

Revista de Literatura Hispanoamericana

No. 43 (2001): 75-96

ISSN 0252-9017

Una visión prospectiva de la novela¹

Carlos O. Antognazzi
Sarmiento 1712. (S 3016 AAD) Santo Tomé
Santa Fe. República Argentina.

Resumen

Este trabajo busca exponer la idea de que en la creación novelística interviene el azar, y que el autor no elabora completamente el texto antes de escribirlo, sino que se deja influir y modificar por él durante el proceso de creación. Se señala, además, la importancia del lector como cogestor del texto.

Palabras clave: Azar, orden, relatividad, proceso creador, lector.

A Prospective Vision of the Novel

Abstract

The intention of this paper is to express the idea that novelistic creation has a lot to do with chance, and that the author does not work out the text completely before writing it, but he allows for and permits his own personal influence and modification during the process of creation. The paper also indicates the importance of the reader as a co-manager of the text.

Key words: Chance, order, relativity, creative process, reader.

¹ **El presente texto es una disertación dictada en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional del Litoral (Santa Fe, Argentina), el 24 de mayo de 2000, en el marco del curso «Arquitectura y urbanismo de los nuevos tiempos», una propuesta interdisciplinaria destinada a los estudiantes. De allí alguna mención, en el texto o en nota a pie de página (la n° 1 1), a dicho curso.**

Lo que me viene a la memoria cuando se habla de una visión prospectiva es la ciencia ficción. Y la primera imagen es la de las explosiones abriéndose camino hacia el cielo, provenientes de las pirámides del Dr. Tyrrel en el comienzo de *Blade runner*, la película de Ridley Scott, que nos muestra en un mismo tiempo y lugar el pasado y el futuro de la arquitectura (algo similar, desde la literatura, hacen los argentinos Abel Posse en *La reina del plata*, y, a su manera, Eduardo Blaustein en *Cruz diabla*). La película de Scott nos remite al escritor Philip K. Dick, cuya visión ha sentado precedente en la literatura desde que se diferenció de sus predecesores para trabajar con androides genéticos y no con los clásicos robots mecánicos.

La segunda imagen, quizás más claustrofóbica, cercana a los diseños inhumanos de Piranesi, es *Brasil*, la película de Terry Gilliam. Una tercera imagen, poblada de carreteras inmensas y vacías, de edificios sórdidos y del omnipresente ojo del estado, proviene de dos películas, *Farenheit 451* (Truffaut), y *La naranja mecánica* (Kubrick). Y una última imagen, en donde se apela directamente a la violencia que esas cons-

trucciones generan, es la del erotismo crispado de los choques de autos en *Crash* (Cronenberg), la de los adolescentes perdidos de *Kids* (Clark), la del indefenso Truman en *El show de Truman* (Weir), y la del mundo caótico y convulsionado de *Hardware* (Stanley).

¿Qué tienen en común estas películas? Que todas, salvo *Kids*, que es un doloroso presente, constituyen una visión de lo que quizás será la vida dentro de pocos años. Y en todas la visión es violenta, salvaje, porque el hombre se ha vuelto violento y salvaje. La arquitectura no está al margen de ese cambio. Puede provocarlo o atemperarlo. La arquitectura puede crecer en forma arbitraria, yuxtaponiendo construcciones nuevas a las viejas, como en la ciudad de Los Ángeles que nos enseña *Blade runner*, o creando desde cero, como ocurrió en Brasilia.

La teoría del caos permite vaticinar que todo vaticinio puede estar condenado, desde el vamos, al fracaso. La literatura incorporó la teoría a la novela: desde Oriana Fallaci en *Inshallah* (donde plantea, desde el escenario de la ciudad arrasada de Beirut, la fórmula de la entropía que desarrollara el profe-

1 Los datos completos de los libros y películas citados figuran al final del texto, en la Bibliografía.

sor Boltzmann²) a Michael Crichton en *Parque jurásico* (quien argumenta literariamente lo que es y significa esta teoría). En cine es importante *Fargo*, de los hermanos Coen, que parten de un esquema básico, elemental, y terminan, por una serie de imponderables mínimos, con un esquema de gran complejidad. Pero curiosamente esta teoría también nos dice que del caos, del más absoluto azar, puede surgir el orden. En una inversión de la teoría, los científicos ahora consideran que el universo no es ordenado y armónico, como se creía, sino que, por el contrario, es caótico. Y dentro de ese caos que es la regla general de la realidad, aparecen ciertas "islas" de orden. Es posible, entonces, y teniendo los recaudos necesarios, hacer una visión prospectiva.

Hay cinco novelas que ejemplifican que del caos surge el orden: *El opus*, de Jorge Riestra, *El jardín botánico*, de Claude Simón, *Museo de la novela de la eterna*, de Macedonio Fernández, *Abaddón el exterminador*, de Sabato, y *62, modelo para armar*, de Cortázar.

La elección de la novela para esta disertación no es ingenua: la novela es el género por excelencia, entendiéndose que es el único género literario que permite la incorporación de los demás géneros dentro de su discurso. Es un género convocante, abierto, en permanente mutación. Es *gerundio*, como nuestra vida: un constante estar siendo. Y en ese estar siendo interviene el azar en tanto o mayor medida, incluso, que nuestras previsiones más conservadoras.

Se puede agrupar a las novelas en dos grandes bloques: las que priorizan las *historias*, por un lado, y las que priorizan *la forma*, por el otro. En general, y al menos hasta ahora, la experiencia dice que se han mantenido vigentes aquellas novelas que han jerarquizado la historia por sobre la forma: *La odisea*, atribuida a Homero, sería el ejemplo más categórico. Las otras novelas terminan abasteciendo los círculos intelectuales, los ámbitos universitarios, los círculos de iniciados, pero no siempre, o no necesariamente, *hacen la historia* en el sentido de *permanencia*.

2 Ludwig Boltzmann, nacido en Viena en 1844, desarrolló la *noción de la probabilidad en la noción de la entropía*, con la fórmula: « $S = K \ln W$ ». Aparentemente procuró crear una fórmula que equilibrara o contrarrestara a la de la entropía (cuya fórmula fue ideada por Clausius). No lo logra, y se suicida en Trieste en 1906.

Otra idea es que siempre hay en toda novela un eje vertebrador, aún en los casos en que la novela sugiera la máxima libertad o el completo desorden. Una novela arquetípica es *Ulises*, de Joyce, que, como el mismo Joyce se encargó de demostrar a través de cuadros sinópticos, posee una estructura perfectamente acotada. De esto podemos extraer una moraleja con tono de paradoja: el desorden, para *ser dicho* en una novela, requiere de un orden que lo posibilite.

La Historia puede ser tomada, también, no ya como un continuo, sino como una serie de hechos que se entrelazan, se disocian, se yuxtaponen o se oponen. La *relatividad* aparece como el motor del mundo actual. Dentro de esa relatividad, de ese caos, la *casualidad*, el *azar*, aparecen como elementos fundamentales, que deben ser tenidos en cuenta a la hora de la creación.

