

ESCENAS ARGENTINAS: BARBARIE, ALEGORÍA Y PODER EN *LA VIDA ENTERA* (1981) DE JUAN CARLOS MARTINI

Scenes from Argentina: Barbarism, Allegory and Power in La vida entera (1981) by Juan Carlos Martini

AGUSTINA IBAÑEZ

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA-CELEHIS (ARGENTINA)
agustinaibanez@hotmail.com

Resumen: el siguiente artículo estudia el funcionamiento de la alegoría, el fragmento y la ruina en la novela *La vida entera* (1981) del escritor argentino Juan Carlos Martini. Estos recursos sirven como operaciones que permiten: 1) la entrada del referente político-histórico en el texto y su configuración como mapa de las pugnas de poder y de la violencia política desatada durante las décadas del sesenta y setenta en Argentina; 2) cuestionar críticamente el devenir y la Historia; y 3) afirmar la idea de un tiempo cíclico (Nietzsche, 2002) a partir del cual los espacios, los cuerpos, los personajes y la escritura misma devienen huella y símbolo bárbaro (Sarmiento, 1979).

Palabras clave: Juan Carlos Martini, barbarie, alegoría, poder, violencia

Abstract: the next article addresses how allegory, fragment, and ruin works in the novel *La vida entera* (1981) of the Argentine writer Juan Carlos Martini. These resources serve as operations that allow: 1) the entry of the political-historical reference in the text and its configuration as a map of the power struggles and political violence unleashed during the 60s and 70s in Argentina; 2) critically question the future and the History; and, 3) affirm the idea of a cyclical time (Nietzsche, 2002) from which the spaces, the bodies, the characters and the writing itself become a mark and a symbol of barbarism (Sarmiento, 1979).

Keywords: Juan Carlos Martini, Barbarism, Allegory, Power, Violence

Escena preliminar

Llegará un momento en que no será suficiente
la memoria para contar las cosas de la realidad

Juan Carlos Martini (1981)

La vida entera, novela del escritor argentino Juan Carlos Martini (1944), aparece publicada por primera vez en el año 1981, en Barcelona. Los primeros capítulos del texto fueron escritos en 1973 en Rosario, Argentina. En el año 1977, son retomados y continuados desde España, lugar de exilio que tras la muerte de Francisco Franco (1892-1975), el autor elige debido a las persecuciones y a las amenazas sufridas durante 1974 y 1975 por la denominada Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) en su país natal (Martini, 2011b).¹ Estos últimos hechos dan cuenta de la creciente violencia política que encuadra el contexto propiciatorio del terrorismo de Estado forjado durante el tercer gobierno de Juan Domingo Perón (1973-1974); al tiempo que, y más allá de enmarcar el campo político de gran parte de la producción de Martini, resultan trascendentales para el análisis de la novela mencionada. En este sentido, y si tenemos en cuenta la totalidad de la obra martiniana, es factible afirmar que su praxis escritural se encuentra atravesada por un insistente y constante sondeo de la Historia argentina nutrido por la (re)lectura y la (re)escritura del peronismo, los golpes de Estado, las persecuciones, la violencia y las traiciones políticas. Basta mencionar, a propósito de lo anterior, su texto *El cerco* (1977), cuyo título redirige a la conocida “teoría” ideada por los dirigentes del ala izquierda del peronismo a partir de la cual trataban de explicarse y justificar el comportamiento antirrevolucionario de su líder; pero, también, sus novelas *El agua en los pulmones* (1973), *Composición de lugar* (1984), *La máquina de escribir* (1996) y la trilogía *Cine* (2009; 2010; 2011a). No obstante, y más allá de su vasta producción, es insoslayable hacer referencia al lugar relegado y la atención pendular que sus escritos han suscitado en la crítica. En efecto, y sin olvidar los lúcidos aportes que Carmen Perilli (1994), José Luis de Diego (1996; 2003; 2007) y Liliana Tozzi (2011; 2012; 2013) han realizado sobre esta obra martiniana, aún siguen siendo insuficientes las propuestas académicas dedicadas a su abordaje.² Tal vez, esto radique en el posicionamiento político que el autor

¹ En una entrevista realizada en el año 2003, Leandro Araujo le pregunta a Juan Carlos Martini por el proyecto de escritura de *La vida entera*. El autor señala: “*La vida entera* es una novela que comienzo a escribir en Rosario en 1973, después de *El agua en los pulmones*, y que va sufriendo sucesivas postergaciones. Cuando en 1977, cuatro años después de haber escrito los primeros capítulos, intento retomarla, siento la necesidad de reformular todo el proyecto. Esta necesidad tiene que ver por un lado con la obra ya escrita, y por otro lado con el viaje. En algún momento comprendo que voy a escribir por primera vez un libro fuera de Rosario, fuera de Buenos Aires, fuera de la Argentina. Es decir que entre el lugar concreto que estoy escribiendo y el lugar donde van a transcurrir los hechos de esta novela, hay unos once mil kilómetros de distancia geográfica, más la distancia temporal con esos hechos que consiste en una suerte de distancia espiritual, anímica, psicológica, sentimental, ideológica, política” (2003: 33).

² El análisis de la bibliografía crítica dedicada al estudio de *La vida entera* permite sintetizar las siguientes líneas de abordaje que, a lo largo de los años, suscitó el texto. En *Las ratas en la torre*

construye en sus relatos, en las temáticas abordadas, en la constante revisitación de la Historia, o bien, en la intrincada relación entre peronismo y literatura que recorre la escritura argentina del siglo XX hasta la actualidad.³

Luego de esta escueta contextualización, apremia remitirnos nuevamente al marco en el cual se gesta *La vida entera* (1981). El origen de esta obra marca una primera escena de violencia que tiñe la palabra martiniana. A saber, una escritura que termina de forjarse en el exterior, desde un afuera del territorio argentino y que, en definitiva, establece un posicionamiento intelectual complejo subsumido al desarraigo, la migración, la distancia, el exilio y la extranjería no sólo respecto del nuevo lugar habitado sino de aquel que se deja.⁴ Este corrimiento provoca la construcción de una mirada perspicaz, desde los bordes, de aquello que está sucediendo al otro lado del océano; en ese continente que por la lejanía impuesta deviene otro. Desde ese lugar bifronte, Martini concluye (continúa o empieza a escribir) esta novela que, tal como él mismo lo ha señalado en una de sus entrevistas, terminó siendo algo distinto a sus primeros esbozos: “el tema era aproximadamente el mismo, pero cuando un año y medio después quiero retomarla, ya han cambiado un montón de cosas, me doy cuenta de que no voy a poder seguirla tal cual, y que el proyecto necesita ser reformulado. [...] Tenía una pretensión de ser ‘fresco’ de una realidad que era la violencia argentina de los 60 y los 70” (Martini, 2011b: s/p). A la variación del escenario argentino —masacre de Ezeiza, tercera presidencia de Perón, creación y funcionamiento de la Triple A a cargo de José López Rega, ascenso de Isabel Perón a la presidencia, golpe de Estado de 1976, entre otros—; se suma su nueva ubicación geográfica en Barcelona y, junto a ella, se instala la perspectiva y el enfoque descentrado sobre la materialidad histórico-política reconstruida en su texto. Es el desarraigo el que sienta las bases para narrar o renarrar *La vida entera* pero, sobre todo, aquello que acontece y forma

