



DESPLAZAMIENTOS PRECARIOS: LOS VIAJES A BUENOS AIRES DE FLÁVIA PÉRET Y FERNANDA TRÍAS

*Precarious Displacements: Flávia Péret and Fernanda Trías' Trips to
Buenos Aires*

María Guillermina Torres Reca* 

RESUMEN

El siguiente artículo aborda los relatos de viaje de las escritoras contemporáneas Flávia Péret (Brasil), *Introduções para montar mapas, cidades e quebra-cabeças* (2021) y Fernanda Trías (Uruguay), *La ciudad invencible* (2014), en tanto en ambos se figura una estadía en la ciudad de Buenos Aires como desplazamiento precario. En sus textos, las escritoras construyen una temporalidad heterogénea tramada en los recorridos de sus protagonistas para las que habitar un territorio extraño implica poner a prueba sus condiciones viajeras de extranjeras latinoamericanas. La escritura avanza registrando los efectos políticos de ese cruce en las continuidades de una violencia que enlaza pasado y presente en el Cono Sur en la medida en que ese espacio-tiempo está marcado por la pobreza y el abandono junto a formas de hacer política que amplían los marcos de legibilidad cultural para el reconocimiento de la pérdida. Sus escrituras del desplazamiento consiguen captar, en la ciudad porteña, una zona de contacto entre las consecuencias de la crisis económica del 2001 que signa vidas por la desposesión, en particular, las de trabajadores inmigrantes, al tiempo en que señalan la emergencia de instancias que posibilitan un duelo público de las vidas eliminadas por el terrorismo de Estado de los años 70.

Palabras clave: desplazamientos precarios, Flávia Péret, Fernanda Trías, literatura contemporánea.

ABSTRACT

The following article studies the travel narratives of contemporary writers Flávia Péret (Brazil), *Introduções para montar mapas, cidades e quebra-cabeças* (2021) and Fernanda Trías (Uruguay), *La ciudad invencible* (2014), both of which depict a stay in the city of Buenos Aires as a precarious displacement. In their texts, the writers construct a heterogeneous temporality plotted in the journeys of their protagonists for whom inhabiting a strange territory implies testing their traveling conditions as foreign Latin American women. The writing progresses by registering the political effects of this crossing in the continuities of a violence that links past and present in the Cono Sur to the extent that this space-time is marked by poverty and abandonment together with forms of politics that broaden the frameworks of cultural legibility for the recognition of loss. Their writings on displacement manage to capture in the city of Buenos Aires a zone of contact between the consequences of the 2001's economic crisis that marks lives of dispossession, particularly those of immigrant workers, while at the same time pointing to the emergence of instances that make possible a public mourning of the lives eliminated by the State terrorism of the 1970s.

Keywords: precarious displacement, Flávia Péret, Fernanda Trías, contemporary literature.

* Universidad Nacional de La Plata (UNLP), La Plata, Argentina, IdIHCS (UNLP-CONICET). Doctora en Letras y docente de Literaturas Lusófonas I y II. Correo electrónico: torresrecaguillermina@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7991-7852>
DOI: <https://doi.org/10.15517/rk.v48i2.61040>

Recepción: 29/11/2023 Aceptación: 23/1/2024



1. Partida

En *ensaio de voo* (2017), la escritora y crítica Paloma Vidal reflexiona, durante un vuelo de regreso de Buenos Aires a San Pablo, acerca de las condiciones y los motivos por los que hoy las mujeres dejan sus lugares de origen para emprender un viaje. Su ensayo comienza con una indagación sobre la propia historia familiar de exilio y se expande hasta interpelar el presente de la literatura latinoamericana, en la medida en que Vidal da forma a su interrogante mientras lee a otras escritoras argentinas contemporáneas a ella que también han optado por viajar y escribir impulsadas por la experiencia de ese desplazamiento. Vidal lee los comienzos de *Buena alumna* (2016) de Paula Porroni y *La habitación alemana* (2017) de Carla Maliandi, libros en los que dos «moças» hacen sus valijas para dar un «salto no vazio» (Vidal, 2017, p. 11), en una partida solitaria «sem volta no horizonte» (p. 5), y afirmar un deseo, que oscila entre la aventura y el desamparo, de habitar otra ciudad en otro país. Con ellas, la pregunta por los motivos del viaje y las expectativas de esa nueva vida se tensan con el dinero:

a escrita fica lenta depois que escrevo a palavra «dinheiro» talvez porque me dá medo expor minha irmã, ou talvez a mim mesma, já que esse é um assunto recorrente nas minhas conversas com amigos, aos quais sempre acabo revelando valores das minha contas mensais como se fosse preciso provar com dados que é verdadeira minha precariedade a esse respeito. (p. 9)

Ese ralentizarse de la escritura inscribe en la precariedad un punto no resuelto de la indagación de Vidal, un nudo que la lleva a exponerse frente a otros en un gesto de ansiedad que carece de los caminos clarificados de una explicación. La recurrencia del asunto es la prueba de su densidad: la precariedad de la que la autora tiene certeza, al tiempo en que se le presenta como evidente, es un territorio ripioso que el dinero o su falta no abordan completamente.

El siguiente trabajo busca realizar una lectura de dos textos pertenecientes a la literatura contemporánea del Cono Sur escrita por mujeres en los que, como en los libros de Vidal, Porroni y Maliandi, se narra un viaje, en este caso, a la ciudad de Buenos Aires: *Instruções para montar mapas, cidades e quebra-cabeças*, de Flávia Péret (1978-) y *La ciudad invencible*, de Fernanda



Trías (1976-). El relato de Péret cuenta el viaje que hizo en 2005 desde Belo Horizonte, fue publicado en forma bilingüe español-portugués en 2021,¹ pero su escritura —según los testimonios de Péret en diversas entrevistas— fue realizada entre 2014 y 2015. En el caso de Trías, el punto de partida del viaje es Montevideo, el tiempo de la narración tiene lugar alrededor del año 2010 y la autora escribió este relato en el año 2012. El libro tuvo una primera versión publicada en 2013 como crónica bajo el título «Bienes inmuebles» en Chile, incluida en *(Des)aires*, que la autora publicó junto a Andrés Barba, y al año siguiente apareció como novela.²

En ambos textos, una chica que ronda los treinta años deja su ciudad natal para instalarse por tiempo indeterminado en Buenos Aires y la narración se enmarca entre la llegada y la partida de la ciudad porteña. Cada uno de los traslados tiene motivaciones que, aunque no del todo explicitadas, pueden advertirse diversas: en el viaje que escribe Péret, la cotidianeidad transcurre entre estudiantes, clases en la universidad y un empleo de medio tiempo para solventar algunos gastos; en Trías, la llegada a Buenos Aires está atravesada por una relación de violencia con «La Rata» que lleva a la protagonista a alternar su estadía entre escondites y pasillos de juzgados.

