



|| CONGRESO
|| INTERNACIONAL DE
ARTES2018
"LÍMITES Y FRONTERAS"

LIBRO DE ACTAS



II CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES

La Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura de la Universidad Nacional del Nordeste, celebra la realización del II Congreso Internacional de Artes, Límites y Fronteras, que se realiza en el marco de la Bienal 2018, reuniendo a investigadores, docentes, artistas y alumnos para la discusión del estado del arte contemporáneo en la intersección de los lenguajes artísticos y la tecnología.

La incorporación al sistema universitario de las carreras y programas de formación en Artes en los últimos años ha revalorizado a las disciplinas artísticas; definiendo un desafío central que tiene que ver con la producción de conocimiento científico; en el sentido de entender que el arte trasciende la expresión personal o grupal estética, para transformarse en un crucial elemento de cambio en la dinámica de la transformación cultural y social.

El segundo Congreso Internacional de Artes donde se presentan más de 180 ponencias de unos 120 expositores de Argentina, México, Brasil y Paraguay junto a las actividades paralelas de workshops, simposios, mesas redondas y presentaciones artísticas, será una ocasión para el crecimiento personal de los que conjugan sus saberes, presencias y expresiones artísticas, estos días en la Capital Nacional de las Esculturas. A todos, a quienes se suman con su asistencia y a quienes nos visitan, les damos una fraternal bienvenida.

Prof. Federico Alfredo Veiravé
Decano
Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura
Universidad Nacional del Nordeste



Resistencia, Chaco, República Argentina
18,19 y 20 de julio de 2018

ACTAS

II Congreso Internacional de Artes: *Límites y fronteras en la escena artística contemporánea*

Edición, compilación y revisión: Dra. Alejandra Reyro, Mgter. Maia Bradford y Lic. Alejandro Silva Fernández

Las opiniones y derechos de autor de las imágenes incluidas en las ponencias son responsabilidad de sus autores.

Universidad Nacional del Nordeste

Congreso Internacional de Artes 2018 : libro de actas / compilado por Alejandra Reyro ; Maia Bradford ; Alejandro Silva Fernández. - 1a ed compendiada. - Resistencia : Universidad Nacional del Nordeste. Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura, 2019.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-3619-55-7

1. Arte Contemporáneo. I. Reyro, Alejandra, comp. II. Bradford, Maia, comp. III. Silva Fernández, Alejandro, comp. IV. Título.

CDD 700.71

ISBN 978-987-3619-55-7



9 789873 619557



Reescrituras decimonónicas, “políticas del drama”. Lecturas actuales de la gauchesca

Bruno Ragazzi

Universidad Nacional del Nordeste (UNNE)
baragazzi@gmail.com

Reescrituras, políticas del drama

Referirse al canon y sus reescrituras implica hacerlo, al mismo tiempo, en relación con cómo se construyen las vinculaciones entre padres e hijos. Es decir, cómo se entienden los textos en torno a las herencias, a los diálogos que existen entre ellos, y a los modos de existir bajo la mirada del Otro.

Bloom, en *El canon occidental* (1994: 30), sostiene que los textos corren una carrera por sobrevivir (“una elección entre textos que compiten para sobrevivir”) y que es en ésta donde se entraman las relaciones entre las diversas escrituras individuales y sus proyectos de obra. El valor que se le infunde a un texto está dado justamente por estas vinculaciones, es “engendrado por una interacción entre los artistas, una influencia que es siempre una interpretación” (1994: 34). Así, el crítico concibe los conceptos de, por un lado, *clinamen*, que se traduce en “mala lectura”, “lectura desviada” o desvaída; y por otro, *tessera*, que supone un contradecir o realizar un completamiento de un vacío dejado. Ambas operaciones son el resultado del esfuerzo por superar lo que Bloom denomina “la angustia de las influencias”. En este sentido, una buena obra se funda sobre las malas lecturas que un escritor realiza de su padre literario, los desvíos, las vejaciones con esa escritura que supone que es suya, pero que no lo es. Un movimiento estético, por ejemplo, puede actuar “como si fuese un Edipo ciego que no pudo ver que la Esfinge era su Musa” (1973: 19).