de Babel (1994), Carmen Perilli estudia el funcionamiento de la alegoría en *La vida entera* de Martini y señala que la obra del autor se inscribe en una “poética de la incertidumbre” (63). José Luis de Diego, en su estudio titulado *Las novelas de Juan Martini. Una poética del error* (2007), reconoce en *La vida entera* (1981) una filiación con el realismo del uruguayo Juan Carlos Onetti y con la propuesta estética de William Faulkner. Liliana Tozzi, en *Marginalidad y ficción en la narrativa argentina* (2013), señala la dificultad de clasificación de la estética de Martini. Este aspecto también es subrayado por la crítica en su artículo “Literatura argentina de posgolpe: márgenes y residuos de la historia-realidad y ficción en *La vida entera*, de Juan Martini” (2012). Allí, propone que la obra del autor argentino puede enmarcarse en lo que Ángel Rama define como “realismo de la decrepitud” (Tozzi, 2012: 32). La obra de Martini fue estudiada, también, desde las marcas del exilio, la identidad y la lengua. Tal es el caso de los trabajos de Gabriela Stöckli (1995) y José Luis de Diego (2003).

³ Entre la numerosa serie de autores de las letras argentinas que abordan la relación entre literatura y peronismo, sobresalen: Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Julio Cortázar, Leopoldo Marechal, Francisco Urondo, Juan Rodolfo Wilcock, Copi, Néstor Perlongher, Ezequiel Martínez Estrada, David Viñas, Rodolfo Fogwill, Carlos Gamerro.

⁴ En “Naturaleza del exilio”, Martini afirma: “El escritor es siempre un exiliado. [...] Escribir es la primera forma del exilio: su origen, su definición y su naturaleza. [...] se sabe, de pronto, que siempre se ha sido extranjero” (1993: 552). A la ubicación geográfica se agrega esa condición de extrañeza que la propia escritura genera dando lugar a un doble exilio: un afuera de la lengua y un afuera espacial, ajenidades que desestabilizan al sujeto, al cuerpo y al lenguaje. Esta imagen del escritor y la escritura como exilio ubican a Martini en la serie de escritores que también se han construido desde allí. Entre ellos, Albert Camus.

parte de la Historia. ¿Cómo decir, entonces, cómo contar pero también, volver a decir, desde allá, lo que sucede y está sucediendo en Argentina? ¿Cómo (re)armar el relato colectivo? Esta dificultad trasciende el exilio de la figura autoral hasta atravesar a los personajes de la novela quienes, en innumerables momentos, cuestionan las bases y el modo de organización de los hechos a partir de la interpelación: “¿Qué historia es ésta?” (Martini, 1981). Tal interrogante, al situarse en la construcción del relato, provoca la distancia y el extrañamiento de la realidad referida pero, sobre todo, construye una atmósfera de desentendimiento o conocimiento parcial de los sujetos frente a los sucesos que va tejiendo la trama. Así, y como un claro rasgo que surca la narrativa argentina de los años sesenta y setenta (Piña, 1993: 122), *La vida entera* problematiza las posibilidades y los modos de narrar (Tozzi, 2012: 34); la construcción de la vida y la identidad de un pueblo pero, sobre todo, cuestiona las formas miméticas de representación. A partir de aquí, y retomando el epígrafe que abre este apartado, podemos sostener que la novela indaga en la construcción de la memoria colectiva (Halbwachs, 2004) hasta agujerear sus propias bases en la medida que insiste en preguntarse, una y otra vez, qué pasará cuando el recuerdo ya no alcance para contar la realidad.⁵ Podríamos profundizar la indagación y preguntar ¿por qué la memoria no será suficiente para (re)construir el pasado? De ahí, tal vez, la necesidad de escribirlo, de perpetuarlo pues, cuando la evocación quede borroneada; la palabra escrita se levantará como huella mnémica.

Dicho esto, y teniendo en cuenta la elección del procedimiento pictórico fresco que Martini utiliza para definir su obra, podríamos sostener que esta técnica funciona como la operación capaz de transpolar los mecanismos ejecutador por el recuerdo al papel. De ahí, la afirmación del fragmento como modo de construcción de los hechos, la composición segmentada y yuxtapuesta, la coordinación interna de los episodios/cuadros narrados. La novela se levanta como el aglomerado de múltiples microhistorias en las que diversos personajes sin nombre se mueven por la pugna de poder de un territorio entre urbano y rural que emerge sin mucha precisión geográfico-temporal. A partir de esta indefinición, todo en ella transcurre en una atmósfera difusa que va de lo onírico (Cortázar, 1981: 9) a lo infernal, a lo pesadillesco, a lo fantasmagórico dentro de límites cronológicos borrosos que agrietan los márgenes que dividen vida/muerte, sueño/ficción/realidad. No obstante, y más allá de la fragmentación textual, las historias (o la Historia) narradas brotan como las múltiples caras de un poliedro en el que, cual prismáticos, se proyectan y reflejan diversas escenas del campo político argentino de los años sesenta y setenta marcando, por consiguiente, mojones de continuidad que problematizan el devenir histórico. Lejos de presentar una linealidad, los sucesos son exhibidos de manera espiralada y especular irguiéndose como una muestra del caos y la violencia de aquellos años pero, sobre todo, trazan una cartografía en la que los espacios, la naturaleza, los cuerpos, los personajes y la

⁵ La memoria colectiva, tal como señala Maurice Halbwachs, “se distingue de la historia al menos en dos aspectos. Es una corriente de pensamiento continuo, de una continuidad que no tiene nada de artificial, ya que del pasado sólo retiene lo que aún queda vivo de él o es capaz de vivir en la conciencia del grupo que la mantiene” (2004: 81).

escritura misma, devienen huella y símbolo bárbaro. En efecto, en *La vida entera* la violencia emerge como dispositivo que opera tanto en el nivel temático como textual. Desde el plano argumental, se advierte en la omisión de nombres propios, en la repetición y multiplicación de acciones —golpes, traiciones, hurtos, abusos— y temáticas —los márgenes, lo popular, la sexualidad, la prostitución, el juego— que van construyendo un mapa circular y asfixiante. En la escritura, irrumpe a partir del entrecruzamiento vertiginoso entre historias, de la ruptura de la linealidad temporal, del uso de un lenguaje obsceno que resalta el salvajismo y la descalificación hacia el otro y de la omnipresencia de un estilo indirecto libre que precipita el ritmo narrativo hasta permeabilizar los límites de las voces enunciantes.