Hay dos cuentos que permiten entender esto que estoy diciendo; los dos son de Borges; los dos están incluidos en el mismo libro, *Ficciones*, de 1944. Me refiero a *Pierre Menard, autor del Quijote*, y a *El jardín de los senderos que se bifurcan*.

En el primero Borges hace notar el valor del lector para que un texto tenga sentido. Cada uno de nosotros es el "autor" del Quijote, porque cada uno, al leer, está *reescribiendo*

el libro que lee. Barthes equiparaba *lectura a escritura*, y tenía razón: todo lector es escritor. El hecho físico de tomar la lapicera o encender la computadora para escribir es (casi) anecdótico. Al leer cada uno está participando en el texto y lo reescribe desde su propio conocimiento y sensibilidad. ¿Cuántas veces al leer un libro no estuvimos tentados de corregirlo? ¿Cuántas veces no lo hicimos, incluso?

En *El jardín de los senderos que se bifurcan* Borges hace notar el valor de la elección, que no siempre, o no necesariamente, es voluntaria (sabemos que en toda elección que creemos consciente hay mucho de azar e imprevisibilidad). Dice Borges por boca de uno de los personajes: «Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca *todas* las posibilidades. No existimos en la mayoría de esos tiempos: en algunos existe usted y no yo; en otros, yo, no usted; en otros, los dos. En éste, que un favorable azar me depara, usted ha llegado a mi casa; en otro, usted, al atravesar el jardín, me ha encontrado muerto; en otro, yo digo estas mismas palabras, pero soy un error, un fantasma». Y agrega Borges a continuación, reforzando la idea del azar: «El tiempo se bifurca perpetuamente hacia innumerables futuros. En uno de ellos soy su enemigo».

En ambos cuentos, entonces, se establece con claridad: primero, el parámetro o la categoría del lector como copartícipe o cogestor de la obra literaria. Segundo, el parámetro de la casualidad, el azar, como hecho que genera la Historia, porque elegimos una senda u otra sin saber a dónde nos llevan. Sólo se lo descubre al recorrerla, no antes, como bien manifestara Tolkien en su cuento «Hoja», de Niggle³. Podemos extrapolar estas situaciones a la arquitectura: el arquitecto no es más que un *cogestor* de la obra, y la obra también está sujeta a lo imprevisible, no sólo al designio o la voluntad del arquitecto.

Pero el libro que habla del azar y lo imprevisible es, por antonomasia, *Las mil y una noches*: allí los personajes recorren diferentes caminos, se encuentran, se separan, se transforman, movidos por las causas más insospechadas.

¿Cómo va a ser la novela dentro de veinte años? La pregunta encierra otra, sesgada, pero fundamental: ¿cómo va a ser *mi vida* dentro de veinte años? Sólo entendiendo cómo

será nuestra vida podemos llegar a decir (*vislumbrar*, mejor dicho) cómo será la novela, o la casa donde viviremos o la música que escucharemos. Al cambiar el conocimiento cambia el ser humano, al cambiar el ser humano cambia la novela y la arquitectura. Todos estos aspectos están firmemente relacionados porque hacen a la *esfera humana*; son todas manifestaciones humanas, que no pueden disociarse del Yo.

Esto no supone, no obstante, un planteo reduccionista de causa-efecto. Pero es imposible pensar en el mañana sin un posicionamiento en el hoy. Y la única base de que disponemos es el presente y el pasado. Para poder decir qué ocurrirá mañana, debemos, por tanto, entender qué ocurre hoy y qué ocurrió ayer.

Hay tres novelas que podemos considerar arquetípicas: *Zona exterior*, de Paul Theroux; *Neuromante*, de William Gibson; y *Hacia el final del tiempo*, de John Updike. En las tres se aventuran futuros posibles desde los datos ciertos que se tienen hoy: Theroux señala la importancia de los hackers, la presencia de la

3 El pintor Niggle descubre el mundo a medida que va pintando un cuadro llamado «Hoja», pero la propuesta de Tolkien va más allá, planteando la idea de que *obra y autor no se escinden*, sino que se involucran mutuamente. El autor está inmerso en su propia obra, se trata de una sola cosa. Niggle descubre, al final, que el cuadro que está pintando es, verdaderamente, *el mundo*, y que obviamente él está inmerso en ese mundo. En cine se hizo una propuesta similar, que le debe mucho a este cuento de Tolkien: *Más allá de los sueños*, del neozelandés Vincent Ward.

tecnología que crea una especie de nuevo ser humano, egoísta, paranoico y sumamente rápido con las computadoras; Gibson preconiza la civilización *ciberpunk*, la androginia y el lenguaje tecnológico incorporado al lenguaje convencional, de todos los días; Updike la posibilidad de una guerra entre Estados Unidos y China, y la desesperanza de quien ya no cree en nada. Todos coinciden en la contaminación (acústica, lingüística, visual, radiactiva, etc.).

Se entiende que estos libros, que sugieren visiones de un futuro cercano, pudieron concebirse porque han extrapolado, en general, situaciones del presente: la contaminación es real hoy en día, la posibilidad de una guerra de Estados Unidos con China es viable ante ciertas conductas que estos países van teniendo en el contexto mundial⁴, el lenguaje y la cultura *ciberpunk* es una realidad en muchos lugares.

Se entiende, al mismo tiempo, que estos autores no pretendieron pontificar sobre el futuro, sino que escribieron *novelas*. Toda novela es, primero, un producto artístico, no científico, y segundo, una mentira. Se *sugiere* la verdad, o una *posibilidad*, desde la mentira. Lo que una novela puede decirnos sobre el

mundo es una *sugerencia* que nace de la manipulación de la información que hace el novelista. Escribir es una forma de *interpretar y cuestionar* esa realidad circundante, una forma de *decir* el mundo. Y lo decimos en acto de escritura, en el trance de la escritura, en el proceso creativo. El acto es descubrimiento, y a medida que escribimos vamos revelando el mundo. La escritura es un acto de *revelación*, también, como el acto divino. Revelación que funciona en dos sentidos simultáneos: revela el mundo, y nos revela a nosotros mismos en relación a ese mundo. Nos ubicamos en el mundo a partir del acto creativo. Se plantea como viable una *posibilidad*, no se la da por hecho.

Vale aclarar el punto, porque ante novelas en extremo verosímiles como *En busca del tiempo perdido*, de Proust, hay turistas que (al decir de Umberto Eco), se quejan porque el mapa que compran en París no incluye a Combray, la localidad (ficticia) donde Proust ubica la acción de la novela.

Toffler vaticina que la tendencia es a trabajar cada vez más desde el hogar, vía computadora. Rifkin vaticina el fin del trabajo en su sentido clásico.