La Buenos Aires que construyen estos relatos se compone de una temporalidad heterogénea y la escritura avanza registrando los efectos políticos de ese cruce. En la consideración de las propuestas de Judith Butler (2006; 2017) en torno a la precariedad como una noción que señala a la vez unas condiciones de vida donde la vulnerabilidad está desigualmente distribuida y una ontología que se piensa constitutivamente abierta al otro, podrá seguirse en ellos esa construcción de un espacio-tiempo marcado por la pobreza y el abandono junto a formas de hacer política que amplían los marcos de legibilidad cultural que permiten repensar los límites del reconocimiento de la pérdida. Por un lado, en la capital se asiste a las persistencias y consecuencias de la crisis económica argentina luego del estallido social de 2001, cuando colapsa

¹ La traducción al español realizada por Paloma Vidal puede encontrarse en la página de la editorial: <https://guayabo.com.br/mapas/#ebook>

² Trías, F. (2013). Bienes inmuebles. En F. Trías y A. Barba, *(Des)aires*. Bruta editoras; este libro fue realizado por encargo para una de las dos colecciones de Bruta editoras, «Destinos cruzados», en la que participaba la escritora chilena Lina Meruane. La primera edición como «novela» fue publicada en 2014, por la editorial madrileña Demipage y, al año siguiente, en 2015, apareció en Uruguay por la editorial HUM. En este artículo se trabajó con la edición argentina de la novela, publicada en 2021 por la editorial Marciana.



la matriz neoliberal legitimada en la década del noventa, pero iniciada ya hacia fines de los años setenta. Si estos años son evocados en tanto continúan signando vidas por la deuda y la desposesión, en particular las de trabajadores inmigrantes, por otro lado, los relatos insertan un plano de imágenes de un presente en el que emergen instancias con las que hacer posible un duelo público de las vidas eliminadas por el terrorismo de Estado. La composición de esta escena se trama en los recorridos de estas dos chicas para las que habitar esta ciudad implica poner a prueba sus condiciones viajeras de extranjeras y latinoamericanas.

2. Escribir afuera

Los viajes de Trías y Péret pautan un período que separa su prosa del paseo turístico, así como también del afincamiento: se trata de estadias extendidas de una duración intermedia, ni breve ni definitiva. Por ocasión de la presentación del libro, Péret recuperaba una diferencia que proviene de la literatura de Vidal entre «viagem» y «mudança», diferencia que se refuerza por la doble valencia en portugués del verbo «mudar» que puede traducirse como «cambiar» o bien «mudarse» de casa o país, y afirma que su libro está en un «entre-lugar» entre un término y otro.³ Ese *entre* apunta a nombrar la indeterminación y la labilidad de dicha duración intermedia en la que el futuro retorno aparece debilitado y donde los motivos de la partida se anudan tanto con un deseo de fuga como de descubrimiento de sí. Uno y otro propician una apertura a lo desconocido en la medida en que la experiencia en el nuevo territorio busca ser alcanzada por la vía de la escritura. Por eso, cuando los viajes terminan, su final se enuncia entre una paradoja, «Me voy de Buenos Aires para quedarme» (Trías, [2021](#), p. 106), y un no saber, «eu não sei ficar, eu nunca sei quem sou» (Péret, [2021](#), p. 105). En este sentido, el viaje como experiencia no produce un sí mismo inteligible, tampoco establece ninguna pertenencia.

³ La presentación puede verse también en la página de la editorial. Péret se instala unos meses, pero llega solo con pasaje de ida. Trías, por su parte, tal como lo ha expresado en entrevistas, se instaló en Buenos Aires durante un período prolongado por dos años, entre 2010 y 2012, luego de haber vivido cinco años en Francia y uno en Alemania. Si bien Buenos Aires, dice, pensó que era «la única ciudad posible» para ella, también afirma que es «esencialmente nómada» (Trías, [2013](#), p. 12).



La escritora y crítica Sylvia Molloy (2020) advirtió acerca del *peligro* que todo desplazamiento implica y todas las dimensiones en que una vida se expone al pasar entre una frontera y otra: peligra a veces la libertad, la integridad física, la lengua, la singularidad. «Escribir afuera» es la expresión que condensa toda la inestabilidad y toda la potencia que acuden a quien decide emprender un viaje y ponerse en juego en la escritura de ese tránsito:

¿Cómo se escribe desde el lugar otro y qué ocurre con la escena de escritura cuando se la desplaza? ¿Cómo se tejen las sutiles relaciones entre autor, lengua, escritura y nación?
¿La extranjería de un texto comienza en la distancia geográfica, en el uso de otra lengua, o en el sesgo de la mirada crítica? (p. 7)

Escritura y desplazamiento forman un par colindante cuya interacción y contagio posibilitan el cuestionamiento de un conjunto de supuestos metafísicos que consideran el acto de escribir en términos de unidad e ipseidad del sujeto que toma la palabra. Las escrituras del desplazamiento de Trías y Péret construyen una voz autobiográfica que problematiza ese traslado atravesado por las condiciones de su extranjería, las que emergen en los espacios por los que circulan. En ellos, la búsqueda de un modo de permanecer en la ciudad las pone en contacto con otros que hacen del viaje una experiencia por la que acercarse no solo a quien se cree desconocer, sino también a lo desconocido de sí. El vínculo inextricable entre desplazamiento y escritura, entonces, involucra una pregunta que está en el corazón del relato de viaje: ¿en qué medida la escritura puede extraer un sentido de la experiencia de desplazamiento?⁴ Puesto que la escritura

⁴ En torno de la definición del «relato de viaje» en tanto género, el investigador Luis Alburquerque-García (2011) ha señalado tres rasgos que serían fundamentales y que delimitarían a este género respecto de la literatura de viajes. Los rasgos serían: la factualidad por sobre la ficcionalidad, la descripción por sobre la narración y la objetividad por sobre la subjetividad, lo que estaría en consonancia con el carácter testimonial de estos relatos. En relación con esto, es evidente que los relatos de Trías y Péret, cada uno según sus propias propuestas, por un lado, dialogan con la tradición del relato de viajes, al tiempo en que, exceden y cuestionan los límites del género. Esto podría decirse, por ejemplo, respecto del modo en el que Trías interviene en la publicación de texto para que el aspecto ficcional se vea enfatizado, así como también del modo en que Péret pone en juego la propia experiencia en el marco de una retórica cercana a la de la guía turística. En este sentido, vale la pena señalar algunas de las observaciones de Sheila Pastor (2023) acerca de la relación de las «poéticas contemporáneas del desplazamiento» con el género del relato de viaje, al que producen variaciones en la escritura según la condición errante del sujeto contemporáneo. La investigadora apunta que las exigencias de la tradición de la práctica viática y su relato, vinculadas a la presencia de una enseñanza merecedora de ser trasladada a la página, es decir, por su carácter eterno y transformador, están hoy puestas en cuestión por escrituras que apelan a lo inmediato, lo fugaz y lo repetitivo, lo que puede observarse en retóricas que ponen en primer plano el trayecto más que el destino, un estilo fragmentario



no alcanza la experiencia en lo que dice, sino que es más bien un camino para poner a prueba lo que se cree que la experiencia fue, escribir el viaje y la estadía en la ciudad extranjera es para todo escritor viajero una manera siempre aplazada e incompleta de escribirse a sí mismo.