Asimismo, y teniendo en cuenta la coyuntura histórico-política en la cual se inscribe, el texto se construye como una alegoría (Fletcher, 2002) extensa e infinita de distintos momentos y períodos del escenario argentino.⁶ En este sentido, y sin olvidar que Walter Benjamin en su texto *El origen del drama barroco alemán* (1990) analiza el funcionamiento de la alegoría en el Barroco desde una perspectiva teológica e indaga en su tratamiento y su desprestigio frente al símbolo durante el Clasicismo y el Romanticismo, es oportuno retomar las nociones de fragmento y de ruina con las que entrecruza la alegoría con el propósito de repensar la materialidad de *La vida entera* de Juan Carlos Martini. El filósofo alemán afirma, entonces, que:

La fisonomía alegórica de la naturaleza-historia [...] está efectivamente presente en forma de ruina. Con la ruina la historia ha quedado reducida a una presencia perceptible en la escena. Y bajo esa forma la historia no se plasma como un proceso de vida eterna, sino como el de una decadencia incontenible. [...] Las alegorías son en el reino del pensamiento lo que las ruinas en el reino de las cosas. (Benjamin, 1990: 396)

Desde la propuesta benjaminiana, la alegoría afirma una desintegración de toda apariencia de unidad, totalidad (1990: 169), y rompe con toda posibilidad unívoca de sentido. Teniendo en cuenta esto, podemos sostener que *La vida entera* de Martini se levanta como narración-alegórica no sólo por la plurisignificación a la que apela cada uno de sus elementos sino por construir y presentar, ya sea desde lo compositivo como desde lo temático, un mundo pervertido, degradado, en el que el retazo deviene imagen de una realidad en decadencia.⁷ De este modo, el texto martiniano se inscribe en esa “tradicción alegórica de la literatura argentina moderna” (Calabrese, 2016: 561) que encuentra en Adolfo Bioy Casares, tal como lo propone Elisa Calabrese, uno de sus máximos representantes.

⁶ Tal como lo sostiene Angus Fletcher: “una alegoría dice una cosa y significa otra. Destruye la expectativa normal que tenemos sobre el lenguaje, que nuestras palabras ‘significan lo que dicen’. Cuando predicamos la cualidad X de la persona Y, Y realmente es lo que nuestra predicación dice que es (o así lo asumimos); pero la alegoría transformará a Y en algo distinto (*allos*) a lo que la afirmación abierta y directa le dice al lector” (2002: 11-2; cursivas del original).

⁷ Para profundizar el análisis sobre el uso de la alegoría en la obra de Juan Carlos Martini, véase el estudio titulado *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo?* (2003) de José Luis de Diego.

Lo expuesto hasta aquí permite plantear y retomar algunos de los ejes de lectura que la crítica ha propuesto para abordar el texto. Principalmente, aquellos trabajos que se dedican al estudio de la alegoría en la obra martiniana. Entre ellos, el realizado por Carmen Perilli (1994), los de José Luis de Diego (2003; 2007) y los aportes de Liliana Tozzi (2011; 2012; 2013). Ahora bien, en primer lugar se entiende que la alegoría, en tanto uso descentrado del lenguaje, es el recurso que posibilita la entrada del referente político-histórico en *La vida entera* configurando al texto como un mapa de las pugnas de poder y de la violencia política desatada durante las décadas del sesenta y setenta en Argentina. Producto de la yuxtaposición tempo-espacial que afirma dicho recurso, la novela alude a diferentes etapas del peronismo que, desde el fragmento, edifican una imagen ruinoso y decadente de la urdimbre nacional. En segundo término, y como consecuencia de lo anterior, la revisión crítica de la Historia (re)ubicará y (re)leerá dicho período como un nuevo rostro de la barbarie, ideologema (Kristeva, 2001) inaugurado por Sarmiento en su texto *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas* (1979).⁸ Además, permitirá inscribir la novela de Martini dentro de la genealogía discursiva de la violencia que Elisa Calabrese (2005: 4) traza en la literatura argentina.⁹ Para aquilatar la hipótesis de este trabajo, en el siguiente apartado, se ahondará sobre aquellos elementos que configuran esta reescritura de la antinomia sarmientina con el objeto de mostrar cómo la alegoría y el fragmento sirven en tanto operaciones para establecer un cuestionamiento crítico del devenir y de la Historia. Estos mecanismos, a partir de la afirmación de un tiempo cíclico (Nietzsche, 2002), delinearán al peronismo como el nuevo rostro de la barbarie.

Cartografías bárbaras: el peronismo como nuevo rostro de lo salvaje

De eso se trata: de ser o no ser salvaje

Sarmiento (1979)

La historia llegará al final devorada por sus propios orígenes

Martini (1981)

Como una especie de rompecabezas, la novela de Martini presenta cinco espacios que configuran alegóricamente “la vida entera” del acontecer político-

⁸ Julia Kristeva afirma que “El ideologema es esa función intertextual que se puede leer ‘materializada’ en los diferentes niveles de la estructura de cada texto, y que se extiende a todo lo largo de su trayecto dándole sus coordenadas históricas y sociales. [...] La acepción de un texto como un ideologema determina la actividad misma de una semiótica que, estudiando el texto como una intertextualidad lo piensa así en (el texto de) la sociedad y la historia” (2001: 148; cursivas del original).

⁹ En ella, Elisa Calabrese incluye: *El matadero* de Esteban Echeverría; “La fiesta del monstruo” de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares; “Esa mujer” de Rodolfo Walsh; *La lengua del malón* de Guillermo Saccomanno; entre otros (2005).

histórico de la Argentina. Desde una ruptura temporal, Encarnación, la Villa, la Casa Rosada, el Basural y la Ciudad Grande, emergen como metáforas imbricadas de la dicotomía civilización-barbarie propuesta por Sarmiento, de la política y las prácticas de Juan Manuel de Rosas (1793-1877), del caudillismo, de las luchas por la organización nacional, del movimiento peronista y los golpes de Estado. Para ver esto en detalle, es necesario realizar un recorrido por cada uno de estos espacios.