Esto nos permite leer las relaciones dentro de la serie literaria de una manera un poco extraña, la de los textos como si tuviesen entre sí “cierto aire de familia”. Es en esta relación donde las obras encuentran su propio tono para definir su voz, como lo hace Edipo que al arrancarse los ojos permite “ver” los hechos de otra manera;





como Hamlet que contrapone la voz del padre moribundo en las terrazas de Ingolstadt y dice que, cuando muere, que “el descanso es silencio”.

Por otro lado, el canon y sus reescrituras puede leerse también desde lo que Bloom llama “la escuela del resentimiento” y que tienen que no se relacionan ya con lecturas desde la estética, sino con vinculadas con la política. El concepto bourdiano de “illusio”(2015: 253) es útil para pensar en ciertas reglas de juego, en una creencia que se establece dentro del campo literario, y a partir de las cuales se establecen límites y fronteras, y también, se definen las tomas de posición de los agentes en ese espacio. El canon así, constituye una decisión estética que es producida por los actores del campo y que tienen su variabilidad en el transcurso del tiempo, y que se traducen como formas racionales de articulación social imaginadas por los sectores dominantes (Jitrik, 1996).

Estas dos maneras de entender las dinámicas en la serie literaria, una estética y la otra social, puedan quizá pensarse complementariamente. Esta conjunción nos podría permitir observar cómo se fundan las relaciones que existen entre los textos, el canónico y su reescritura. Al mismo tiempo, también como política que nos permite leer una tensión entre las voces de los padres o de los muertos, es decir, entre las lecturas que el canon nos obliga a leer como fundantes de la literatura argentina, y su apropiación en el marco de los hábitos que regla la escritura en el campo literario hoy.

Las reescrituras que se dieron lugar en los últimos años de algunos textos fundantes de la literatura argentina como el relato “El matadero” (2013) y la novela *Los cautivos* (2000) de Martín Kohan, o los textos que abordaremos, *El gaicho Martín Fierro* (2011) de Oscar Fariña, y *Las aventuras de la China Iron* (2017) de Gabriela Cabezón Cámara, invitan a preguntarnos por qué estos textos siguen constelando y despertando lecturas en la actualidad y cuál sería el sentido de las mismas. En definitiva, ¿de qué sirve releer *El gaicho Martín Fierro*?

Con el fin de abordar estas inquietudes, me sirvo del concepto de Eduardo Rinesi (2013) “política del drama” que permite pensar estos procesos que dicen algo acerca del hoy en clave política. En efecto, sostiene Rinesi que todo proceso político puede ser imaginado entre dos bordes que obran como límites del concepto de “política”, y entre los que ella oscila. Estos bordes lo constituyen, la tragedia, por un





lado; la comedia, por el otro. La primera constituye un aparato conceptual sumamente poderoso para pensar los problemas con los que ella lidia, porque se funda en el conflicto, al igual que la política. Constituye una reflexión siempre acerca de la “precariedad de la vida de los hombres y las sociedades, sobre la fragilidad de la existencia, y sobre lo que ella misma puede tener de justo y bueno” (2013: 12). La tragedia tematiza una existencia en la que los dioses, los muertos, los padres se le imponen a los hombres, y les demuestran su poderío, su capacidad de sujeción y su cuantiosa superioridad. Por otro lado, la segunda, la comedia, constituye un género en el que son los hombres, y no los dioses, los que se salen con las suyas. Constituye precisamente la verificación de la necesidad de los dioses, cuyo poderío se enfrenta muchas veces contra nuestra voluntad, contra nuestras propias fuerzas.