Desde una perspectiva centrada en el vínculo entre el relato de viaje y la literatura moderna brasileña, en *O Brasil não é longe daqui*, Flora Süssekind (1990) señaló la relación que existe en los relatos de los viajeros entre el viaje y lo que ella llama «la obsesión por el origen» (p. 15): si el deseo de descubrir quién se es o de dónde se viene es lo que moviliza a quien se desplaza, la escritura, sin embargo, acaba mostrando el carácter inestable de todo origen, lo que produce una narración descentrada. En estas escritoras contemporáneas, la escritura trabaja de otra manera con el origen y por lo tanto produce formas distintas a las de los viajeros —en su mayoría varones— que pretendían establecer mediante el encuentro con la diferencia certezas sobre la propia patria y sus rasgos culturales. Los textos de Péret y Trías no se orientan a encontrar la verdad de un origen nacional, identitario o geográfico que se descifraría a través del viaje, de modo que la escritura no muestra un descentramiento a pesar de la voluntad de aquel que escribe. Aquí quien escribe lo hace desde un lugar menor, en nombre de nadie, tal vez solo de un sí mismo que a cada paso se vuelve extraño, por lo que la puesta en forma de esa escritura se despliega sobre un campo de sospecha respecto a cualquier certidumbre. Entre la ironía y lo lúdico, lo leve y el fragmento, la escritura se acerca y juega con la retórica viajera tomando impresiones y registrando aquello que ve, incluso a veces formulando explicaciones culturales, sociales, históricas, sin por ello tomar la palabra para pronunciar una verdad exterior.

Así, puede decirse que el interrogante que asedia estos textos no es el de qué ciudad es Buenos Aires o cómo viven o son las personas en o de Buenos Aires. En todo caso, si estos aparecen lo hacen en función de una pregunta mayor que guarda la fuerza que impulsó la partida: ¿quién puedo ser en Buenos Aires? y, consecuentemente —esto lo enuncia Trías—, ¿cuál es *mi* Buenos Aires?, ¿qué es Buenos Aires *para mí*? La potencia intempestiva de la pregunta da el tono a las pretensiones de los textos y les otorga sus rasgos formales: no habrá un retrato de Buenos

que reniega del gran relato, así como también un estilo digresivo que hace trastabillar la primacía de la descripción.



Aires tal cual es, sino una escritura tramada como las inscripciones de un tanteo. Por eso, ese *para mí* que impugna la posibilidad de alcanzar un sentido *en sí*, esencial y previo de la ciudad, no evoca tampoco una subjetividad —de la conciencia o metafísica— que triunfe, olímpica, sobre el sentido de la ciudad. De hecho, la ciudad es invencible y el relato avanza, taimado, a pesar de esto, dejando aparecer en los movimientos de la escritura los despuntes de una vida —de ese *para mí*— que se deja afectar mientras la transita:

¿Cómo nombrar a las cosas? Cómo acercarse lo más posible al asunto que se quiere contar, es decir, al corazón del asunto, no a la anécdota. Porque no se puede llegar a él en línea recta; hay que merodearlo, dibujar el contorno a partir de las múltiples vueltas y los múltiples intentos de modo que al final el asunto quede expuesto como un hombre invisible al que se le ha tirado una sábana encima. Una nueva ciudad también se construye así: merodeándola, recorriendo las calles y sus espacios hasta llenarlos de significado, hasta que esa esquina no sea más una esquina de casas a medias demolidas con un cartel de Farmacia titilando en la noche, sino el lugar donde besé a la muchacha y acaso pensé que me casaría con ella porque era linda, rebelde y estudiaba filosofía. (Trías, [2021](#), p. 58)

Así como en Trías lo que llega a decirse sobre la ciudad a través de la escritura son los contornos que dibuja el manto que cubre el núcleo de una experiencia intransferible, en Péret la ciudad se figura a partir de un sentido liviano y móvil. La escritora señala el carácter intransferible de su experiencia ya en el cariz irónico del título *Instruções para montar mapas, cidades e quebra-cabeças*. El libro no ofrece unas instrucciones propiamente dichas, esto es, indicaciones para llevar adelante de manera exitosa una tarea con el fin de cumplir un objetivo. En todo caso, si hay instrucciones, estas son inútiles en tanto se orientan hacia un goce lúdico, al modo en que lo hacía Julio Cortázar, escritor que aparece en varias ocasiones en el texto, en *Historias de cronopios y de famas* (1962). Los mapas, las ciudades, los rompecabezas de Péret no encontrarán una forma definitiva porque la lectura no podrá seguirse como una línea, sino que el lector deberá disponerse frente al despliegue de piezas narrativas de extensión y tono diversos, cuyo encastre está destinado a fallar. Y precisamente porque lo que no se busca es armonizar ni alcanzar un objetivo —el de



máxima podría ser encontrar un retrato explicativo de Buenos Aires, también enunciar retrospectivamente los motivos que justificaron la partida o la ganancia que se obtuvo—, la forma breve y fragmentaria de una prosa simple y despojada asegura una apertura que le viene, paradójicamente, de su carácter reducido.

En la pieza que lleva el título del libro, Péret hace referencia a una famosa ficción apócrifa de Jorge Luis Borges, «El rigor de la ciencia», publicada en *El hacedor* en 1960. Como es sabido, en ella se cuenta la historia de un emperador que encargó el mapa de una ciudad apelando al paroxismo de la mimesis: exactamente igual en tamaño, una copia «que coincidía puntualmente» con su original (2021, p. 241). Borges parodia así los anhelos de dominación ejercidos mediante las «Disciplinas Geográficas», con este mapa cuyo destino final será devenir en una reliquia en ruinas; en el caso de Péret, la referencia parece advertir la imposibilidad de distinguir entre mapa, ciudad y rompecabezas, evidenciando su mutua implicación: la ciudad hace al mapa y lo excede, del mismo modo en que todo mapa es un rompecabezas que va dando una forma a una ciudad. En tanto las instrucciones son inútiles, cualquier ejercicio cartográfico que intente cristalizar la ciudad se vuelve tan irrisorio y frágil como el del emperador borgeano, de modo que el montaje deviene una actividad infinita.