Las acciones centrales de *La vida entera* transcurren en Encarnación, un pueblo ubicado en medio de la llanura en el que la prostitución, el juego y el dinero rigen los códigos sociales.¹⁰ La extensión pareciera ser “el mal que aqueja” (Sarmiento, 1979: 22) a esta pequeña aldea pues, más allá de sus límites, acecha la naturaleza indomable e incommensurable que avanza desde los cuatro puntos cardinales hacia el cemento de las casas, plazas, baños, almacenes, bares, burdeles.¹¹ En contraposición a los límites del poblado, los márgenes del llano son difusos. Su inicio y su fin se confunden afirmando la existencia de un espacio indomesticable, bárbaro:

Encarnación se extiende desde allí, desde la casa gris de tres plantas y la plaza, hacia el oeste. La llanura llega por el este hasta los fondos de la casa, hasta los árboles que crecen en los patios de tierra [...] Desde la casa parece que la llanura termina o comienza allí; en realidad, Encarnación está rodeada por el llano, y aunque crezca, desde la casa hacia el oeste, hacia el norte y el sur, siempre será una pequeña construcción en medio de la llanura infinita. (Martini, 1981: 40)

La imagen espacial construida en el texto de Martini recuerda la descripción física de la Argentina que Sarmiento establece en *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas* [1845] (1979).¹² Este paralelismo configura a Encarnación como una alegoría del pueblo argentino y de Buenos Aires.¹³

¹⁰ Véase el siguiente fragmento: “La calle principal va de norte a sur. Frente al lado oeste de la plaza [...] se encuentran los dos edificios donde funcionan los establecimientos del Alacrán: su prostíbulo y su garito. En la esquina de la manzana siguiente, [...] se halla la casa de préstamos, que también le pertenece [...]. En una misma línea de ubicación privilegiada [...] los locales del Alacrán dominan Encarnación. [...] sólo la timba del Silencio, en la manzana que está junto al albergue, y el prostíbulo de su primera mujer, en el lado sur, pueden aspirar a compartir con él la hegemonía que ejerce. [...] hacia las zonas sur y oeste, Encarnación continúa creciendo: viven allí, en pequeñas casas que alquilan en su mayoría al Alacrán y en segundo término al Silencio, los empleados de los garitos y los prostíbulos, las putas, los matones, un médico y pululan en esas calles incontables y pequeños quilombos, timbas y bares, pensiones y almacenes” (Martini, 1981: 206-7)

¹¹ Vale recordar que la visión de la llanura como elemento incontrolable y poderoso que avanza sobre las poblaciones y conglomerados urbanos recorre la literatura argentina desde Esteban Echeverría (1805-1851) hasta Jorge Luis Borges (1899-1986).

¹² “El desierto la rodea por todas partes, y se le insinúa en las entrañas, la soledad, el despoblado sin una habitación humana, son, por lo general, los límites incuestionables entre unas y otras provincias. Allí, la inmensidad por todas partes: inmensa la llanura, inmensos los bosques, [...] el horizonte siempre incierto, siempre confundiendo con la tierra, [...]. Al sur y al norte, acéchanla los salvajes, que aguardan las noches de luna para caer, cual enjambre de hienas, sobre los ganados [...] y sobre las indefensas poblaciones” (Sarmiento, 1979: 21).

Circunscribiendo la metáfora a lo espacial, todo aquello que se encuentre fuera de los límites de la ciudad construida en el texto de Martini será entendido, por inconmensurable y excesivo, como lo salvaje.¹⁴ Vale recordar que desde la perspectiva sarmientina, el desierto es, en tanto incontrolable, el signo de la barbarie y de la imposibilidad de progreso del país. A partir de aquí, y haciendo foco en los espacios construidos en *La vida entera* de Martini, todo aquello ubicado más allá de las fronteras de Encarnación deviene salvaje. La Villa, entonces, acontece desierto, representación bárbara. Para el Alacrán, caudillo del pueblo, los habitantes de allí no son más que “negros mugrientos, sifilíticos, hijos de puta” (Martini, 1981: 126). Incluso, sus actividades son descritas como rituales extraños que rememoran los llevados a cabo por los indios en *Martín Fierro* (1979 [1872]) de José Hernández: “caminaban en círculos, a pasos lentos, [...] de rodillas se inclinaban hasta besar la tierra para incorporarse después, los rostros transpuestos, susurrando oraciones, descendiendo nuevamente, una y otra vez” (Martini, 1981: 41). De ahí, que el cabecilla de Encarnación no tarde en llevar a la práctica acciones de aniquilamiento con el fin de mantener su poderío y eliminar aquello que, desde su perspectiva, constituye el desperdicio de la sociedad. En consecuencia, y más allá de autoproclamarse emblema del progreso, la ciudad dirigida por el Alacrán deviene “máscara” ya que a la práctica de actividades ilícitas que sustentan su economía (prostitución, juego, apuestas), y a la ejecución de normas que no tardan en revelar su injusticia y ferocidad, se suma la carga simbólica de su propio nombre. Éste funciona como símbolo ya que, además de ser espejo del panorama político argentino del siglo XIX, remite a Encarnación Ezcurra, “heroína de la Santa Federación”, esposa de Juan Manuel de Rosas, “símbolo que expresa violencia, sangre y barbarie” (Sarmiento, 1979: 120). Esta imagen salvaje se recarga aún más si tenemos en cuenta que el *modus operandi* del Alacrán presenta filiaciones con el llevado a cabo por La Mazorca durante el régimen rosista. Basta mencionar, por cierto, el acto brutal sobre el que funda su poderío. En efecto, este líder martiniano alza y bautiza su territorio como “Encarnación” en homenaje a su primera mujer a quien conoce y roba del burdel de su amigo Spíndola ubicado en “la ciudad grande”, núcleo urbano próximo al poblado donde transcurren las acciones de la novela y en el que, cual espejo de Encarnación, los garitos y el comercio de mujeres regulan la economía de sus habitantes. Podemos sostener, entonces, que las bases del pueblo descansan en una primera traición: la confianza entre el Alacrán y Spíndola, matón y cafishio de la gran ciudad. Esta primera deslealtad desatará la bestialidad y la perversión del líder al descubrir que esa mujer, la que él ha hurtado y tomado como suya, mantiene una relación paralela con su amigo y mano derecha, Rosario:

El Alacrán quizás no sería la mierda que hoy es si un buen día no hubiese descubierto que Encarnación lo engañaba con el Rosario. Esto lo puso loco. [...] golpeó al Rosario con una estaca hasta dejarlo medio muerto, y después lo echó para siempre de esta tierra. A Encarnación no le pegó más de lo necesario para no estropearla. Llamó a dos peones que habían

empezado a trabajar para él, les pidió un poco de plata y les entregó a su mujer [...]. De esta manera puso él su quilombo. [...] hubo días en que hasta cuarenta peones se acostaron con ella. (Martini, 1981: 166-167)