Así, la apropiación y la gravitación reescrituraria de muchos libros que entraron en el panteón de los consagrados constituyen un acto político. Es decir, una tensión entre la tragedia, en el que los libros (los muertos, los dioses, los viejos) se imponen a los hombres; y la comedia, en la que, por el contrario, los hombres (los vivos, los mortales, los jóvenes) se imponen a los libros.

Gauchos de ayer, guachos de hoy

El gaucho Martín Fierro, como todos sabemos, es un extenso poema narrativo que se publicó en 1872. Su temática aborda, fundamentalmente, cómo los sujetos que conformaban la masa del pueblo son utilizados por el Estado, con el fin de demarcar límites e identidades en relación con el avasallamiento a los pueblos originarios, en los inicios de lo que será la campaña del Desierto.

La larga tradición del género se inicia con los textos de Bartolomé Hidalgo, a principios del siglo XIX, en tiempos en que los enfrentamientos por la independencia nacional obligaron a la ciudad letrada a construir miradas literarias hacia el gaucho, con objetivos de reclutamiento de sujetos y propaganda de una incipiente conciencia nacional (Jitrik, 2009; Rama, 1976). Existe común acuerdo entre los cuantiosos estudios que construyen la biblioteca en relación con la gauchesca, en que una de sus





principales características supone la utilización por parte de sujetos cultos de un habla ajena. Es decir, quienes narran son sujetos de ciudad utilizando dialectos del campo, y al mismo tiempo, dándoles estatuto de voz literaria. Esto constituyó una estrategia en la constitución del campo literario con la finalidad de hacerse entender respecto a un espectro de público más amplio, y al mismo tiempo, intentar encontrar la cifra de la estética nacional.

En la *gauchesca*, el uso de la voz (Ludmer, 2011) establece espacios de orden en relación con la ubicación de los cuerpos, y se vincula con otro elemento que es el de la ley. En Hidalgo, por ejemplo, están las voces malas de los gauchos, que son los desertores y que no hablan por la Patria, y que se encuentran fuera de ella; pero también están los contrarios, los que sí hablan por ella y que son los que más se vinculan con el espacio (del texto y de la comunidad). En el texto de Hernández, la voz funciona como una voz-arma en la *Ida* porque se refiere a las injusticias que el Estado le impone al gaucho. Es, de esta manera, un tono de desafío que acompaña el cuerpo del sujeto cuando cruza la frontera. En la *Vuelta* al contrario, existe un tono de lamento que se funda en la ley, que hace hablar a ésta, y que se relaciona con un pasado perdido, con el momento en el que todos éramos iguales ante la legislación, y que constituye las voces del Estado. Así, la voz-lamento es un tono que es didáctico, mientras que la voz-arma, es violento y corrosivo, desafiante. Las voces establecen vinculaciones con las representaciones del Estado, que es lo que Ludmer (2011: 25) llama las dos cadenas, que son la voz y la ley, y sus fronteras demarcadas, porque la *gauchesca*, como toda la literatura del siglo XIX, o casi toda, son drama de fronteras.

Lo que se “vive” como una culminación dentro del sistema literario nacional (Jitrik, 2009: 69), y específicamente dentro del género *gauchesco*, es *El gaucho Martín Fierro*. Los motivos, temáticos políticos o estrictamente literarios hicieron gravitar el texto desde su publicación a esta parte, de manera constante. La primera apropiación trascendente fue durante el primer nacionalismo, Ricardo Rojas abre su monumental *Historia de la literatura argentina* con “Los gauchescos”; Lugones le busca un ascendente que atraviesa el paladín mozárabe hasta llegar al héroe griego y lo compara con Ulises y Héctor, con el fin de construir “el linaje de Hércules” (Dobry, 2010). Pero es a mi parecer la operación estético política que elaboró Borges a





principios de la década del '30, la que signó gran parte de las miradas posteriores sobre el Martín Fierro. En efecto, en un texto del '32 –que se puede leer en compañía del famoso “El escritor argentino y la tradición”- Borges, continua su disputa estética con Lugones oblicuamente y, transforma la gran épica gauchesca lugoniana –“una forzada igualación con *El cantar del Cid* y con *La divina comedia* (Borges, 1974:193)”-, en una historia de personajes conflictuados que entran en parangón con las aventuras de matones y ladrones de poca monta del sur de Estados Unidos. Martín Fierro es, efectivamente, una novela, como *Huckleberry Finn* de Mark Twain (Borges, 1974: 197).