4 Cfr. *Pacto China-Rusia contra EE.UU.*, diario Clarín (Buenos Aires), 12 de mayo de 2000, p.37.

Los elementos que conocemos hoy sobre nuestra vida son la electrónica, la globalización, una pseudo libertad para elegir (sabemos que no *elige* quien tiene mucho para elegir, sino quien *conoce* lo poco que tiene), y la posibilidad de acceder a la información desde nuestra casa vía Internet. Es dable pensar que estas facilidades no sólo continuarán en los próximos años, sino que además se incrementarán. La casa de Bill Gates se maneja con órdenes verbales, la realidad virtual y el ciberespacio (que también se concibe como *un espacio a tratar arquitectónicamente*)⁵ no es un mero pasatiempo. Piensen en lo que plantean los hermanos Wachowski en *The matrix*. Piensen en lo que plantea Verhoeven en *El vengador del futuro*⁶(y Scott en *Blade runner*) con la posibilidad de los injertos de recuerdos⁷.

Esto no es "ciencia ficción": basta ver la inquietante investigación que hace Vance Packard en *Los moldeadores de hombres*.

Una novela nace de la sensibilidad. Es una estructura que sugiere la posibilidad de una vida a través de un personaje. Está sujeta al azar, más allá de la estructura que la vertebrada. Mejor dicho: cuanto más *elástica* es la estructura, mejor podrá "acomodarse" esa novela a distintas épocas.

Desde este punto de vista la libertad con que se trabaja es fundamental. De allí el planteo inicial, de que suelen perdurar aquellas novelas que cuentan historias y no tanto aquellas que priorizan determinados recursos, porque los recursos técnicos pueden pasar de moda (de hecho, pasan), mientras las historias permanecen porque responden a un hecho

5 En su novela *Acoso sexual* (1994), Crichton va más allá del argumento que sugiere el título para describir el universo de la realidad virtual y sus posibles utilidades. También Gibson en *Conde Cero* (1998). Desde un punto de vista científico, y aunque no se refiera específicamente al «espacio arquitectónico», véase el aporte de Lewin en *Complejidad. El caos como generador de orden* (1995), capítulo 5, «La vida en un ordenador», p. 105-128.

6 La película se basa libremente en el cuento *Recuerdos al por mayor*, de Philip K. Dick, incluido en su libro *La máquina preservadora* (1979).

7 Posibilidad ciertamente terrible, que mina el concepto clásico de lo que es el ser humano: si *somos lo que recordamos*, más allá de nuestras acciones, podemos ser modificados en tanto se modifiquen nuestros recuerdos, nuestra memoria, porque es nuestra memoria la que hace que pensemos como pensamos y tomemos las decisiones que tomamos. Modificada la memoria se modifica el ser humano. Si uno no se entera de que se le ha modificado la memoria, como ocurre en un principio con el personaje de *El vengador del futuro*, podría vivir enteramente una nueva vida sin tener noción de

lúdico. El ser humano sigue necesitando que se le cuente una historia antes de ir a dormir, y eso hace que hoy sigamos leyendo a los griegos, no con la misma posición que los contemporáneos de Homero, no con las mismas expectativas, pero sí con la misma *fascinación* por una historia bien contada que nos habla al corazón, no tanto al intelecto. La tragedia de Edipo sigue cautivando, porque la posibilidad que plantea no se agotó en una época o un país, sino que perdura porque alude al *ser humano*, no solamente a un ciudadano exclusivo, griego, de hace dos mil años.

Los griegos creían en el determinismo. Crearon a sus dioses a su imagen y semejanza a tal punto que les atribuyeron pasiones humanas. Nosotros hoy descreemos de los dioses, los hemos transmutado en Caos, Azar, Relatividad. Pero aquellas historias siguen cautivando. John Updike retomó en dos de sus novelas historias clásicas y las reescribió en forma contemporánea, con personajes y situaciones de hoy: *El centauro* (con la leyenda de Quirón y Prometeo) y *Brasil* (con la leyenda de Tristán e Isolda).

¿Qué somos cuando escribimos, cuando inventamos una historia? ¿Somos nosotros mismos siempre,

todo el tiempo? ¿Somos el que escribe y el que hace las compras en el supermercado de la esquina? ¿Somos el que hace el amor y el que discute y golpea? ¿O somos otro, uno diferente para cada una de estas acciones? En *Contra Saint-Betive*, Marcel Proust procuró iluminar esta situación del artista, al decir que «un libro es el producto de otro yo del que manifestamos en nuestras costumbres, en nuestra sociedad y en nuestros vicios». Otro yo, dice Proust. ¿No somos uno, entonces, sino al menos dos, o tres, o tantos yóes como hagan falta, según la personalidad de cada uno? ¿Somos múltiples cuando escribimos? ¿Lo somos todo el tiempo, aún sin escribir, aún sin ser escritores? ¿Somos uno -o muchos- al escribir, y mientras lo hacemos nos modificamos -¿diversificamos?- otra vez en muchos otros? ¿Podemos decir qué somos si estamos sujetos a la permanente mutabilidad de nuestro yo?

Personalidad viene de persona, y persona viene del griego prosopon: máscara. Ser persona es estar enmascarado. Nos ocultamos tras una máscara, y así nos mostramos en sociedad y en la intimidad. Una máscara para cada ocasión: cuando escribimos, cuando amamos, cuando odiamos, cuando descansamos.

lo que fue antes. A lo largo de su obra Dick trabajó con esta posibilidad.

Una novela puede nacer con una *frase* y un *tono*, pero también puede nacer con un *personaje*. Podemos tener un personaje, y buscamos entonces una historia *a su medida*. Es un poco como cuando el arquitecto recibe a un cliente y debe crear una casa para él, *a su medida*, no para cualquiera. Pirandello bosquejó así la historia de Seis *personajes en busca de un autor*: están los personajes, ahora falta el autor que les escriba a cada uno una historia a su medida.

En uno de sus libros Stephen King hace notar que, al lado de un ser humano, un personaje literario, por mejor concebido que esté, no es más que «un saco de huesos» (así titula, incluso, a su novela). *Un saco de huesos*: una cáscara, algo que hay que llenar, darle vida, darle características propias. Un vacío que debe ser puesto en marcha. Esa es la tarea del novelista: hacer que ese «saco de huesos» convenza al lector de que es en realidad un igual, un semejante, alguien con las mismas virtudes y defectos que cualquiera de los que estamos en esta sala.

Aquella novela que puede seguirse leyendo a lo largo de las épocas es la que *acompaña* al ser humano, no la que se le impone. Ya Borges decía, cuando daba clases en la universidad, que había que leer los libros por placer y no por obligación. La novela debe concebirse en la

misma forma. Sólo si acompaña se podrá releer, independientemente de la época en que fue concebida. *A acompañar, no imponerse*. Acompañar con *naturalidad*, no en base a esquemas. Los esquemas son rígidos, encorsetan, y la novela que se sigue leyendo no tolera los encorsetamientos. Lo artificial, lo impuesto, no funciona. Cuando hay información suficiente todo lo impuesto termina por derrumbarse. El muro de Berlín es el ejemplo más contundente. Cuando Michael Foucault habla del poder lo *democratiza*: nadie ostenta por sí solo (o en sí) el poder; el poder radica en *todas partes*. En la cátedra, sí, pero *también* en el alumno. En el dictador, obviamente, pero *también* en el pueblo que lo sufre (y lo acepta o se rebela). En el escritor, por supuesto, pero *también* en sus personajes.