Los sujetos involucrados en esta cadena de traiciones y la finalidad que persiguen sus actos resaltan la ausencia de códigos morales, sociales, éticos y políticos. El primer hurto muestra la pugna de poder entre los líderes de los dos pueblos, potestad que se traduce en la posesión del cuerpo femenino. En efecto, la conquista de Encarnación es el puntapié que le permite al Alacrán fundar su aldea y acrecentar sus riquezas. El segundo robo involucra otros aspectos. Si la primera traición centrada en la relación Alacrán-Spíndola es de índole externa y entre caudillos, en la segunda “conquista” la deslealtad deviene interna. Rosario, compañero y mano derecha del líder, se apropia de su mujer. Esta adquisición, teniendo en cuenta que dentro de la trama de la novela el cuerpo femenino es entendido como mercancía y objeto de goce, se lee como invasión y atentado contra el orden establecido. Rosario y la mujer-conquistada, tras la ejecución de este acto, adquieren fuerza y poder dado que, en un contexto en el cual la traición es privativa de la esfera masculina (Spíndola, Alacrán, Rosario), la mujer-objeto quiebra las reglas y usurpa el terreno de los varones. Su engaño revela astucia, sed de mando. De este modo, la pérdida del cuerpo femenino implica no sólo la decadencia del Alacrán sino el cuestionamiento de su legitimidad y control sobre sus subalternos. A partir de aquí, y si el pueblo debe su nombre a este sujeto femenino, será ella, su alevosía, la causa que dé origen a la corrupción y a la economía ilícita del pueblo. Pues, para mantener su poder, el Alacrán impondrá un doble castigo. Por un lado, el abuso y la reafirmación de la cosificación del cuerpo femenino. Por otro, y dirigido al hombre que lo ha traicionado, la expulsión de su feudo. En consonancia con esto, Encarnación, en su ambivalencia de mujer y tierra, debe ser violada, debe ser sometida a la ferocidad más extrema. La perversión de este acto garantiza la autoridad y la sumisión ante el líder. Tras el ejercicio de castigos brutales, el Alacrán vuelve a recargarse de poder imponiendo una nueva norma: todo aquel que ose enfrentarse será desintegrado, todo aquel que se oponga a su liderazgo, tal como lo propuso la organización parapolicial al servicio de Juan Manuel de Rosas, será un traidor: “al que me faena un animal por debajo de su peso lo hago lonjas, quiero saber, en qué se pierde el tiempo en este corral, en qué se gastan mi dinero, [...] porque si me descuidan los animales por andar de joda cuando no están de franco los muelo a palos, los pongo a pan y agua, no veo bosta suficiente, quién recoge, quiero saber, la bosta es plata” (Martini, 1981: 36). Esta cadena de traiciones y disputas alrededor de los cuerpos femeninos se reiterará de modo incansable a lo largo de toda la novela. Tal es así, que el Alacrán le robará la hija al Potro (Amalia Fuentes, mujer-zahorí que a la fuerza se convertirá en su segunda esposa) y reincidirá en la historia y le quitará otra mujer a Spíndola, la que se convertirá en su tercera pareja y a la que el pueblo apodará “la mujer mala”. El primer episodio de violencia desatado sobre Encarnación, mujer-tierra, será el hito fundacional que dará rienda suelta a las más impensadas atrocidades.

Ahora bien, fuera de los límites del pueblo del Alacrán, tal como lo hemos señalado, se ubica “la Villa”, lugar bajo el dominio del Rosario quien,

tras el castigo impuesto, funda este nuevo asentamiento. Allí se irán instalando todos aquellos que, a causa de haber desafiado los designios de su dueño, fueron expulsados de Encarnación. “La Villa” se presenta como el lugar de refugio para todos los que han quebrado voluntaria o involuntariamente la ley del caudillo que rige la zona urbana. La configuración de este lugar en las afueras de la ciudad refuerza la dicotomía sarmientina que hemos trazado. En efecto, materializa el enfrentamiento entre: ciudad/margen, civilización/barbarie, adentro/afuera, nosotros/ellos. Otro de los espacios que emerge y que duplica la exclusión geográfica es “El Basural”, sitio que se levanta como la zona de destierro de los desterrados pues allí van a parar aquellos que no han cumplido con las exigencias de la Villa y los pedidos de su líder. Este tercer lugar, tal como su nombre lo indica, será el sitio del desecho, del desperdicio; un fuera del centro, el territorio de los reiteradamente sublevados: traidores de la ley impartida por el Alacrán y de las normas del Rosario.

Sin embargo, y más allá de problematizar y permeabilizar la antinomia sarmientina civilización-barbarie, la Villa y Encarnación exhiben rasgos que recuerdan la atmósfera política argentina de los años sesenta y las luchas dentro del peronismo durante el exilio y el regreso de su líder al país en la década del setenta. Esta yuxtaposición de sentidos llevará a leer una continuidad entre la figura de Rosas, el caudillismo, Perón y la represión de las Fuerzas Armadas. En efecto, los espacios construidos en *La vida entera* se levantan como una clara metáfora del movimiento peronista dando cuenta de las contradicciones, la ambivalencia y el doble discurso de Juan Domingo Perón (1895-1974) pero, fundamentalmente, de la violencia como instrumento, medio o táctica implementada para sostener su poder, autoridad y posicionamiento medular tanto dentro de su partido como en el campo político argentino. Dicho esto, y teniendo en cuenta la construcción discursiva y espacial de ambos puntos geográficos, se observa en cada uno de ellos la figuración de esos dos interlocutores a los cuales Perón dirigía su discurso desde el destierro: el peronismo tradicional, por un lado, y la juventud militante de izquierda, por otro. De este modo, y como una materialización de la amplitud de tendencias ideológicas que el propio mandatario promovió desde su exilio, Encarnación simbolizaría al sindicalismo ortodoxo, de derecha; mientras que, la Villa, encarnaría el ala izquierda del movimiento, el socialismo nacional. Otro dato, que no es menor, es que los caudillos que dirigen cada uno de estos espacios se encuentran en su ocaso debido a dudosas enfermedades que están terminando con sus vidas. Dicha situación redirige a pensar en la ausencia física de Perón en Argentina en el lapso de su exilio pero también, en la vejez y enfermedad que atravesó durante su tercera presidencia. Por consiguiente, la posible desaparición del Alacrán y del Rosario, personajes-símbolos de la ambivalencia de líder peronista, desata en Encarnación y en la Villa una atmósfera de incertidumbre y miedo ante el futuro pero, sobre todo, un clima de caos e incesante lucha por el poder ante la futura acefalía. Para ver esto, es necesario abordar la configuración de dichos polos espaciales.

Al concentrarnos en la Villa, notamos que la inminente desaparición del Rosario provoca el nacimiento de un nuevo líder: el Potro, militar que, al igual que el primer líder del lugar, se configura como una alusión a Perón.

