *Los cautivos*, que recupera paródicamente la voz del narrador de *El matadero*, aunque esta propuesta hipertextual no se extienda en toda la novela, constituye un caso evidente de reescritura. La metaficción historiográfica de Doctorow no funciona como pastiche de ninguna formación discursiva previa; en cambio, Kohan reescribe en su novela, desde una distancia irónica, una

formación discursiva reconocible, cuya plasmación como tipo estilístico es el texto fundacional de la ficción literaria argentina.

Siguiendo a Barthes y Kristeva, Hutcheon (2014) plantea que la noción de intertextualidad operó un desplazamiento del sentido de la relación del autor con su texto hacia la relación del texto con el lector. Cuando Genette propone las condiciones de lo masivo y lo declarado en su definición de hipertextualidad, se opone a las prerrogativas de la hermenéutica y resitúa una vez más el problema del sentido en el punto de articulación del texto con el autor. Ahora bien, pensar el sentido en las reescrituras requiere quizás articular una trama de relaciones más amplia. Es cierto, como sugiere Hutcheon, que en definitiva es el lector quien produce el sentido del texto y por lo tanto quien decide sobre la naturaleza intertextual, hipertextual o irónica de la metaficción historiográfica. Pero también es cierto que, cuando hablamos de reescritura, nos situamos en la perspectiva del autor que *reescribe en tanto que lector* de un texto previo. Somos nosotros como lectores quienes decidimos en qué clave interpretar los textos que leemos; pero, frente a los textos que interpretamos en términos de reescritura, lo hacemos siempre en función de las claves significantes distribuidas en el texto por un autor-lector. Reconocemos una reescritura porque recuperamos la dimensión pragmática del texto: incorporamos en nuestra interpretación los signos intencionales, de naturaleza hipertextual, más o menos masivos, más o menos declarados, que descubrimos en el texto. Por supuesto que, como la hipertextualidad no es una categoría discreta, como es una cuestión de grado, siempre subsiste en nuestras decisiones un resto de arbitrariedad.

En lo que va del siglo XXI, la literatura argentina es pródiga en reescrituras, y no parece que se trate de un gesto nostálgico en relación con los estilos o las imágenes del pasado. Más bien, se trata de una recuperación distanciada y crítica, de una reapertura de los textos canónicos de la tradición, para producir interrogaciones respecto de aspectos formales e ideológicos relacionadas con las preocupaciones del presente. En el contexto de una disertación sobre la cultura antropofágica, se pensó alguna vez la literatura latinoamericana en términos de reescritura del canon occidental, como un mecanismo de obediencia y desobediencia, de reconocimiento y de transformación (Santiago, 2012). Esas definiciones podrían corresponder a muchas de las metaficciones historiográficas mencionadas y comentadas más arriba. Ahora bien, las reescrituras de la literatura argentina del siglo XX parecen desplazar el programa de reescritura del *cielo* de la tradición occidental hacia la reescritura en el *terreno* de la tradición local. No se trata ya de apropiarse para reformular el canon “universal”, sino de recuperar para su deconstrucción los textos de la tradición literaria argentina.

Referencias bibliográficas

- Aira, César. 2010. “El tiempo y el lugar de la literatura”. En *Otra Parte*, N° 9. Disponible en <https://www.revistaotraparte.com/op/ideas/el-tiempo-y-el-lugar-de-la-literatura/>
- Cabezón Cámara, Gabriela. 2022. *Las aventuras de la China Iron*. Buenos Aires: Literatura Random House.

- Drucaroff, Elsa. 2011. "Todo es lenguaje (y por eso desolación)". *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- El Jaber, Loreley. 2006. "Inscripciones en la tierra, en el cuerpo... Los Cautivos de Martín Kohan". En *Boletín de Reseñas Bibliográficas*, vol. 1. Disponible en: <https://ilh.institutos.filo.uba.ar/sites/ilh.institutos.filo.uba.ar/files/2%20Inscripciones%20en%20la%20tierra%2C%20Loreley%20El%20Jaber.pdf>
- Fariña, Oscar. 2017. *El gaúcho Martín Fierro*. Buenos Aires: Interzona Editora.
- Genette, Gérard. 1989. *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.
- Hutcheon, Linda. 2014. *Una poética del posmodernismo*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Jameson, Fredric. 2012. *Posmodernismo. La lógica cultural del capitalismo avanzado. Vol. I*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Jaroszuk, Bárbara. 2013. "Civilización y barbarie una vez más. Los cautivos de Martín Kohan como novela revisionista". *Itinerarios. Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*. Vol. 18. Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia.
- Katchadjian, Pablo. 2017. *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*. Buenos Aires: IAP.
- Kohan, Martín. 2010. *Los cautivos*. Buenos Aires: Debolsillo.
- Ortale, María Celina. 2022. "A 150 años de la publicación de El gaúcho Martín Fierro". En *Orbis Tertius*, 27 (36), e254. Disponible en:

https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.15163/pr.15163.pdf

Páez, Carlos y Leyes, Esteban. 2019. "A la vuelta del conurbano: una lectura de *El guacho Martín Fierro*". En *Primer Simposio Internacional Literaturas y Conurbanos*. Disponible en: <https://rid.unaj.edu.ar/handle/123456789/2458>

Perkowska, Magdalena. 2008. *Historias híbridas. La nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la Historia*. Madrid: Iberoamericana.

Piglia, Ricardo. 1993. "Echeverría y el lugar de la ficción". En *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca.

Santiago, Silviano. 2012. "El entre-lugar del discurso latinoamericano". En Estupiñán, Mary Luz y Rodríguez Freire, Raúl (traducción, presentación y edición), *Una literatura en los trópicos. Ensayos de Silviano Santiago*. Santiago de Chile: Ediciones Escaparate.

Vineli, Elena. 2006. "Archivo Kohan. *Los cautivos...* como reescritura, reversión y parodia de la palabra ilustre de Echeverría". En *Hologramática literaria* - Facultad de Ciencias Sociales - UNLZ Año I, N° 1, V1. Disponible en: <https://www.cienciared.com.ar/ra/usr/10/86/kohan.pdf>

Viñas, David. 2017. "Itinerario del escritor argentino". En *Literatura argentina y política*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.