Esto nos lleva al tema esencial de la *libertad*, que supone, o incluye, a su vez, la *elasticidad*. Por libertad entiendo la posición del escritor ante el texto. Ante sus personajes y la trama. Ante el *hecho creativo* en sí, como producto artístico.

A grandes rasgos se pueden establecer dos categorías o formas creativas: aquellos autores que trabajan en pos de una estructura determinada previamente, y que durante la escritura se limitan a llenar con el texto los huecos de esa estructura, como si se tratara de volcar hormi-

gón en un encofrado, y aquellos autores que, pese a poseer en general una línea estructural, escriben sin tener claro el panorama del texto acabado. Los primeros suelen escribir para *decir o mostrar* algo. Los segundos, para *descubrir* qué es lo que quieren decir o mostrar. Obviamente esto no es más que un reduccionismo elaborado a los fines de clarificar las ideas por contraste, pero vale como ejemplo.

La libertad, la elasticidad, la duda, la permeabilidad, el juego con el azar y los imponderables, aparecen con mayor claridad en la segunda posición nombrada: la de los autores que escriben para descubrir sobre la marcha, en el *proceso de escritura*, que quieren decir. Estos son autores que necesitan del acto para recién entonces saber qué es lo que los está impulsando a escribir. Es un poco como lo que nos enseña ese trabajo de Escher en donde una mano dibuja en un papel a otra mano que, saliéndose del papel, asumiendo la triple dimensión del espacio, en forma de simetría especular, está dibujando a la primera. En otras palabras: *escribo para saber qué escribo*.

Dentro de esta posición se encuentran, entre otros, los argentinos Juan José Saer y Ricardo Piglia. Me limito a mencionar a dos escritores que han hecho explícita su posición ante la literatura. Pero hay otros que también trabajan de esta forma, con

blandura, con un *tono* que rezuma libertad: Cervantes, Rabelais, Bowles, Salinger, Puig, Cortázar, Proust, Javier Marías, Álvaro Mutis, Macedonio Fernández, Felisberto Hernández, Katka. La lista es interminable, pero en especial destaco: *La música del azar*, de Auster; *Los subterráneos*, de Kerouac, *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman*, de Molina, *El otoño del patriarca*, de García Márquez, y *Bajo el volcán*, de Lowry.

Cuando hablamos de un autor que escribe *para saber lo que quiere escribir* estamos también hablando de la *libertad* de ese autor, que por su actitud va a permitirse ser influido por otros autores, por el medio, por el día, por la propia escritura, por las pocas o muchas ganas que tenga de escribir ese día en especial. Y también por sus personajes. Estos son autores que abierta, explícitamente incluso, no reniegan de sus referentes y que los utilizan en beneficio propio.

En este contexto es habitual decir que «los personajes se le escaparon de las manos al autor, y entonces hicieron lo que quisieron». Obviamente esto no es cierto en forma literal, pero es, sí, una forma bastante gráfica de señalar el grado de elasticidad del escritor, que no vaciló en dejarse llevar por el *ritmo* de la historia, por el *vaivén* de la trama, por el *fluir* del propio discurso, y permitió entonces

que aparecieran en la novela ciertas cosas, ciertos elementos, que no estaban programados previamente, y que por lo mismo no son totalmente lógicos o racionales. Hay una retroalimentación en la creación: el escritor es uno cuando comienza a escribir, y otro cuando termina la obra. No sólo por la constante humana de que siempre estamos cambiando, sino porque el proceso creativo supone un ida y vuelta, en donde el escritor modifica a la trama, y el libro modifica a su vez al escritor. El escritor es *parte*, no está afuera de la creación. Es parte de lo creado, porque influye sobre su obra y a su vez es influido por esa creación.

Hay una suerte de *enamoramiento* en estos autores. Se puede hacer un paralelo con la historia de Narciso, que se enamora de su propio reflejo en el río. Se trabaja (escribe, crea, concibe) con la suficiente blandura como para que el espíritu sea permeable y avance por caminos inexplorados, no pensados antes de sentarse a escribir. Así ocurre con la casa, también. Así ocurre con toda otra creación del hombre, porque es *el hombre* quien está sujeto a los imponderables.

Se elige sobre la marcha, como en *Las mil y una noches* o en el

cuento de Borges *El jardín de los senderos que se bifurcan*. Si elegimos este sendero, ocurre tal cosa; si en cambio elegimos aquel, ocurrirá tal otra. Con la diferencia, fundamental y que hay que tener en cuenta, de que la elección no va precedida del conocimiento acabado de lo que va a ocurrir, sino que se descubre lo que ocurre una vez que se ha elegido la senda. De allí esa sentencia terrible de Kundera cuando dice que la vida no se hace en borrador sino siempre en limpio. No la podemos corregir, la vivimos de una vez y para siempre, equivocados o no: «No existe posibilidad alguna de comprobar cuál de las decisiones es la mejor, porque no existe comparación alguna. El hombre vive todo a la primera y sin preparación»⁸.

En varias oportunidades Piglia ha hecho referencia a que él escribe «cuando encuentra el tono». El *tono*: es decir, no importa tanto la historia, la anécdota, la trama, sino el *fluir del discurso*. Esta actitud puede remitir a la *retórica* (cuando surge el síndrome Narciso), que en su caso extremo se anula a sí misma por imposibilidad de avanzar en la historia (como suele ocurrir en algunas novelas de Héctor Bianciotti y, aunque debido a otros factores, en las nove-

8 Milan Kundera. *La insoponible levedad del ser*. (1986). p. 16..

las de los objetivistas franceses: Butor, Robbe-Grillet, Simon). También la arquitectura adolece de este mal. Baste pensar en las obras de Gaudí o Hundertwasser⁹: sobrecargadas, hiperorgánicas, falsamente "naturales". Algo diferente es la concepción de Paez Vilaró con su «escultura para vivir» de Casapueblo, en donde sin usar líneas rectas remeda el estilo blando, casi naif, de las ciudades del medioevo.

En la práctica, *escribir desde el tono* supone que el escritor sólo tiene la frase inicial, o una frase disparadora, y a partir de ella comienza, *sobre la marcha de la escritura*, a contar una historia. La historia se desarrolla como una alfombra: no sabemos de antemano qué diseños o dibujos tiene, los vamos descubriendo a medida que la desenrollamos.