3. La precariedad y el límite

Como en los libros que lee Vidal, en estos textos las protagonistas escenifican un descalce que se juega también en la edad: «há algo em torno de ser estudante sem ser mais» (Vidal, 2017, p. 23). Una tiene 27; la otra, 33; la primera vive en una pensión para universitarios extranjeros de clase media y la otra, luego de varias dificultades, consigue alquilar un monoambiente. En ambas, «ser estudiante» parece ser la manera de mantener tensa la promesa de la juventud y de anudarla a un deseo: el de una vida signada por la posibilidad de estar-con la literatura (escribir, pero sobre todo estar entre libros, docentes, escritores, otros que leen, circular por aulas, librerías, visitar las casas de escritores reconocidos). Este esquema se intercepta con el trabajo que ambas realizan entre la informalidad y la flexibilidad, y este, a su vez, está atravesado por una condición insoslayable: ser extranjeras y latinoamericanas. Buenos Aires no les ofrece a estas «moças» una



formación literaria; lo que ese habitar la ciudad produce como escritura ocurre en el bies de su experiencia como latinoamericanas extranjeras junto con otros que circulan, como ellas, en las redes del trabajo mal pago, el déficit habitacional y la migración forzada. Así, el relato de viaje se da a la escritura como prueba de una relación entre vida y literatura, en la que lo que pasa entre una y otra ocurre al auscultarse mediante la escritura de un tránsito por la «intimidade barulhenta» (Péret, [2021](#), p. 50) de la grilla urbana.

Dos escenas: en el texto de Trías una chica corre con un grupo de inmigrantes por la Plaza Retiro en busca de su DNI argentino; en el de Péret, una chica, como otros extranjeros, atraviesa el Río de la Plata cada tres meses para entrar al país nuevamente como turista. Aquí, el cosmopolitismo de Buenos Aires al que asisten estas extranjeras se traza en el contacto con sujetos vinculados por un régimen vital precarizado,⁵ el que se despliega en el sentido que Butler ([2006; 2017](#)) le dio al término: exposición a unas condiciones de vida signadas por la privación y disposición a un comparecer frente a los otros en el reconocimiento de una vulnerabilidad en común.

La ciudad invencible es la tercera novela de Trías y, según Ilse Logie ([2021](#)), con ella se inaugura una segunda etapa en su obra: «los años itinerantes» (p.120), los que comienzan cuando la escritora deja Montevideo en 2004 y se extienden hasta su radicación en Colombia en 2015. En estos años, afirma Logie, la figura autoral de Trías se configuraría como la de un sujeto en tránsito que vuelve productiva su extranjería. Si el carácter autobiográfico del texto quedaba explicitado al publicarse por primera vez como crónica de las vivencias de Trías durante los dos años que pasó en Buenos Aires, al aparecer luego como novela, el pacto de lectura disponía una lectura en clave ficcional que la primera edición descartaba. Este movimiento señala, tal como lo hiciera

⁵ Esto puede pensarse en el marco de las observaciones que Silviano Santiago ([2004](#)) realizó acerca de los viajes y sus figuraciones en el arte y la literatura contemporáneos. Con la noción *cosmopolitismo del pobre*, Santiago señaló el carácter periférico —geográfico, político, económico, social— de la migración en América Latina, en la que los trabajadores se desplazan a las metrópolis para habitarlas en la desposesión y la exclusión. Con ellos, advirtió una nueva forma de desigualdad social que no puede entenderse en los límites de un único Estado Nación, pues se trata de un fenómeno transnacional y clandestino que alcanza a todos los «desprivilegiados» que «aceitem transgredir as leis nacionais estabelecidas pelos serviços de migração» (p. 51). La clandestinidad es un rasgo que no se superpone punto por punto con la precariedad; con esta última el clandestino se introduce por exclusión en los marcos de la ley, lo que habilita todo tipo de violencia.



Sergio Chejfec, su vinculación con un género híbrido y elusivo como el relato de viaje. En la contratapa, Chejfec (Trías, [2015](#)) escribe: «Con esta novela fronteriza entre el diario y la crónica personal, Fernanda Trías se suma a la gran tradición de escritores que, siendo foráneos, han sido los más elocuentes en representar la incompleta Buenos Aires que, mal o bien, los acogió».⁶

En este relato de viaje, entonces, la ciudad no es un ni un posible origen ni un destino anhelado. Si bien la abuela de la protagonista nació en Buenos Aires, sus recuerdos, se dice, no son más que los delirios de una anciana. La ciudad no se presenta como la topografía donde encontrar una pista genealógica que dé un sentido a la historia familiar, tampoco es un horizonte deseado: «Nunca la soñé como algunos sueñan con París» (Trías, [2021](#), p. 17). En este sentido, tampoco es el epicentro de la cultura latinoamericana, el punto de partida de un viaje de iniciación en el mundo artístico. En el imaginario de comienzos de siglo XXI, Buenos Aires es una ciudad que atrae por los productos de bajo costo de una economía desmejorada cuya devaluación cambiaría beneficia a los extranjeros de paso. Ciudad de frontera, apenas un polo de mercancías menores, convocante por las oportunidades que crea su propia inestabilidad. Es el hecho de que esté «siempre al borde del colapso» lo que la vuelve «generosa» (p. 54), por eso, su forma es la del «monstruo», porque hace suyos a los inmigrantes, a fuerza de devorarlos: «Buenos Aires te digiere, pero antes tiene que masticarte» (p. 54). De este modo, la novela de Trías pone en escena la estructura de una hospitalidad porteña cuya acogida al extranjero se sostiene en la privación: el recién llegado debe someterse a las leyes de una «hospitalidad condicionada» (Derrida y

⁶ En la consideración de lo que lleva publicado hasta el momento, puede decirse que en la literatura de Trías resulta predominante la creación de tramas construidas en un contrapunto entre el encierro y el afuera: en sus relatos cada uno existe en tanto negación o alternativa contrapuesta al otro. Como si fuera la única forma posible de habitar el mundo, afuera/adentro funcionan como los tensores de un vínculo con los otros basado en la opresión y la violencia. En *La azotea*, publicada en 2001, una mujer se encierra junto a su padre y a la hija producto de ambos, forzándolos a una clausura hasta el final de la vida de los tres. En esta novela, la narradora asegura: «El mundo es esta casa» ([2020a](#), p. 15), y todo lo que esté de la puerta para afuera es percibido como amenaza. De la puerta para afuera está la ciudad que, tanto en esta novela como en la última, aparece borrosamente referenciada como una probable Montevideo en un devenir ruinoso. *Mugre rosa* despliega una trama en la que la ciudad es un espacio inhabitable a causa del aire contaminado con una sustancia misteriosa y letal, de modo que el encierro es la condición de posibilidad de supervivencia para quien, como la narradora, decide no abandonarla. Junto a ella está Mauro, un niño con el síndrome de Prader-Willi a quien cuida para juntar dinero e fugarse a Brasil para comenzar una nueva vida. En la medida en que Brasil se evidencia como una fantasía compensatoria que no impulsa a la protagonista —sino que la excusa a quedarse— se advierte que el interrogante que da forma al relato gira en torno a «la vida que vale la pena vivir, el cuerpo que vale la pena cuidar» ([2022](#), p. 221).



Doufurmantelle, [2017](#), p.29) al pacto que le otorga su estatuto de extranjero latinoamericano en la medida en que la posibilidad de habitar esa tierra ajena lo somete a una captura que, paradójicamente, le niega la pertenencia. Trías da a la escucha la voz xenófoba de la capital que diferencialmente considera extraños solo a quienes no provengan del norte global occidental, la que modula su fantasía inmunitaria tiñendo su discurso con referencias a un contexto bélico: «japoneses invadiendo las milongas; chinos tomando los supermercados; peruanos escuateando los puestos de flores» (Trías, [2021](#), p. 35).