Estos dos personajes pueden pensarse, ya desde la carga semántica de sus propios nombres, como un desdoblamiento de dos aspectos del líder del movimiento: Rosario daría cuenta de la estrecha relación del peronismo con la Iglesia; el Potro, por su parte, representaría la juventud, la vitalidad, lo salvaje, lo animal. Sin embargo, la presencia de estos dos líderes dentro de la Villa, apela a dos caras distintas del movimiento peronista: una interna, en donde encontramos a los seguidores de Perón dentro del país sumidos en la clandestinidad tras su exilio en 1955; otra externa, en la que se representa el contacto del líder desde el destierro con las izquierdas y la juventud militante. En tanto metáfora del ostracismo, la Villa puede ser leída como el lugar de la Resistencia Peronista. Basta recordar el pasaje ya citado en el que el Rosario, líder y fundador de este espacio marginal, es condenado al destierro por haber traicionado al Alacrán. Incluso, vale mencionar que, lejos de resaltar su virilidad, el texto no hace más que destacar la impotencia y la flaccidez de su falo como signo de la pérdida de autoridad, legitimidad e incapacidad de mando.¹⁵ Por otro lado, la agonía por la incipiente muerte de Rosario provoca en los pobladores de la Villa la exaltación de un discurso mágico-religioso avivado por Amílcar, un curandero que por medio de gualichos intenta salvar a su dirigente y en quien se vislumbra el halo de esoterismo que rodeaba a Perón a partir de su relación con José López Rega. De este modo, promovidos por “el brujo”, los habitantes de este espacio inician una cadena de ruegos, ritos y llantos alrededor de la choza del Rosario con el objetivo de salvar su vida. La muerte de su líder implica la desprotección y la pérdida de los derechos alcanzados. Él es quien ha combatido contra el Alacrán y sus matones en pos de resguardarlos de sus abusos y ataques. Su muerte genera desamparo y terror ante la inaplazable furia y exterminio que el líder de Encarnación desatará sobre ellos. En este sentido, y dentro de esta cadena de metáforas, podríamos leer al caudillo de Encarnación y a sus matones como una representación de la llamada Revolución Libertadora (1955-1958), imagen que se recarga si tenemos en cuenta el episodio del incendio del Basural que transcurre en la novela. Pues, en *La vida entera*, el Alacrán y sus seguidores deciden prender fuego al lugar con el fin de “mantener tirantes las riendas” (Martini, 1981: 121), de impedir que el grupo de sublevados de la Villa intente tomar el poder de Encarnación. La ejecución de este acto salvaje provoca disfrute y goce ante el fuego y la quema de hombres vivos a los que el Alacrán define, recuperando la cita ya mencionada en este trabajo, como “negros mugrientos, sifilíticos, hijos de puta” (Martini, 1981: 126). La utilización del mote peyorativo, “negros mugrientos”, agrupará en este nuevo contexto no sólo a todos aquellos que habitan la Villa o que posean modos de vida distintos a los promovidos en Encarnación sino que, además, visibilizará el menosprecio hacia una ideología y una filiación política: peronistas/antiperonistas. De este modo, el episodio del Basural irrumpe como una clara alusión a los Fusilamientos de José León Suárez ocurrido en 1956 en Argentina y a partir de aquí, el Alacrán se levanta como metáfora de Pedro Eugenio Aramburu (1903-1970). A su vez, entre los habitantes de la Villa encontramos a dos personajes femeninos que emergen

¹⁵ Sirve de ejemplo el siguiente fragmento extraído de la novela: “el largo miembro exhausto pendía como un viejo molusco” (Martini, 1981: 19).

como claras alusiones a la figura de Eva Duarte: La Hermana y Amalia Fuentes. La voz de estas mujeres funciona como contrapunto de los hechos. Por un lado, La Hermana, especie de vidente-bruja que anticipa las desgracias y el mal que caerá sobre el pueblo a partir de la desaparición de Rosario, recuerda el rol de desconfianza y precaución que Eva ha tenido dentro del movimiento peronista. Por su parte, Amalia Fuentes, segunda mujer del Alacrán que huye de sus manos y encuentra refugio en la Villa, dotada también del poder de la adivinación, se configura como representante de la voz del pueblo, de los marginales, claro emblema de la izquierda peronista y signo de una Eva revolucionaria.

Como símbolo del contacto del líder desde el exilio con la juventud militante, la Villa en manos del Potro representa a un Perón combativo que, desde las afueras de Argentina, promueve la lucha y la toma del poder de la izquierda con el objetivo de garantizar su retorno. Este nuevo dirigente no tarda en revelarse como una alegoría del líder peronista no sólo por presentarse como un militar sino, y de manera esencial, por su elocuencia, su manejo del interlocutor en la construcción de sus discursos, su ambición y relación con el poder. En efecto, y tal como lo muestran los siguientes fragmentos, en sus palabras sobrevuela una insistencia por promover e incitar el levantamiento armado: “El Alacrán es nuestro enemigo y hay una sola manera de impedir que nos destruya por completo, y esa manera es que nosotros lo destruyamos a él” (Martini, 1981: 147). O bien: “debemos tener vivo siempre el rencor y el odio, para evitar que él termine de destruirnos a nosotros. Nunca hasta ahora él y sus hombres habían hecho lo que hicieron en la quema con el pobre fantasma, y esto demuestra que su maldad, hoy, es más peligrosa que nunca para la villa” (165). El Potro estimula a los habitantes a levantarse contra el Alacrán y recuperar el lugar que les ha sido robado. A partir de aquí, se constituye como el nuevo líder del grupo y forma un colectivo capaz de combatir, luchar y tomar Encarnación en pos de sus ideales. Asimismo, en sus numerosos discursos recalca la importancia de la unión de fuerzas para lograr ese objetivo: “La unidad es fundamental, pero no tendremos unidad ni nada si no estamos de acuerdo desde el principio” (148). Pasaje que recuerda, por cierto, la sentencia “Todos somos peronistas” pronunciada por Perón con el propósito de mantener su liderazgo y poder político. El colectivo y la unidad se transforman, entonces, en el dispositivo necesario para lograr un objetivo inmediato: tomar Encarnación, volver al poder y aniquilar al Alacrán.