La conflictividad, la abundancia del detalle y la ausencia de algunos de ellos, los sentimientos presentes y retrospectivos –por citar algunos motivos borgianos- pueden descubrirse efectivamente no solo en el Martín Fierro sino en la producción de Guiraldes, en el *Moreira* de Gutiérrez, y posteriormente y de manera residual, en el *Moreira* Leonardo Favio, y en las parodias gauchescas de Fontanarrosa. Producciones que conforman la tradición selectiva del presente y el espesor a partir del cual se pueden leer las reescrituras que nos proponemos abordar.

Ahora bien, ¿qué implica el cambio de tono, del épico al novelesco en *El gaucha Martín Fierro*? Según Kristeva (1981), la novela se construye sobre el concepto de ambivalencia, que no implica solo la inserción del mundo social en la narración; sino también, es una escritura que actúa como lectura y que funciona a modo de réplica que se le realiza al texto con el que establece diálogo.

En *Las aventuras de la China Iron* la escena inicial es muy significativa en este sentido. La aparición de Estreya, el perro que acompaña a la China durante su aventura, remite al mismo tiempo a Brasil, el fiel compañero que caminó junto a Mansilla durante su excursión a las tolderías y que aparece sorprendentemente sobre el final *Una excursión a los indios ranqueles*. Los dos canes irrumpen entre el desorden, el hambre y el polvo con alegría y les permite a los personajes verse a sí mismos como otros, antes de atravesar la frontera. En *Una excursión*, Brasil es solicitado por el cacique Ramón para procrear sus perras escuálidas, y Mansilla lo entrega. Dice:

Tuve yo mismo que ser el verdugo de mi fiel compañero. (...)
Al atarle la soga en el pescuezo me miré en la niña de sus ojos, que parecían cristalizados.





Y me vi horrible, y a no ser por la palabra empeñada, me habría creído infame. (Mansilla, 2006:507)

Mansilla se desconoce, se ve otro, algo que lo tienta o que lo atrae y es por eso que lo deja ir (Astutti, 2011), lo sacrifica a la su suerte cuando abandona las tolderías. El can gordo, dorado y brillante del General, es relevado, entonces por Estreya, que es igualmente brillante y en el cual la China se ve otra, se transforma:

Lo vi al perro y no hice más que buscar ese brillo para mí. Para empezar, me quedé con el cachorro. Le puse Estreya y así se sigue llamando y eso que yo misma me cambié de nombre. Me llamo China, Josephine Starlron (...) el Star que elegí cuando elegí a Estreya. (Cabezón Cámara, 2017: 12)

Los dos perros tematizan los tonos fronterizos que marcaron gran parte de la narrativa del siglo XIX (Altamirano; Sarlo, 2015), y que se vuelven porosos en las estancias finiseculares. Mansilla dice, burlándose de los epígrafes de Lord Byron que Echeverría coloca para abrir *La cautiva*: “Brasil se dijo probablemente también, viéndose suelto: ‘lsvons, l’espaceestgrand’, pero yo les alcanzaré” (Mansilla, 2006:508). La China se cambia de nombre, que es el nombre de su mascota, y abandona su casa cuando Fierro es consignado para ir a los fortines.