Al llegar, la protagonista conoce a Delmira, con quien intenta compartir una habitación en una pensión para «señoritas desesperadas: estudiantes extranjeras, mayormente de Bolivia, Paraguay y Perú, o chicas de provincia que no tuvieran garantía “de capital”, la única aceptada por las inmobiliarias» (Trías, [2021](#), p. 19). Así comienza la concatenación de una serie de expulsiones microscópicas a las que están sometidos los inmigrantes provenientes de países pobres. Las búsquedas fallidas de una habitación barata la van empujando por los barrios de Chacarita, Villa Urquiza, La Paternal y ponen a la protagonista en contacto con quienes habitan la ciudad en la intemperie, como Jesús que proviene de Cuzco y pasa la noche en una silla porque las flores no entran en el puesto en el que trabaja. Esos otros son los mojones en su deriva urbana, sus cuerpos y sus historias tocan los hilos de la propia —la droga, el abandono, la violencia—, pero sobre todo exhiben las propias condiciones. Entre ellos está Graciela, «la uruguayaya» que duerme en una esquina hace más de cuarenta años:

La miré a los ojos y ella me devolvió una mirada que estaba muy lejos del delirio. No estaba loca, no, de eso estoy segura. Incluso llegué a pensar que el abandono del marido le sirvió de excusa para otro mucho más terrible, y acaso más digno, el deseo antiguo de entregarse al fracaso. (p. 76)

Aquí, el fracaso no es el reverso de una vida vivible; en todo caso es la amenaza que mantiene a raya ese deseo antiguo en nombre de una integración precarizante, la que puede incluir mujeres adultas solas e inmigrantes. Entregarse al fracaso, abandonarse a él, es un modo de resistir a que la vida se rija por un valor de producción; por eso, verlo en el otro es también tocar el punto de apertura en el que se juega la propia existencia como coexistencia en la inminencia de un



deslizamiento fuera de sí. La escena describe, entonces, un reconocimiento sin atributos que impugna la posibilidad de una comunidad de la esencia, basada en una identidad —ambas extranjeras, uruguayas, pobres— y conmina a refutar cualquier forma de reducción.

El reconocimiento de la protagonista con Graciela no es una identificación con la otra; tampoco ningún modo de reencuentro consigo misma. Reconocer y reconocerse en y con el otro es un cuestionamiento de los propios límites en un «darse sin restitución al abandono sin límite» (Blanchot, [2002](#), p. 37), de modo que el deseo de entregarse al fracaso es el anuncio sin mensaje de una comunidad posible en su imposibilidad de efectuación, que no puede cerrarse porque está siempre ya deshaciéndose. Por eso, «mirarse a los ojos» no es una remisión platónica al reconocimiento de las almas, los ojos son más bien una catacrexis de un encuentro con un cuerpo que pone en entredicho su representación, al modo del rostro levinasiano que Butler recupera para formular el problema ético que implica la exposición a la vulnerabilidad del otro. Esos ojos son el punto de resistencia a la normativización, en ellos la otra «no está loca» y la protagonista se reconoce desde un desprendimiento que suspende el poder de confinamiento de la locura como categoría que posee por desposesión. Esto explica que el abandono del marido sea una excusa, un apósito que articula un equívoco liberador: el fracaso como abandono de sí es una afirmación en el límite que une «lo terrible» y «lo digno». En esta intemperie, la escritura desrealiza la lengua y la captura de la representación para «invocar un devenir, instigar una transformación, exigir un futuro siempre en relación con el Otro» (Butler, [2006](#), p. 72).⁷

En *Instruções para montar mapas, cidades e quebra-cabeças*, Péret continúa la línea intimista y autobiográfica que viene caracterizando su escritura. Luego de publicar poemas (entre otros: *10 poemas de amor e susto*, 2013; *Uma mulher*, 2017-2018, *Mulher-bomba*, 2019) y un diario que intenta a aproximarse a la «História do Meu Corpo» (*Os patos*, 2018), puede decirse

⁷ En sus ensayos pioneros dedicados a la literatura de Fernanda Trías, Nora Domínguez ([2019](#)) ha señalado el «estado de desposesión» (p. 827) en el que se encuentran sus protagonistas. En particular, sobre *La ciudad invencible* reparó en torno a la relación que los personajes femeninos *dañados* establecen con la precariedad, un movimiento que, según ella, «no implica abandonar la precariedad sino despegarla de la victimización» (p. 5). Con esto, Domínguez capta el nudo donde se tensa la fuga como un deseo flagrante pero indescifrable: ese «despegarse» es el punto donde ocurre una afirmación que se abre paso por los senderos angostos de la ley, aunque estos no terminen de consolidarse como espacio soberano. Puede agregarse, además, que ese «despegarse» figura otro movimiento que ocurre con el sí mismo, es un despegarse de sí para sí, que encuentra una vía en la escritura de la experiencia de extranjería.



que en sus textos hay dos búsquedas imbricadas: la de una experimentación con una lengua menor y directa que va acercándose a formas híbridas no solo en términos genéricos, sino además en los soportes y en los modos de composición,⁸ con la que se insiste en un interrogante en torno a lo que la literatura puede decir del sujeto que escribe a partir de la constatación de una imposibilidad que sin embargo impulsa la escritura sin arrebatarla ni trastornarla: «Eu no sei dizer quem eu sou e essa escrita nao vai explicar nada» (Péret, [2018](#), p. 42).

Escrito muchos años después de haber realizado el viaje, el relato de los meses que Péret estuvo en Buenos Aires en la mitad de la primera década de los dos mil se presenta en una composición móvil de piezas narrativas breves que acercan el libro al cuaderno de estampas, a la notación del impresionista que pone por escrito aquello con lo que se va topando. No obstante, ese armado endeble, se percibe en el libro una pretensión por figurar algunos trazos que serían propios de esa cultura a la que la protagonista se encuentra expuesta como extranjera, que se matizan entre críticas y elogios, y se entraman con referencias diversas que el juego compositivo pone en contacto: Gilles Deleuze y Kevin Johansen, Michel Foucault y la cumbia. Entre una y otra, la narradora discurre en torno del lunfardo, cuenta el surgimiento de las villas miseria, ensaya acerca de la idiosincrasia masculina porteña a partir de Maradona. Estas referencias no espesan la escritura, sino que son escenificaciones de una apropiación leve y desprejuiciada, que toma lo que le sale al paso más allá de cualquier categoría, lo que se refuerza en la apuesta al fragmento mediante diferentes estrategias, tal como se percibe en los títulos de algunas piezas que registran frases leídas o escuchadas: «Hecho en Buenos Aires», «Jesús te ama», «Mamá, yo quiero un novio», «Las Malvinas son argentinas».