El otro foco geográfico en el que, tal como lo hemos dicho antes, podemos ver la representación del segundo interlocutor que Perón construye desde el exilio es Encarnación. Este espacio simboliza, además de los ya mencionados, al sindicalismo ortodoxo. En este sentido, el Alacrán más allá de ser leído como símbolo de Rosas y Aramburu, puede ser entendido como otra de las caras del líder peronista. En rigor, un Perón dirigiendo y hablándole a la facción conservadora de su partido:

deberán saber quién tiene todavía la sartén por el mango en esta tierra y quién la tendrá cuando yo me muera, porque si es necesario mataré a todos los traidores, [...] pero lo primero es el orden y el orden será restablecido, y luego la justicia y la justicia de Encarnación caerá sobre los soliviantados, los

ambiciosos, sobre todos los que hoy sueñan con mi muerte y mientras tanto van tejiendo confusas madejas. (Martini, 1981: 230)

Estas palabras pronunciadas por el Alacrán rememoran el discurso que Perón pronuncia en el año 1974 por el Día del Trabajador y en el que, junto a militares, López Rega e Isabel, echa a los montoneros del acto llevado a cabo en Plaza de Mayo. En efecto, en la cita anterior, las frases “quién tiene todavía la sartén por el mango”, “mataré a los traidores”, “el orden será restablecido” funcionan como referencias al contexto político mencionado y a la necesidad de mantener en la novela, incluso en la Argentina, a “la Villa”, a la juventud militante, alejada del proyecto político. Tal es así que, derruido por la enfermedad que lo persigue, no deja de sostener que en su tierra no se protesta:

dónde iremos a parar, me pregunto, dónde cree que vive toda esta gente de mierda, quiénes carajo se creen que son, qué delirantes derechos pretenden tener: las putas están acá para coger y los fulleros para trampear, y no para expresar ninguna clase de desacuerdos con nada, vamos a ver, quién permite que piense así de pronto esta gente, [...] protestas en la villa, protestas en Encarnación, [...] qué tanto protestas ni ocho cuartos, gente muerta de hambre que viven gracias a mí. (Martini, 1981: 233)

La tiranía, el autoritarismo y los intereses políticos del Alacrán se traslucen de nuevo en este pasaje. Los que reclaman son “gente de mierda”, “gente muerta de hambre” que no tiene ningún derecho. A su vez, vale recordar que el Alacrán se va de Encarnación a la Ciudad Grande y, a su regreso, viene acompañado de quien se convertirá en su tercera mujer: la Salamanca. Este nombre que remite al legendario lugar asociado a la brujería y a los demonios teje una nueva relación entre el texto martiniano y las prácticas de espiritismo de Isabel Perón. Vale recordar, con el propósito de expandir la red de alusiones, que Juan Domingo Perón conoce a su tercera mujer durante su exilio en Panamá. Teniendo en cuenta esto, la referencia al lugar desde el que trae a la Salamanca puede ser leído como una alusión a la “Patria Grande”, término que el líder político utilizaba desde el exilio para hacer referencia a Latinoamérica. Ahora bien, este nuevo personaje a quien el Alacrán trae desde el exterior, recibirá del pueblo el apodo de “la mujer mala”. Ella es la causa que hará sangrar a Encarnación, la que perseguirá a la Villa y quien terminará quedándose en el poder tras la muerte del caudillo.

En un espacio intermedio, entre la barbarie y la civilización, entre los márgenes y el pueblo, se ubica la Casa Rosada. Quinto espacio que, corroído y desdibujado ya desde su localización, deviene símbolo ruinoso del poder en Encarnación pero, sobre todo, se levanta como una clara alegoría del Palacio de Gobierno argentino. Dentro de ella, nos encontramos con un rey desaliñado, perdido, desconectado con el afuera y al que sólo le interesa “marcar un ritmo imaginario con la trompeta entre las manos” (Martini, 1981: 60) mientras tres músicos simulan acompañar su paso. Esta imagen aterradora de este rey destronado queriendo dirigir al pueblo deviene cruda metáfora de los tiempos que preceden al golpe de Estado argentino ocurrido en 1976. Los tres músicos,

alegoría de la Junta de Comandantes de las tres Fuerzas Armadas, acechan al soberano esperando usurpar su lugar. En esta casa también se encuentra Hermelinda, personaje en el que, al igual que en La Hermana y en Amalia Fuentes, irrumpen rasgos de Eva Duarte, voz femenina que advierte, que anticipa, que vaticina lo que sucederá en un futuro pero que Perón, el rey, no oye: “El rey todavía no lo sabe, porque él se pasa la vida con la trompeta y con esos tres pelagatos. [...] ni siquiera sabe que no tenemos techo en el comedor, porque él no se mueve de allí [...]. Pero algún día eso también se caerá encima suyo, y después crecerá un árbol, ahí mismo, donde él está sentado ahora” (Martini, 1981: 61). La alegoría permite, así, la coexistencia de estas tres figuras en un mismo espacio trazando conexiones entre sucesos históricos alejados en el tiempo. Pues, vale recordar que Eva Duarte muere en el 52, Perón en el 74 y que los militares toman el poder en el 76. De este modo, Martini (re)construye el revés de la trama (re)ubicando a Eva Duarte como la palabra lúcida. Ese sujeto capaz de prever el acontecer político pero que, y aún si hubiera estado al lado de Perón durante su tercera presidencia, tampoco habría sido escuchada. El crecimiento imparable de árboles dentro de la Casa de Gobierno figura y anticipa la violencia y la barbarie que marcarán los últimos días de Perón en el poder pero, también, las atrocidades que tendrán lugar durante el mandato de Isabel y el golpe de Estado de 1976. La naturaleza indomable, metáfora de lo salvaje, penetra las paredes de la Casa Rosada espacio que, por cierto, debería ser estampa de la civilización, el derecho, la legalidad: “-De la noche a la mañana me crecen árboles en esta tierra de mierda. Un árbol en el comedor. Un árbol en la cocina. Otro crece a veces desde el fondo de la letrina. [...] Hay que mear mucho entonces. Dos días enteros hay que orinar, y desaparece. Pero llueve un poco y vuelve a salir. Un árbol de mierda, eso es lo que es” (Martini, 1981: 62). Tal como lo muestra el fragmento citado, no hay nada que pueda hacerse para evitar el avance de la barbarie. Incluso, llegará un día en el que los árboles crecerán en el banco donde se sienta el rey. Esta imagen sintetiza el avance y la toma del poder de las Fuerzas Armadas.

La novela configura un mapa con distintos puntos nodales: Encarnación, la Ciudad Grande, La Villa, el Basural, la Casa Rosada. Todos ellos interconectados por las luchas de poder y las traiciones. Describe un mundo viciado y corroído en el que la violencia adquiere primacía. Asimismo, y teniendo en cuenta el recorrido realizado, *La vida entera* delinea espacios en los que la antinomia sarmientina civilización-barbarie adquiere límites difusos. Es este ideograma (Kristeva, 2001) el que va trazando una continuidad entre diferentes momentos de la coyuntura histórico-política de la Argentina: gobierno de Juan Manuel de Rosas, tercer gobierno de Perón, presidencia de Isabel, golpe de Estado del '76. La alegoría permite que los hechos históricos tratados a partir del fragmento y la yuxtaposición configuren un tiempo asfixiante, circular, un eterno retorno de lo mismo (Nietzsche, 2002). Pues, y retomando los epígrafes de este trabajo, es la barbarie, lo salvaje, la crueldad, lo que regresa y lo que marca la imposibilidad de que la memoria alcance para contar la Historia.