¿Cómo relacionamos esta libertad con una visión prospectiva de la novela? Primero, con libertad, justamente. Libertad de pensar qué mundo es el que nos alberga, en qué contexto vamos a crear, con qué fin (si es que hay un fin, como suele ocurrir en la Arquitectura).

La novela que permanece y se sigue leyendo, decíamos antes, es aquella que *acompaña* al ser humano, que no se le impone. Podemos

decir, continuando con el paralelo, que la arquitectura que sigue sirviendo, entonces, es también aquella que acompaña, que no se impone. ¿Pero qué significa acompañar?

Acompañar es sinónimo de *blandura, elasticidad, comprensión*. Acompaña aquello que es lo suficientemente elástico como para *adaptarse a los cambios*. La imagen oriental de que el ser humano debe ser como un junco, que no se opone con rigidez ante el viento sino que se dobla, elástico, *para luego recuperar su forma*, es ilustrativa.

Acompaña, además, aquella novela cuyos personajes logran *despegarse* del papel: los que son verosímiles, los que pueden sentirse respirar a nuestro lado, como si estuvieran leyendo junto a nosotros; los personajes que tienen libertad, al menos tanta como tenemos nosotros. Se me ocurren varios autores: Puig, Salinger, Theroux, Tolkien, Updike, Carver, Proust, Cheever, Kennedy Toole.

Un personaje se despegaba del papel cuando posee cualidades que lo hacen humano. Cuando deja de ser ese «saco de huesos» al que se refería King. Un tic nervioso, por ejemplo, un tartamudeo, una cierta forma en el vestir, un gusto determinado

⁹ Sobre su obra véase el suplemento cultural de El Litoral (Santa Fe, Argentina), 20 de mayo de 2000.

en las comidas, una posición, equivocada o no, ante el mundo. No se trata de seres perfectos, sino humanos. Son seres que cometen errores, que les duele el estómago, que van al baño, que no llegan a fin de mes, que tienen problemas de pareja o con sus hijos, que discuten y sufren si su equipo pierde el partido el domingo. Son personajes de papel y tinta, pero que *parecen* de carne y hueso. No son héroes, son humanos. Los Rambo, los Superman, los Batman, no son creíbles, viven al margen de la realidad, viven en el mundo *bidimensional* de la creación plástica, no en la *tetradimensión* del ser humano. Con su cuota de estupidez y comicidad innatas, es más humano el Super Agente 86 que James Bond, el agente 007.

En su novela *La casa Rusia*, John Le Carré muestra por dentro la maquinaria de los servicios secretos y cómo se obliga a un ser de carne y hueso, personaje detectivesco a pesar suyo, a trabajar para el sistema. Es el *factor humano* del que hablaba Graham Green, que también se encuadra en la teoría del caos, o de la imprevisibilidad: son los imponderables de la vida real, que minan todos los esquemas. En *La casa Rusia* nadie en el servicio de inteligencia pensó que ese hombre al que obligan a trabajar para ellos podía enamorarse. En *El factor humano*, la novela de Green, nadie pensó que

hay reglas y simpatías propias, que van más allá del sentido de patria y pertenencia.

El *factor humano* es ese punto impredecible, que no puede considerarse *previamente* en los proyectos justamente porque no se lo conoce, pero que siempre actúa. Y siempre actúa en los momentos menos pensados, como una Ley de Murphy. Harry "Conejo" Angstrom sale a comprar cigarrillos al kiosco de la esquina, y demora meses en regresar a su casa con su esposa e hijo. El planteo de Updike es también el del imponderable: algo pasó para que Harry no regresara. Y para saberlo Updike escribió *Corre, conejo*, una de sus mejores novelas.

***Acompañar* es también *invitar*. Así como no debería haber fisuras en la novela, tampoco debería haberlas en la arquitectura. Hablo de imbricación, de fusión, no de yuxtaposición. Un poco como ocurre en la película *El proyecto de la bruja Blair*, que logra casi un imposible: que el espectador sea el protagonista, que el espectador corra por el bosque presa del terror. El ojo del que mira es el ojo de la cámara en todo momento. Espectador y actores se mezclan, se acompañan y terminan por fundirse en un sólo organismo.**

Así como Puig logró en sus novelas eliminar la figura del narrador al hacer hablar *exclusivamente* a sus personajes, en esta película casi se

logra eliminar la figura del actor y el director. No hay fisuras. Tanto lector como espectador son *invitados a participar* de la obra. En la misma forma la arquitectura debería ser una *proyección del usuario*: algo que lo acompaña, no que se le impone. Algo que lo invita a vivir, no que lo rechaza.

Hay dos ejemplos que me parecen adecuados para mostrar en forma gráfica esto que planteo. Y corresponden a observaciones empíricas, no teóricas.

Cuando uno comienza a hacer acrobatismo busca un ritmo. No se trata ni de los cien metros llanos ni de caminar, sino de *trotar*. Lo curioso es que cuando se trota lo suficiente, no es uno, sino el cuerpo, quien establece el ritmo. No elige quien corre, sino el cuerpo del que corre. *La forma la dicta el cuerpo*, y ese dictado está pautado por lo que más le conviene a ese cuerpo. El ritmo que se adquiere es el que más le conviene a ese cuerpo, y es el cuerpo quien lo descubrió. Uno debe limitarse a seguir los dictados de ese organismo. Uno, así como el escritor descubre qué es lo que quiere escribir, o el arquitecto qué quiere construir, descubre sobre la marcha, literalmente, cuál es el ritmo, el *fluir* que le corresponde.

El segundo ejemplo es similar, pero al mismo tiempo toma un poco de distancia. Cualquiera que haya ido a la montaña sabe que está llena

de caminos que se cruzan una y otra vez, sin motivo aparente o, mejor dicho, motivados, en apariencia, por el más absoluto azar. Sin embargo esas son sendas que de hecho usan los habitantes del lugar. La gente que vive allí en la montaña ha establecido, con el uso, una serie de sendas que les permiten la comunicación entre chacra y chacra, estancia y estancia. No me estoy refiriendo a los caminos que abren los gobiernos con las máquinas, sino a esas sendas peatonales que los lugareños han forjado y que siguen usando desde hace décadas. Sólo cuando una casa queda deshabitada el sendero que la comunicaba con las demás comienza a perderse al ser devorado por la maleza. Pero en tanto hay gente en la casa, el sendero se mantiene.

Estos senderos no son rectos, no están bosquejados con regla T y escuadra, sino por las piernas de los que los necesitan. Son senderos *orgánicos*, en el amplio sentido de la palabra. No buscan unir dos puntos de la forma más rápida o corta, sino por la menos cansadora. Se trata del concepto del *ahorro de energía*. No atraviesan la montaña por arriba, sino por los costados. Esos senderos, que se siguen usando de generación en generación, lo permiten porque han sido creados desde la necesidad vital de quienes los utilizan, y por lo tanto son una manifestación más del hombre de la montaña, son

un *apéndice* de ellos. Esos senderos los *acompañan*, no se les imponen. El uso humano y su necesidad los legitiman.