Ahora bien, entre las piezas pueden seguirse las apariciones del mundo de los inmigrantes trabajadores con las que se delinea el perfil de un cosmopolitismo porteño pobre que, como la Buenos Aires del imaginario de Trías, también está en las antípodas de una París latinoamericana:

⁸ A propósito de la experimentación con los límites de la literatura, con *Uma mulher*, Péret realizó lo que denominó un «proyecto de escritura expandida»: el libro fue la base para la creación de un sitio web (umamulher.org.br) en el que puede accederse a un conjunto de micronarrativas compuesta por un comienzo fijo, «Uma mulher», al que un algoritmo adhiere aleatoriamente una adjetivación tomada de una lista. Con un *click* se generan frases como: «Uma mulher que fuma, faz listas»; «Uma mulher que castiga sutilmente, sofre mais do que pode»; «Uma mulher que goza, cismada».



en pequeños cuadros o anécdotas hay jóvenes colombianos que llegan para estudiar porque es más económico que en su país; un hombre de Lima lleva diez años cruzando ida y vuelta el Río de la Plata para renovar su visa. Péret detecta la distribución diferenciada de los discursos sobre la extranjería en Argentina que superponen nación, clase y raza: mientras los descendientes de italianos nacidos en el país gozan de una legitimidad visible en el hecho de ser llamados argentinos, los «paraguayos» no importa dónde hayan nacido: si en Ciudad del Este o en Caballito, siguen siendo «paraguayos». Esta condición se pliega al discurso que justifica la explotación laboral, la que, como señala Péret, los «protege» de la expatriación. Las comillas, presentes en el texto, marcan el valor ambiguo de ese régimen que se juega en la inclusión por exclusión, de modo que quienes lo integran «sobrevivem entre o subemprego e o desemprego; entre catar moedas ou passar fome; entre dividir o quarto com oito pessoas a não ter um lugar para dormir» (Péret, [2021](#), p. 54).

Matías, quien también vive de «bicos», es el personaje principal de una serie narrativa articulada en torno al trabajo que realiza la protagonista como moza en un restaurante en el barrio de San Telmo. Allí, ella se encuentra expuesta a las condiciones de un empleo mal pago y sin garantías, junto a otros inmigrantes de países latinoamericanos o bien de otras provincias alejadas de la capital. Su compañero Matías, el bachero, correntino y habitante de Lomas de Zamora, trae consigo esas trayectorias vitales y cartográficas: entre el Gran Buenos Aires y la Ciudad Autónoma, el tránsito diario para ir al restaurante hecho de demoras —de tiempo no remunerado—, y entre Corrientes y la Capital Federal, un camino realizado en la juventud para trabajar como obrero en una fábrica que cerraría luego de la crisis de 2001. Pero además de los trayectos, con Matías aparece un cuerpo que Péret describe con detalle en un borde que, al puntualizar los signos de un estrato social y un lugar de proveniencia, si bien desdibuja su individualidad, no lo vuelven un tipo social.

Matías é um homem robusto. Deve medir no máximo 1,65m de altura. A baixa estatura faz com que ele pareça ainda mais, os ombros largos e os antebraços grossos. Os olhos são azuis e o cabelo, que está começando a ficar grisalho, é liso e escorrido, penteado para trás com bastante gel. Tem 52 anos e também usa uniforme, mas seu uniforme é



branco, da cabeça aos pés: calça de brim branca, botas brancas, camiseta de malha branca, um avental de plástico branco e, na cabeça, um pano branco amarrado. Vestido dessa forma, as tatuagens que tem por todo o braço e também nas mãos, chamam, ainda mais, minha atenção. Em uma delas, um coração que já foi vermelho, mas agora está desbotado, está escrito com letra cursiva o nome de uma mulher: Marta. Além do coração, ele tem outros desenhos espalhados pela pele: o escudo do clube de futebol Boca Juniors, a imagem de um puma, a imagem do cantor de música romântica Sandro, uma cruz de malta estilizada e alguns símbolos que não reconheço. (Péret, [2021](#), p. 33)

La descripción traza un continuo que va de la fisonomía a la simbología. En ella se leen las marcas sociales del cuerpo, puntualizando primero en el uniforme que iguala a los sujetos en su condición de trabajadores y luego en las zonas que el uniforme no cubre, en la piel que asoma y muestra las huellas de una vida traducida en símbolos culturales que además la narradora traduce para el lector brasileño: Sandro es un cantante, Boca es un club de fútbol. Entre estas imágenes, sin embargo, en este acto de inteligibilidad, algo cae del sentido y la narradora lo explicita: «símbolos que não reconheço» (Péret, [2021](#), p. 33). Entre esos símbolos, Matías es reconocido como otro no solo en términos culturales, sino además como absolutamente otro. Aquí se pone en juego un no saber en tanto el símbolo se vuelve una imagen que evidencia el desafío que el otro constituye para la representación: en una aparente paradoja, mientras Matías está en el trabajo vestido de uniforme resulta una presencia de enigmática cercanía, pero cuando el horario termina y vuelve a vestir su ropa de calle, para ella, él está «disfarçado» y «é apenas um homem de meia-idade, um trabalhador, morador da periferia de Buenos Aires» (pp. 38-39). En el trabajo, durante las diez horas que la protagonista pasa de pie atendiendo mesas, ese estar-con y frente al cuerpo marcado del compañero puede devenir en un reconocimiento del resto no reconocible del otro. Con Matías, la narradora se constituye como una trabajadora en el circuito de inmigrantes en la ciudad; pero, también por él, se confronta al hecho de que la ininteligibilidad del compañero la lleve a interrumpir su propio discurso que la ubica como traductora cultural.

Con Graciela y Matías, entonces, tienen lugar escenas en que las condiciones precarias propician un reconocimiento del otro en su resto irreconocible y de sí mismas como abiertas a ese



otro. Cuando la lengua muestra la verdad de su funcionamiento catacrético o declina a su no saber, la literatura consigue figurar una comunidad «inoperante», en los términos de Jean-Luc Nancy (2000; 2007), un estar-en-común que revela una ontología desgarrada y que tiene lugar en el reparto, en ese comparecer frente a otro como constitutivo de sí y desrealización de toda esencia. Como la Macabea de Clarice Lispector tal como la leyó Gabriel Giorgi (2019), estas mujeres captan en la condición precaria «una *transversal* entre configuraciones sociales, producciones de subjetividad y políticas de lo viviente» (p. 62; la cursiva pertenece al original). Si, como afirma Giorgi, *A hora da estrela* es una de las primeras cartografías de un reordenamiento neoliberal de lo social que se expande en América Latina hacia fines de los años 70, en la contemporaneidad los textos de Trías y Péret, por su parte, van registrando en su experiencia en la capital los reordenamientos y reverberaciones de una Argentina posterior a la crisis del 2001, en la que la materia que erosiona la economía sigue activa en diversos sectores sociales, pero donde al mismo tiempo empieza a emerger la posibilidad de reconfigurar la memoria de la historia reciente a partir de unas políticas con las que dar duelo público a las vidas negadas por la violencia estatal del último golpe cívico-militar (1976-1983). Ambas cuestiones se unen en sus cuerpos que, en su exposición al otro, van enhebrando un pasado latinoamericano en la medida en que, en Buenos Aires, tanto Péret como Trías entrevén la posibilidad de pensar una vida en común donde la política es reorientada hacia el reconocimiento del duelo y la pérdida.⁹