A partir de allí, las lenguas y los sujetos se mezclan. Si en la gauchesca como en el primer nativismo las fronteras son los límites de la lengua y de la Patria en *Las aventuras de la China* éstas se borron y establecen otra política del decir. La China, en efecto, conoce a Elizabeth, una inglesa pelirroja, esposa de un personaje de *El gaucho Martín Fierro* que se llama “Inca la Perra”. Dice Ludmer que tanto “Inca-la-perra” como “Papo-litano” son traducciones literales de idiomas extranjeros que entran en el género o en la lengua de la gauchesca y que sirven para llamar lo extraño o lo que está fuera del género: “Las voces extrañas nunca oídas por él están fuera del género, y quizá hasta de Dios (o Cristo). El género, el del gaucho, se ha definido definitivamente por lo bajo para definirse como argentino: en el ejército argentino y bajo la ley argentina de levas” (2012:57).

De esta manera, Cabezón Cámara relee a Mansilla, que al mismo tiempo relee la gauchesca y Echeverría, para incorporar personajes a la trama nacional, que son los





personajes de los bordes y que hace *El gaucho Martín Fierro* se desborde y se vuelva extraño a sí mismo. Si como había dicho anteriormente, la gauchesca se construye a partir del uso letrado de la voz del otro, en *Las aventuras de la China* las lenguas se enajenan y se mezclan a partir de la primacía del borde. Constituye un tráfico de culturas:

Éramos un coro en lenguas distintas, iguales y diferentes como lo que decíamos, lo mismo y sin embargo incomprendible hasta el momento de decirlo juntas; un diálogo de loro será el nuestro, repetíamos hasta que de las palabras no quedaba nada más que el ruido, goodsign, buen augurio, buen sign, güensaingurio” (2017: 18).

Los “cuentos” de gauchos o la lectura del Martín Fierro que gravita en la reescritura de *Las aventuras de la China* -“Es difícil saber qué se recuerda, si lo que fue vivido o el relato que se hizo o se rehizo a los largo de los años, quiero decir lo que resplandece pero está muerto” (2017:16)- son así reconstruidos bajo el imperio de una lengua otra, que es la lengua del exceso, una lengua turista o de tránsito: “si alguna lo recuerdo vuelvo a olvidarlo merced al whisky, a mis lenguas nuevas, al río, a las voces de mi casa, al perro”(2011:37).

Me sirvo del concepto de abyección (Kristeva, 2013: 11) para conceptualizar el exceso o el desborde. Kristeva llama abyecto a todo lo que pretende desvirtuar la Ley, que puede enturbiar una identidad, un sistema, un orden. Lo abyecto atemoriza y perturba porque produce tembladeras y, al mismo tiempo, hace visible la fragilidad del sistema. Lo abyecto construye versiones del padre, desbordes, que son perversiones, es decir, perversiones.

Lo abyecto se corporaliza en el camino de la bosta al disfraz. El personaje de la China se inscribe en una continua puesta escena, en un corredor de disfraces que no cesan, que es como las lenguas que habla. Un mise en abyme que va del gaucho arquetípico que se disfraza de mujer, que se disfraza de hombre inglés, que se disfraza de gaucho. Un aleph de gauchos travestidos. Lacaída en el lodazal, en la mierda, en la abyección, dan entrada generalmente a estos cambios:

(...) me hundí en la bosta absorta como estaba.





Me metí en la carreta. Me saqué el vestidito, las enaguas y me puse las bombachas y camisas del inglés, me puse su pañuelo atado al cuello, le pedí a Liz que agarrara las tijeras y me dejara el pelo al ras, cayó la trenza al suelo y fui un muchacho joven. (Cabezón Cámara, 2017:39)

En otro lugar, también, el travestismo opera a manera de farsa o puesta en escena cómica del otro, que en este caso no es ni el indio ni el gaucho, sino el inglés:

(...) mis ropas de gaucho gringo eran ridículas, pero eran las únicas que tenía, así que volví a Kautral-Có, me bañé para sacarme *el barro* que ya me picaba y me la puse, con mi manta flamenca de poncho. En un kutral más o menos cercano al grande, el fuego de la comida (...), estaban Liz y Rosa, vestidos los dos a la manera de los indios, con túnicas blancas de garza, doradas de pejerrey y coloradas de carpincho. Tan bellos todos, tan exquisitos como cualquier animal. (2017: 155).