En la misma forma actúa el sendero que corta en diagonal el campito, ese terreno baldío de la esquina: no es un sendero proyectado, sino que es la resultante de una necesidad de los pobladores del barrio. Se rechaza el ángulo recto de las veredas o la calle y se "corta camino".

Comparemos esos senderos de montaña con un camino de auto. Comparemos, incluso, lo que es en Córdoba el camino viejo a El Cóndor, para cruzar a traslasierra por Pampa de Achala, con lo que es la ruta nueva.

¿Cómo no recordar aquí la sentencia-epitafio de Louis Sullivan, «la forma sigue a la función», que el maestro Manzur mencionó en la reunión pasada¹⁰? ¿Y cómo no recordar entonces la expresión *orgánica* de Frank Lloyd Wright, «así como es la vida, es la forma»?

Los diseñadores de estos senderos de montaña no han leído a Sullivan o Wright, ni siquiera saben quiénes fueron y mucho menos lo que hicieron, pero *viven* sus sentencias, las llevan a cabo con sorprendente naturalidad, las tienen *genéticamente incorporadas*.

Esto permite aventurar, y que me disculpen los arquitectos presentes, que no hace falta un arquitecto para hacer arquitectura. O al menos para construir. Baso esta suerte de "herejía" en el hecho de que las construcciones precedieron a la aparición del profesional y de la carrera de arquitectura. El iglú que construyen los esquimales en el Ártico nunca tuvo un diseñador recibido. El iglú nació de una *conducta permeable* del ser humano que habita el Ártico y su entorno, y de su necesidad concreta: protegerse.

Se puede argumentar que un iglú no es el Partenón o no es el proyectado edificio Illinois, de una milla de altura, de Wright. Y tendrían razón: un iglú es otra cosa, pero no es ni mejor ni peor que el Partenón o la torre Illinois. Los cánones de belleza y funcionalidad no pueden ser universales, sino que responden a premisas puntuales de cada época y cada lugar. La arquitectura no es un clisé estereotipado que se coloca sobre un terreno, sino una *respuesta a una necesidad* humana, que por lo tanto cambia con las épocas. De la misma manera los materiales sugieren la forma en que deben emplearse, su uso más completo y efectivo.

10 Me refiero a la disertación sobre «Funcionalismo» (dada el 17 de mayo de 2000) con que el arquitecto Osvaldo Manzur inauguró el presente curso.

Lao-Tsé, poeta y filósofo, dijo que «la realidad del edificio consiste no en las paredes y el techo sino en el espacio interior en que se vive». El *espacio interior*: no la cáscara, sino el *espacio humano*. Lo importante no es la envolvente, sino el ámbito que esa envolvente crea, que corresponde a la *esfera humana*. En otras palabras: ¿cómo hacemos humano, habitable, el vacío que genera o produce una construcción arquitectónica?¹¹

Con la novela ocurre lo mismo: lo importante está más en lo que hay dentro, en su argumento, que en lo exterior, lo puramente formal. Lo demás es retórica. «Todo el resto es literatura», dijo un escritor famoso.

En el cuento *There are more things (Hay más cosas)*, incluido en *El libro de arena*, de 1975, Borges hace notar un hecho fundamental de la arquitectura, porque procura, justamente, la descripción de una casa que no será habitada por seres humanos: «Para ver una cosa hay que comprenderla. El sillón presupone el cuerpo humano, sus articulaciones y partes; las tijeras, el acto de cortar. ¿Qué decir de una lámpara o un vehículo? El salvaje no puede percibir la biblia del misionero; el pasaje-

ro no ve el mismo cordaje que los hombres de a bordo. Si viéramos realmente el universo, tal vez lo entenderíamos».

Podemos hablar, como hace el arquitecto Carli en arquitectura, de una *metáfora biológica*. Carli habla de *genotipo* y de *fenotipo*, en donde *gene* es lo que crea la comunidad, lo colectivo, aquello que se va formando a lo largo del tiempo, y que incluye los aspectos que hacen que una comunidad dada sea lo que es; en otras palabras, «gene» alude a la cultura en su aspecto más amplio y abarcativo. *Fenotipo* es, por el contrario, lo individual, lo privado, aquello que hace que un individuo (o una cosa) se diferencie de otro. Por eso los genes son pocos, y los fenotipos miles.

En literatura podemos decir que *genotipo* es un género literario (la novela, por ejemplo), y que *fenotipo* son las diversas maneras en que se manifiesta ese género literario. Así los senderos mencionados en el ejemplo pertenecen al *genotipo* «sendero», pero su materialización, haciendo eses, cruzándose, avanzando o retrocediendo, corresponde al *fenotipo* «sendero». Como sostiene Carli «quien califica a un

11 Reconozco el reduccionismo que supone esta idea, por cuanto no se puede disociar *envolvente* de *espacio interior*. Son dos caras de una misma moneda, porque una *presupone* a la otra. De todas formas, la pregunta es gráfica.

"gene" es un "fenotipo". Y lo materializa»¹², por lo que podemos decir también que un genotipo es el *personaje* como entidad abstracta, y el fenotipo será la *materialización* de ese personaje, la forma en que el escritor lo reflejará en la obra, con sus peculiaridades, sus características propias, aquellas que lo diferencian de todos los demás personajes posibles y que lo convierten, como el ser humano, en alguien *único e irreplicable*.

Para descubrir esas características que hacen que el *genotipo* «personaje» se vuelva *fenotipo* «Juan», por ejemplo, hace falta la observación. Uno puede descubrir características particulares de un personaje a fuerza de leer literatura, pero nada reemplaza a la observación directa de la realidad. En la apertura de este curso Carli hablaba de lo que gratifica estar sentado a la mesa de un bar, mirando pasar la gente. Allí están los personajes. Allí está el hombre *verdadero*, de carne y hueso, que es el que tanto arquitectos como escritores necesitamos para nuestro trabajo. Y si no es un bar es el colectivo, o los pasillos de la facultad, o cualquier otro ámbito donde haya gente. ¿Qué mejor ejemplo que el que dio Fellini cuando en la película

Entrevista se le pregunta, justamente, de dónde sacaba a sus personajes? De allí nomás, de la calle: el paneo de la cámara mostraba la variedad de personas, los matices, las fisuras íntimas que hacen que cada uno sea único e irreplicable. El *genotipo* «especie humana» está formado por millones de *fenotipos* «Juanes».

¿Cuáles son las necesidades del fenotipo «Juan»? ¿Qué perspectiva tiene Juan para los próximos veinte años? ¿Se casará, tendrá hijos, llevará a sus padres ancianos a vivir con él? ¿O se divorciará, no tendrá hijos, no se casará, sus padres morirán y se quedará solo? La primera opción supone que la vivienda que Juan necesita tiene que poder incorporar más habitaciones. La segunda opción, que tiene que reducir las drásticamente.