⁹ La cuestión de las vidas precarias y los modos en que las diferentes prácticas artísticas crean, se organizan y se producen desde la exposición a la vulnerabilidad y a la desposesión se ha convertido en una perspectiva de análisis fundamental para comprender las transformaciones de la literatura latinoamericana contemporánea y, en particular, de aquella escrita y publicada en la década del noventa y luego de las crisis de gobernabilidad ocurridas en distintos puntos del mapa a comienzos de los dos mil. En la crítica literaria contemporánea, puede destacarse el ensayo de Paula Siganevich (2018), *La precariedad como experiencia de escritura*, escrito en la intersección entre la literatura y la crítica brasileña y argentina. En él, Siganevich traza un camino que recorre la nueva poesía de los noventa en Buenos Aires, Eloísa Cartonera y Belleza y Felicidad, Gabriela Cabezón Cámara, Guilherme Zarvos, Paloma Vidal y Cynthia Rimsky, entre otros, partiendo de una percepción que afirma la emergencia de nuevas subjetividades organizadas en redes de solidaridad que ingresan con su experiencia en el arte, «nuevas comunidades con sus propias propuestas estéticas» (p. 7). Por su parte, Fermín Rodríguez (2022) ha escrito, desde la perspectiva biopolítica en la que se inscribe su labor crítica, el ensayo titulado *Señales de vida: literatura y neoliberalismo*, donde también recorta un corpus de ficciones latinoamericanas contemporáneas que, según explica, lograron anticipar mediante la precariedad de lo viviente como material y procedimiento escriturario y de imaginación las alteraciones en los modos de percepción y producción de subjetividades operados por las transformaciones del poder neoliberal. Así, Rodríguez lee textos de Rodolfo Fogwill, Sergio Chejfec, Roberto Bolaño, Matilde Sánchez, Damiela Eltit, entre otros, para ver cómo pusieron en escena una



4. Literatura y memoria pública

En Trías, la precariedad está anudada al lumpenazgo literario. Este adquiere su forma en una vida conjugada entre la falta de dinero y el trabajo inestable, que se comparte con un círculo de amistadas literarias que esta extranjera frecuenta en Buenos Aires. Se trata de un círculo de varones entre los que están, entre otros, Osvaldo Baigorria y Ricardo Strafacce, a quien se dedica el libro.

La primera escena del texto trae el recuerdo de un festejo de cumpleaños de la protagonista que tuvo lugar en lo de Strafacce, un departamento con siete sillas y un sillón inutilizable por «la montaña de libros y revistas» que juntaban moho y «eran, según él, la razón por la que no podía recuperar las riendas de su vida» (Trías, [2021](#), p. 13).¹⁰ Frente al emblemático bar porteño «Varela Vareleta», en ese departamento se vive entre alcohol, manuscritos y citas de autores como Osvaldo Lamborghini o Macedonio Fernández. El trabajo es apenas un sustrato borroso de los días en Buenos Aires y se figura en un mobiliario cuya escasez signa el régimen de habitabilidad de los cuartos que la protagonista alquila durante su estadía: sabemos de qué trabaja porque las cajas con los manuscritos de Santillana para elaborar informes de lectura hacen las veces de silla o mesa en un monoambiente que, además de eso, tiene solo un colchón, una valija, un perchero y algunos libros.

pluralidad de formas de vida heterogéneas que resistían a los regímenes de significación establecidos para la administración de los cuerpos empobrecidos y abandonados; en ellas «el hecho de vivir común a todos los seres vivientes se convierte en instancia de búsquedas estéticas e indagaciones políticas que conducen a la generación de formas nuevas» (p. 14).

¹⁰ Me permito aquí hacer una digresión para comentar una escena de la novela de Trías donde la lengua se vuelve la arista por la que seguir la cuestión de la extranjería. En *La ciudad invencible* hay varios pasajes en los que se reflexiona acerca de las diferencias entre modismos del español rioplatense de Montevideo y de Buenos Aires. Con esas diferencias, la narradora dice «me delato» (Trías, [2021](#), p. 53), afirmación que resulta problemática, sino engañosa. En uno de los pasajes más sagaces del texto —porque el texto de Trías es una permanente puesta a punto de la sagacidad de quien debe sobrevivir— se lee: «A veces Ricardo me mira, como si acabara de descubrir algo esencial sobre mí, y me pregunta: “¿Eso es tuyo o es uruguayo?”» (p. 53). La pregunta que la narradora trae del amigo puede leerse a partir de las reflexiones de Jorge Luis Borges en su ensayo de 1932, «Las traducciones homéricas», donde señalaba frente a los textos de Homero «la dificultad categórica de saber lo que pertenece al poeta y lo que pertenece al lenguaje» (Borges, [2021](#), p. 520), esto es, la imposibilidad de saber si se está ante el griego o frente a una versión del autor de la *Iliada*. Correlativamente, para el amigo, la extranjera lo pone frente a la duda indiscernible entre el original y su variación, entre un ejemplar del tipo o un uso singular; y es este anonadamiento lo que la narradora nota: el gesto de revelación en el rostro de Strafacce no es el del encuentro con algo esencial de ella, sino con el misterio irreductible de su extrañeza, y este es quizás el motivo por el cual hay entre ellos una relación de amistad.



Ya sobre el final del libro, antes de que la protagonista parta a Nueva York con una beca, tienen lugar dos escenas que vuelven a tensar el nudo entre un régimen de vida escaso y el lumpenazgo literario involucrando a Baigorria y a Strafacce. En la última visita a Baigorria, se encuentra con los muebles que hacía muy poco había logrado adquirir y que había vendido al amigo antes de entregar el departamento que ya no habitaría, y unas líneas atrás recibe el último mail de la Rata en la casa de Strafacce, situación que este no percibe porque no levanta la vista de su libro. Entre un momento y otro existe un hilo conductor: Néstor Perlongher. Junto a Baigorria transcriben artículos de *Cerdos & Peces*, el suplemento de *El Porteño* para el que el poeta escribía esporádica pero regularmente durante su exilio en Brasil; con el segundo, escucha la declamación que el poeta grabó de «Cadáveres», lo que envía a su voz en la mítica grabación realizada en 1991 para el *cassette* que lanzó *Último reino*.¹¹ Perlongher es en cierta medida una figura de condensación, el escritor que cartografió las pasiones de la vida urbana, mapeando el afecto, la violencia y los desvíos, también el escritor del lumpenazgo que hizo de la desterritorialización su marca, su horizonte, su goce y su trabajo —Perlongher trabajó como investigador, cuando escribía también estaba trabajando y escribiendo sobre el trabajo—. Pero, además, con Perlongher y los amigos, los suplementos culturales *underground* y la voz de un poeta que declama, aparece una época de la historia política y cultural argentina: los años de la transición democrática. El solapamiento es intencionado y encuentra sus efectos en las encrucijadas de una memoria colectiva que une la historia de las dictaduras militares en Argentina