Colofón

La vida entera es un texto que, tanto desde lo discursivo como desde lo argumental, se presenta como un complejo entramado en el que resulta imposible agotar las múltiples líneas de análisis. Son muchos los aspectos que, por los propósitos de este trabajo, no hemos desarrollado. Entre ellos, el estudio de la violencia y el poder ejercido sobre el cuerpo femenino; el discurso anticipatorio-poético que recorre el texto en la voz de personajes femeninos; la reescritura del mito de la Salamanca; la sexualidad y el goce corporal como metáfora de dominio y control social. Se suman, también, la convivencia y la permeabilización de los límites entre alta/baja cultura (el tango, Carlos Gardel, las leyendas y los símbolos populares); la omisión como recurso productor de una atmósfera turbia que sirve en tanto alegoría del contexto anticipatorio de la violencia y la crueldad ejercida antes y durante el golpe de Estado de 1976; el límite difuso entre realismo/sueño/pesadilla; la configuración del margen como lugar de resistencia y poder; la enfermedad, la corrosión y el deterioro en tanto signo ruinoso de la construcción nacional. Más allá de ser infinitas las problemáticas que han quedado pendientes de análisis, el trayecto de lectura esbozado habilita a delinear un posible punto de anclaje.

Paul Ricoeur sostiene que “decir la identidad de un individuo o de una comunidad es responder a la pregunta: ¿quién ha hecho esta acción?, ¿quién es su agente, su autor?” (1996: 997). *La vida entera* de Juan Carlos Martini le pone nombre al quién que teje la Historia y la(s) historia(s) personal(es) y colectiva(s): la barbarie, el peronismo, los militares, los caudillos, los políticos, el pueblo argentino. En el texto, dicha respuesta emerge de la alegoría, el desborde, la aglutinación y la fragmentación vertiginosa que adquiere su praxis escritural. La ruina, la violencia y lo salvaje, orígenes de “la vida entera” argentina, sobrevuelan y atraviesan el discurso y la palabra misma.

En *La vida entera*, todo es repetición y mismidad. Por consiguiente, y si toda narración en tanto cadena atada al signo lingüístico es un ordenamiento de hechos, contar la reproducción infinita y especular de la barbarie y de la violencia no sólo es quebrar la linealidad temporal, (re)significar los sucesos o (re)elaborar la vida del territorio argentino, sino visibilizar la irrupción incesante de lo mismo y junto a él la quietud de la Historia. De este modo, escribir se transforma en inscribir y transcribir en la literatura, en el lenguaje, la huella de un porvenir: ser o no ser salvaje.

BIBLIOGRAFÍA

- ARAUJO, Leandro (2003), “Entrevista a Juan Martini” en *Revista Hispanoamérica*, n.º 94. Abril, pp. 33-48. Maryland.
- BENJAMIN, Walter ([1925] 1990), *El origen del drama barroco alemán*. José Muñoz Milanes (trad.). Madrid, Taurus.
- CALABRESE, Elisa T. (2005), “Escribir la barbarie. Una genealogía literaria de Sarmiento a Saccomanno”, *Iberoamericana. América Latina-España-*

- Portugal*, vol. 5, n.º17, pp. 41-54. Consultado en <<https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/view/1002>> (05/01/2018).
- _____ (2016), “La barbarie entre la minucia y la alegoría: *Diario de la guerra del cerdo*, de Adolfo Bioy Casares”, *Cuadernos de Literatura*, vol. 20, n.º 40, pp. 560-568. Consultado en <<http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/viewFile/17278/14054>> (5/01/2018). DOI: <<http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.cl20-40.bmad>>.
- CORTÁZAR, Julio (1981), “Introducción”, en Martini, Juan Carlos, *La vida entera*. Barcelona, Bruguera, pp. 9-10.
- DE DIEGO, José Luis (1996), “El Juan Minelli de Juan Martini” *Alp: Cuadernos Angers*, n.º 1, pp. 167-182. Consultado en <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2516/pr.2516.pdf>.
- _____ (2003), *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*. La Plata, Ediciones Al Margen.
- _____ (2007), *Las novelas de Juan Martini. Una poética del error*. La Plata, Ediciones Al Margen.
- FLETCHER, Angus (2002), *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*. Vicente Carmona González (trad.). Madrid, Editorial Akal.
- HALBWACHS, Maurice (2004), *La memoria colectiva*. Inés Sancho-Arroyo (trad.) Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- HERNÁNDEZ, José ([1872] 1979), *Martín Fierro*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- KRISTEVA, Julia (2001), *Semiótica 1*. José Martín Arancibia (trad.). España, Fundamentos.
- MARTINI, Juan Carlos (1973), *El agua en los pulmones*. Barcelona, Bruguera.
- _____ (1977), *El cerco*. España, Alianza.
- _____ (1981), *La vida entera*. Barcelona, Bruguera.
- _____ (1984), *Composición de lugar*. Barcelona, Bruguera.
- _____ (1993), “Naturaleza del exilio”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 517-519, pp. 552-554.
- _____ (1996), *La máquina de escribir*. Buenos Aires, Seix Barral.
- _____ (2009), *Cine*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- _____ (2010), *Cine II. Europa 1947*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- _____ (2011a), *Cine III. La inmortalidad*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- _____ (2011b), “Me tuve que ir, no fue porque quise”. Consultado en <<http://viariosario.viapais.com.ar/personajes-rosarinos/notas/juan-martini-me-tuve-que-ir-no-fue-porque-quise-25302.html>> (05/01/2018).
- NIETZSCHE, Friedrich (2002), *La gaya ciencia*. José Mardomingo Sierra (trad.). Buenos Aires, Edaf.
- PERILLI, Carmen (1994), *Las ratas en la torre de Babel. La novela argentina entre 1982 y 1992*. Buenos Aires, Ediciones Letra Buena.
- PIÑA, Cristina (1993), “La narrativa argentina en los años setenta y ochenta”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 517-519, pp. 121-138.

- RICOEUR, Paul (1996), *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*. Agustín Neira (trad.). México, Siglo XXI.
- SARMIENTO, Domingo Faustino ([1845] 1979), *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- STÖCKLI, Gabriela (1995), *La vida entera de Juan Martini: una poética de lo incierto*. Suiza, Romanisches Seminar, Universidad de Zurich.
- TOZZI, Liliana (2011), “La literatura argentina en la bisagra de los siglos XX y XXI: Juan Martini y sus itinerarios críticos”, *Visitas al patio*, n.º 5, pp. 171-198
- _____ (2012) “Literatura argentina de posgolpe: márgenes y residuos de la historia-realidad y ficción en *La vida entera*, de Juan Martini”, *Todas as Letras*, vol. 14, n.º2, pp. 30-37.
- _____ (2013), *Marginalidad y ficción en la narrativa argentina: recorridos a través de la obra de Juan Martini*. Córdoba: Alción Editora.