En este rito nocturno tribal, se escenifica de repente una suerte de ceremonia para vestirse de ese otro al que le deben rendir pleitesía. Es sabido que los que imitan están bajo el poder de los imitados.

El encuentro con Fierro retorna con la memoria de la gauchesca, y él, que es ahora ella porque ha sido convertido en mujer por Cruz¹, retoma la tradición de los versos y ese habla que quedó lejos, en el tiempo, y que ahora es también otra. Es el tono desafiante que se superpone con el tono desafiante de la novela, el tono arma del que hablaba Ludmer, y que supone –ahora– más una ficción anacrónica denunciadora, se contrapone a los sueños de progreso del personaje de Hernández, y de los que saca provecho la China para salir de la miseria; y al mismo tiempo, a la puesta en ridículo de los soldados-gauchos, que bailan como si estuviesen en un circo y cantan los cantos de la patria: “Los hermanos sean unidos / es la ley primera” (2017: 101).

La novela finaliza en una gran orgia en la que indios guaraníes, gauchos, ingleses, los tapa rabos y los ferrocarriles conviven en interpenetración de saberes, locales y universales. El delirio que atraviesa la novela y que superpone con las hermosas descripciones del paisaje, que a medida que se avanza en la lectura se torna

¹ En una entrevista a Cabezón Cámara, la autora hace referencia a Borges y “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” en la que se insinúa ese amor entre ambos personajes.





más presente, convergen en la idea de la guardarropía (Rama, 1985) y se suma a la larga tradiciones de gauchos que completan el museo del “arte bufo” gauchesco (Lamborghini, 2003).

En efecto, la constelación de disfraces que se ponen en escena a lo largo de la novela, establece un baile de máscaras, que es un baile burgués, y que queda siempre desajustado. El lenguaje disfrazado, pretensiosamente democratizador cuando no sale de los límites de la ciudad letrada, se lee en conjunto a la vez, con la idea burguesa de contemplación, porque quien contempla el campo, y no lo trabaja es porque puede hacerlo. Dice justamente Williams (2001: 163) que cuando hay paisaje hay observación, y que un campo en actividad productiva nunca es paisaje.

Quisiera sumar brevemente, a este baile de máscaras y a la idea de guardarropa, el texto de Oscar Fariña, *El gaicho Martín Fierro*. El mismo constituye un relato narrativo tumbero que se encuentra íntimamente pegado al poema de Hernández y constituye parte de la constelación de textos que tratan la marginalidad de la máquina de producir realidad-ficción (Ludmer, 2010) como las series de Adrián Caetano y los poemas de Washington Cucurto. Se concentra especialmente a la *Ida*, que traduce casi verso por verso las sextinas originales, y que mantiene el tono desafiante y denunciante que se puede leer en *El Gaucho*. Es decir, que actualiza la función del poema de Hernández, ya en estos tiempos de liberalismo feroz. También al modo borgeano, traslada el campo a los márgenes de la ciudad, y como Borges había recuperado el compadrito para construir el espacio poético de las “orillas”, Fariña lo hace con los pibes chorros y las periferias humildes del conurbano bonaerense –Fariña refiere a Pierre Menard en relación a su relectura del poema.

En esta ocasión, la lengua se construye se construye como símil del habla de las villas, los centros de emergencia y las cárceles, también desde una posición letrada, que acompaña un “Alto glosario” para los no entendidos en el asunto y visiblemente jocosa: “Yo no soy cheto estudiado, / ma si me pongo a rimar / no tengo donde acabary me hago viejo cantando: / las cumbias me van brotando / como el meo al escabiar. (Fariña, 2011: 10) Sin embargo, en contra el horizonte utópico de Cabezón Cámara, el texto de Fariña sí habla acerca de un fondo social devastador. Lo que la crítica identifica como la Edad de oro en el texto de Hernández, en Fariña es ocio y





actividades delictivas, transidas por un espacio social violento y del que los personajes no pueden salir:

Y sentado en el cordón / a esperar que venga el día, / el tetrabrik se
prendía, / hasta ponerse rechoncho, / mientras su piba dormía, / él se
prendía un troncho.