¿A Juan le gustan las plantas? ¿Desea tener un jardín? ¿Le gusta que el baño esté cerca del dormitorio porque se levanta durante la noche? ¿No le importa que el baño esté lejos del dormitorio, pero sí que el dormitorio sea amplio y esté lleno de espejos? Son preguntas que hay que tener en cuenta, y que sólo puede responder el fenotipo «Juan».

Carli hace notar la importancia de la *nostalgia*¹³, y creo que es fundamental porque allí, en la nostalgia,

¹² César Luis Carli. *Los tiempos, los patios y las casas*. (1993). p. 16..

¹³ César Luis Carli. *Ob. Cit.*, p. 160.

aparece aquello no cuantificable que hace que una persona sea lo que es: la emoción. La emoción alude a algo que se ha puesto ahora de moda, la *inteligencia emocional*. ¿Por qué sobre la cama del fenotipo «Beatriz» hay un rosario colgado de la pared? ¿Por qué en el estar del fenotipo «Juan» hay un muñequito de esos que pronostica el cambio de tiempo? No lo sabemos, es probable que tampoco lo sepan, conscientemente, racionalmente, ni Juan ni Beatriz. Pero para ellos es lo *suficientemente* importante el rosario sobre la cama, y el muñequito en el estar, como para que cuando se cambian de casa lo lleven consigo y lo pongan nuevamente sobre la (nueva) cama en el (nuevo) dormitorio y sobre la (nueva) pared del (nuevo) estar. Ese imponderable habla de la *costumbre*, de lo *arraigado*, y eso es lo que hace justamente que un fenotipo sea tal.

En literatura, en caso necesario el escritor puede darse el lujo de elabo-

rar una trama y luego *ajustar* una serie de personajes a ella. En arquitectura, sin embargo, esto es más difícil. Salvo que se confunda al *fenotipo* «Juan» con el *genotipo* «Juan», que en la realidad no existe, y se hagan barrios para un sinnúmero de Juanes, en la creencia de que todos los Juanes piensan y sienten y necesitan igual.

Pero en literatura hay un fenómeno nuevo, que se abre hacia el futuro, que es el *hipertexto*, que posibilita un sinnúmero de opciones: el mismo personaje puede hacer esto o lo otro, y con cada opción que se toma la historia cambia. Es un poco lo que había hecho Borges con *El jardín de los senderos que se bifurcan* o el pueblo árabe en *Las mil y una noches*, sólo que ahora el soporte es digital. En el hipertexto los senderos se bifurcan, y cada lector elige el que quiere. Con la ventaja de que siempre puede volver a empezar a leer el libro, y que el libro nunca será igual.

Bibliografía mencionada en el texto y/o sugerida

- ANÓNIMO. *Las mil y una noches* (dos tomos). Ediciones 29, España. 1985.
 AUSTER, Paul. *El cuaderno rojo*. Anagrama, España. 1994.
 AUSTER, Paul. *La música del azar*. Anagrama, España. 1998.
 BALLARD, J. G. *Crash*. Minotauro, España. 1996.
 BARTHES, Roland. *Crítica y verdad*. Siglo XXI editores, México. 1996.
 BLAUSTEIN, Eduardo. *Cruz diablo*. Emecé, Buenos Aires. 1997.
 BORGES, Jorge Luis. *El libro de arena*. Emecé, Buenos Aires. 1975.
 BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Emecé, Buenos Aires. 1994.

- BOWLES, Paul. *Cuentos escogidos*. Alfaguara, Madrid, España. 1995.
- BOWLES, Paul. *El cielo protector*. Alfaguara, Madrid, España. 1998.
- BRADBURY, Ray. *Fahrenheit 451*. Minotauro, Buenos Aires. 1997.
- BROCKMAN, John (compilador). *La tercera cultura. Más allá de la revolución científica*. Tusquets (Metatemas), España. 1996.
- CABRERA INFANTE, Guillermo. *Tres tristes tigres*. Biblioteca Ayacucho, Caracas, Venezuela. 1990.
- CALVINO, Italo. *Por qué leer los clásicos*. Tusquets, España. 1992.
- CALVINO, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Siruela, España. 1989.
- CARLI, César Luis. *Los tiempos, los patios y las casas*. Fundación Bica, Santo Tomé/ Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe. 1993.
- CARVER, Raymond. *De qué hablamos cuando hablamos de amor*. Anagrama, España. 1995.
- CHEEVER, John. *El nadador* (cuentos completos). Bruguera, España. 1982.
- CHOMNSKY, Noam. *Política y cultura a finales del siglo XX*. Ariel, Buenos Aires. 1995.
- CORTÁZAR, Julio. *62, modelo para armar*. Sudamericana, Buenos Aires. 1968.
- CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Fondo de Cultura Económica (Colección Archivos). Edición crítica de Julio Ortega y Saúl Yurkievich, Buenos Aires. 1988.
- CRICHTON, Michael. *Acoso sexual*. Emecé, Buenos Aires. 1994.
- CRICHTON, Michael. *Parque jurásico*. Emecé, Buenos Aires. 1991.
- DICK, Philip K. *Cuentos completos* (tres tomos: 1: *Aquí yace el Wub*; 2: *La segunda variedad*; 3: *El padre-cosa*). Martínez Roca (Colección Gran Super Ficción), España. 1989.
- DICK, Philip K. *La máquina preservadora*. Sudamericana (Colección Nebulae), Buenos Aires. 1979.
- DICK, Philip K. *Laberinto de muerte*. Plaza & Janés (Colección Mundos Imaginarios), España. 1999.
- FALLACI, Oriana. *Inshallah*. Emecé, Buenos Aires. 1992.
- FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la novela de la eterna*. Fondo de Cultura Económica (Colección Archivos). Edición crítica de Ana María Camblong y Adolfo de Obieta. 1996.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Sudamericana, Buenos Aires. 1992.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *El otoño del patriarca*. Bruguera, España. 1980.
- GIBSON, William. *Conde Cero*. Minotauro, España. 1998.
- GIBSON, William. *Neuromante*. Minotauro, España. 1984.