Y apenas la madrugada / empesaba a coloriar, / los pájaros a cantar / y los
pibes a arruinare, / era cosa de largarse / cada cual a trabajar.

Éste se ajusta las llantas / arranca el otro cantando, / u no busca un guachín
blando / éste un faso, otro un panqueque, / y los negros relinchando / salen
todos del palenque.

El que estaba má poronga / enderasaba al corral, / el que llaman capital/
donde a los giles se pela.../ y más malo que su aguela / cortaba un camión-
caudal. (Fariña, 2011: 18-19).

La lectura que realiza Fariña de los otros a partir del Martín Fierro, redefine las cadenas de los usos del género (Ludmer, 2010). El uso de la voz por parte del círculo letrado, le atribuye también, al igual que su uso original, la jerarquización del habla tumbera a estatuto literario. Sin embargo, el uso de los cuerpos, ya sea de modo económico o militar, no es posible en esta reversión, y reduce el acercamiento a un estilo meramente etnográfico.

De esta manera, los vestidos, el guardarropa, el baile de máscaras y la puesta en escena permitieron leer las tensiones en las políticas del drama. Una lectura venerada de la gauchesca a través de la estela Borges y de sus interpretaciones antimodernistas del poema, que nos permite entrever cuáles son ídolos venerados dentro del campo literario nacional, y de alguna manera, de la construcción del otro bajo la política de la traducción en la tradición del liberalismo nacional.

Referencias bibliográficas

Altamirano, C.; Sarlo, B. (2015) *Ensayos sobre literatura argentina*. Siglo XXI, Bs. As.

Astutti, A (2011) "Ese que no era yo" en *Boleín/16*, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Rosario, pp. 1-14.

Bloom, H. (1973) *La angustia de las influencias*. Monte Ávila, Caracas.





- Bloom, H. (1994) *El canon occidental*. Anagrama, Madrid.
- Borges, J. L. (1974) "La poesía gauchesca" en *Obras completas (1923-1972)*. Emecé, Buenos Aires, pp. 179-197.
- Bourdieu, P. (2015) *Las reglas del arte*. Anagrama, Barcelona.
- Cabezón Cámara, G. (2017) *Las aventuras de la China Iron*. Random House Mondadori, Buenos Aires.
- Dobry, E. (2010) *Una profecía del pasado. Lugones y la invención del linaje de Hércules*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- Fariña, O. (2011) *El guacho Martín Fierro*. Interzona, Buenos Aires.
- Jitrik, N. (2009) *Panorama histórico de la literatura argentina*. Editorial El Ateneo, Buenos Aires.
- Jitrik, N. (1996) "Canónica, regulatoria, transgresiva" en *Revista Orbis Tertius*, Vol. I, n°1, La Plata, Buenos Aires.
- Kristeva, J. (1981) "Bajtín, la palabra, el diálogo, la novela" en *Semiótica I. Fundamentos*, Madrid.
- Kristeva, J. (2013) "Sobre la abyección" en *Poderes de la perversión*. Siglo XXI, México.
- Ludmer, J. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Eterna Cadencia.
- Mansilla, L. (2015) *Una excursión a los indios ranqueles*. Edicol, Buenos Aires.
- Rama, A. (1982) *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.
- Rama, A. (1985) *Las máscaras democráticas del modernismo*. Fundación Ángel Rama, Montevideo.
- Rinesi, E. (2013) *Muñecas rusas*. Las cuarenta, Bs. As.
- Williams, R. (2001) *El campo y la ciudad*. Paidós, Buenos Aires.