- GOLEMAN, Daniel. *La inteligencia emocional*. Javier Vergara Editor, Buenos Aires. 1996.
- GOODWIN, Brian. *Las manchas del leopardo. La evolución de la complejidad*. Tusquets (Metatemas), España. 1998.
- HERNÁNDEZ, Felisberto. *Novelas y cuentos* (obra completa). Biblioteca Ayacucho, Caracas, Venezuela. 1985.
- IRVING, John. *El hotel New Hampshire*. Tusquets, España. 1995.
- JOYCE, James. *Ulises*. Lumen, España. 1991.
- KAFKA, Franz. *América*. Emecé, Buenos Aires. 1943.
- KÉNNEDY TOOLE, John. *La conjura de los necios*. Anagrama, Buenos Aires. 1989.
- KEROUAC, Jack. *Los subterráneos*. Anagrama, España. 1996.
- KING, Stephen. *Un saco de huesos*. Plaza & Janés, España. 1989.
- KUNDERA, Milan. *La inmortalidad*. Tusquets, Buenos Aires. 1990.
- KUNDERA, Milan. *La insoportable levedad del ser*. Tusquets, España. 1986.
- LE CARRE, John. *La casa Rusia*. Emecé, Buenos Aires. 1989.
- LEWIN, Roger (compilador). *Complejidad. El caos como generador del orden*. Tusquets (Metatemas), España. 1995.
- LOWRY, Malcolm. *Bajo el volcán*. Tusquets, España. 1997.
- MARGULIS, Lynn, y SAGAN, Dorion. *Microcosmos. Cuatro mil millones de años de evolución desde nuestros ancestros microbianos*. Tusquets (Metatemas), España. 1995.
- MARÍAS, Javier. *Mañana en la batalla piensa en mí*. Alfaguara, España. 1996.
- MOLINA, Enrique. *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman*. Corregidor, Buenos Aires. 1997.
- NORMAN, Howard. *El pintor de aves*. Emecé, Buenos Aires. 1998.
- PACKARD, Vance. *Los moldeadores de hombres*. Editorial Crea S. A., Buenos Aires. 1980.
- PIGLIA, Ricardo. *Respiración artificial*. Sudamericana, Buenos Aires. 1988.
- POSSE, Abel. *La reina del plata*. Emecé, Buenos Aires. 1988.
- PRIGOGINE, Ilya. *¿Tan solo una ilusión? Una exploración del caos al orden*. Tusquets (Metatemas), España. 1997.
- PROUST, Marcel. *En busca del tiempo perdido* (siete tomos: 1: *Por el camino de Swann*; 2: *A la sombra de las muchachas en flor*; 3: *El mundo de Guermantes*; 4: *Sodoma y Gomorra*; 5: *La prisionera*; 6: *La fugitiva*; 7: *El tiempo recobrado*). Alianza Editorial, España. 1981.
- PUIG, Manuel. *Boquitas pintadas*. Seix Barral, Buenos Aires. 1993.
- PUIG, Manuel. *Cae la noche tropical*. Seix Barral, Buenos Aires. 1997.

- PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Seix Barral, Buenos Aires. 1991.
- PUIG, Manuel. *La traición de Rita Hayworth*. Seix Barral, Buenos Aires. 1993.
- RIESTRA, Jorge. *El opus*. Alción/ Coquena editores, Rosario, Córdoba. 1986.
- RIFKIN, Jeremy. *El fin del trabajo. Nuevas tecnologías contra puestos de trabajo: el nacimiento de una nueva era*. Paidós, Buenos Aires. 1997.
- RUESCH, Hans. *País de las sombras largas*. La isla S. A., Buenos Aires. 1959.
- SABATO, Ernesto. *Abaddón el exterminador*. Sudamericana, Buenos Aires. 1974.
- SAER, Juan José. *El concepto de ficción*. Ariel, Buenos Aires. 1997.
- SAER, Juan José. *El entenado*. Folios Ediciones, Buenos Aires. 1983.
- SAER, Juan José. *El río sin orillas*. Alianza, Buenos Aires. 1991.
- SAER, Juan José. *Glosa*. Alianza, Buenos Aires. 1986.
- SAER, Juan José. *La ocasión*. Alianza, Buenos Aires. 1988.
- SALINGER, J. D. *El guardián en el centeno*. Alianza, Buenos Aires. 1997.
- SALINGER, J. D. *Franny y Zooey*. Bruguera, España. 1978.
- SALINGER, J. D. *Levantad, carpinteros, la viga maestra / Seymour: una introducción*. Bruguera, España. 1977.
- SALINGER, J. D. *Nueve cuentos*. Bruguera, España. 1977.
- SARTORI, Giovanni. *Homo videns. La sociedad teledirigida*. Taurus, Buenos Aires. 1998.
- SIMON, Claude. *El jardín botánico*. Perfil, Buenos Aires. 1999.
- TACCA, Oscar. *Las voces de la novela*. Gredos, España. 1978.
- THEROUX, Paul. *Chicago loop*. Tusquets, España. 1991.
- THEROUX, Paul. *La costa de los mosquitos*. Emecé, Buenos Aires. 1983.
- THEROUX, Paul. *Zona exterior*. Tusquets, España. 1988.
- TOFFLER, Alvin (y Heidi). *El "shock" del futuro*. Plaza & Janés, España. 1971.
- TOFFLER, Alvin (y Heidi). *El cambio del poder*. Plaza & Janés, España. 1990.
- TOFFLER, Alvin (y Heidi). *La tercera ola*. Plaza & Janés, España. 1980.
- TOFFLER, Alvin (y Heidi). *Las guerras del futuro*. Plaza & Janés, España. 1994.
- TOLKIEN, J. R. R. «*Hoja*», de *Niggle* (en la edición de tres cuentos, junto con *Egídio, el granjero de Ham, y El herrero de Wootton Mayor*). Minotauro, Buenos Aires. 1984.
- TOLKIEN, J. R. R. *El hobbit*. Minotauro, Buenos Aires. 1984.
- TOLKIEN, J. R. R. *El señor de los anillos* (cuatro tomos: 1: *La comunidad del anillo*; 2: *Las dos torres*; 3: *El retorno del rey*; 4: *Apéndices*). Minotauro, Buenos Aires. 1982.
- UPDIKE, John. *Brasil*. Tusquets, España. 1994.
- UPDIKE, John. *Corre, conejo*. Tusquets, España. 1990.
- UPDIKE, John. *El Centauro*. Tusquets, España. 1991.

UPDIKE, John. *Hacia el final del tiempo*. Tusquets, España. 2000.

WRIGHT, Frank Lloyd. *La ciudad viviente*. Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires. 1961.

WRIGHT, Frank Lloyd. *Testamento*. Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires. 1961.

Películas mencionadas y/o sugeridas

Blade runner, de Ridley Scott.

Brasil, de Terry Gilliam.

Fahrenheit 451, de Francois Truffaut.

La naranja mecánica, de Stanley Kubrick.

Crash, de David Cronenberg.

Kids, de Larry Clark.

El show de Truman, de Peter Weir.

Hardware, de Richard Stanley.

Fargo, de Joel y Ethan Coen.

Más allá de los sueños, de Vincent Ward.

The matrix, de Wachowski.

El vengador del futuro, de Paul Verhoeven.

El proyecto de la bruja Blair, de Sanchez y Myrick.

Entrevista, de Federico Fellini.

Navigator, de Vincent Ward.

Tiempo de gitanos, de Emir Kusturica.

La fiesta de Babette, de Gabriel Axel.

Thelma y Louise, de Ridley Scott.

Doce monos, de Terry Gilliam.

Asesinos por naturaleza, de Oliver Stone.