¹¹ «Cadáveres», de Néstor Perlongher, apareció publicado por primera vez en Argentina en la *Revista de poesía*, en 1984 y luego el poeta lo incluyó en su segundo poemario, *Alambres*, del 87. La remisión a este poema en el marco del libro de Trías habilita un señalamiento en torno al modo en que el mismo se volvió una cita a la que la literatura del presente y escrita por mujeres acude para enlazar el pasado reciente de un Estado autoritario y represivo con los reclamos y reivindicaciones del movimiento feminista. Perlongher no solo encarna una parte importante de la historia del activismo gay en Argentina, sino que además es hoy una figura central para pensar los cruces entre política y literatura, discurso y deseo, desde un enclave minoritario y disidente. La escritora María Moreno (1996) explicita y aporta a este enlace: si en su ensayo «Personal», escrito a mediados de los noventa, afirmaba que, ya siendo Alfonsín presidente, fue la lectura que hizo Perlongher del poema en el *hall* del teatro San Martín de Buenos Aires lo que simbolizó un verdadero retorno de la democracia entre quienes buscaban «crear relaciones alternativas con el propio cuerpo y el de los otros, conectar política y subjetividad» (p. 196), el 26 de marzo 2015, en la maratón poética que dio lugar a la fundación del movimiento Ni Una Menos, ella misma decidió leer «Cadáveres» en la Plaza Boris Spivacow del Museo de la Lengua de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires. La grabación puede verse en el siguiente enlace: https://www.youtube.com/watch?v=xGgkBHHtm_c&ab_channel=BibliotecaNacionalMarianoMoreno



y Uruguay, y que en *La ciudad invencible* que se detecta en gestos políticos precisos: «En Argentina, Néstor Kirchner había hecho bajar el cuadro de Videla. Yo todavía alquilaba un cuarto en La Paternal cuando me enteré de la muerte de Kirchner» (Trías, [2021](#), p. 69). En su rememoración, este gesto por el que el presidente de la Argentina niega la legitimidad política de un gobierno impuesto cuyos representantes perpetraron crímenes de lesa humanidad, tiene la fuerza de un corrimiento de los límites de la esfera pública para abrirla a nuevas formas de duelo.

Así, algunas imágenes de *La ciudad invencible* funcionan como remisión a políticas de la memoria en Argentina y vuelven heterogéneo el paisaje de una Buenos Aires que todavía vive los estragos de una poscrisis devastadora, una ciudad donde se ve a un hombre «canjear servicios de plomería por un táper con alfajores de maicena» (Trías, [2021](#), p. 57). En ese estado de vulnerabilidad y violencia generalizada, se entrevén con una nitidez innegable la emergencia de una reorientación normativa de la política en torno al pasado reciente que posibilita nuevas formas de duelo público y señalan nuevos caminos para la vida en común. Esas imágenes, entonces, resultan para la protagonista un enclave con el que contrastar una «distribución diferencial del duelo» (Butler, [2006](#), p. 64) también en la historia uruguaya: retorna al recuerdo de la casa familiar, en el marco del plebiscito de 1989, momento en que la ciudadanía uruguaya eligió confirmar la llamada «Ley de caducidad de la pretensión punitiva del Estado» de 1986, que indultaba los crímenes de lesa humanidad cometidos por los militares durante los años de gobierno de facto. En ese recuerdo aparece el *jingle* de campaña y su padre llorando con la cabeza entre las manos cuando el indulto gana en las urnas y se anuncia por televisión. El salto temporal que hace la escritura entre fines de los ochenta y finales de la primera década de los dos mil abre una distancia entre la historia de un país y otro cuando se recuerda a sí misma ante una nueva derrota por la derogación de la Ley de Caducidad en 2009. Asimismo, este salto que une la historia reciente de Uruguay y de Argentina sugiere el desafío de dar vuelta las costuras del tiempo histórico en el Cono Sur para preguntarse en qué medida no existen conexiones entre las huidas del presente y los exilios de los años setenta y ochenta, por qué no pensar en los desplazamientos como un flujo continuo y menos como una consecuencia excepcional de un período cerrado y ya terminado.



En el caso de Péret, el contraste con el propio país se enuncia en la «Nota da autora»: en Buenos Aires escuchó por primera vez la expresión «terrorismo de Estado». Allí, el llamado a la comparación con la historia y la política brasileña se realiza mediante la imagen del «juego de espejos»: «Este não é um livro sobre o Brasil, embora talvez o seja, já que a escrita é uma espécie de jogo de espelhos» (Péret, [2021](#), p. 11). Así se señala el propósito de que el libro haga ver un modo de trabajar con la memoria que Péret ha presenciado en su viaje: acciones colectivas muchas veces enmarcadas en instituciones estatales para la creación y defensa de unas políticas de la memoria en torno a la violencia perpetrada en la última dictadura militar. El juego de espejos evoca entonces una relación entre semejantes donde la presencia del otro no implica la de un término que sería reflejo de un original; lo que aparece con la escritura es el efecto de dos superficies que se acercan y pueden capturar y refractar en un mismo movimiento algo de su propia imagen en la del otro.

Este deseo de dar a ver unas políticas que en Brasil estarían aún restringidas es explícito: aparece ya en la dedicatoria encabezada por las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, luego en el relato de los modos en que ellas resistieron a la espectralidad a la que la violencia política quiso confinar a sus hijos y nietos y se va expandiendo con diferentes estrategias narrativas a lo largo del libro. Algunas piezas recurren a lo cotidiano, otras a eventos únicos, pero lo que predomina para la articulación de las tramas de una memoria colectiva y múltiple es el recurso a la literatura argentina mediante la incorporación de escritores y textos que han ocupado un lugar destacado en el relato construido en torno a las relaciones entre literatura argentina y política: Rodolfo Walsh, Leopoldo Lugones, Cortázar, entre otros.

En el caso de Lugones, la escritora arma una trama genealógica por la que encapsula en pocas líneas tres generaciones: el creador de la picana, el escritor de Estado y el estanciero cordobés, sugiriendo en ese linaje un cruce entre una elite de derecha y la tortura. El título de la pieza, «City tour», orienta este texto que sobre el final hace referencia a la avenida que lleva el nombre del escritor, recorriendo al modo de una guía turística los puntos del mapa que atraviesa. Esta estrategia por la que la historia de la represión se filtra en un discurso aparentemente neutro sobre la ciudad, como si se estuviera frente a una página de una *Lonely Planet*, da forma a muchas



de las piezas de Péret, redimensionando la potencia de una escritura que asentándose sobre la *leveza* (Vidal, [2022](#)) puede dar lugar a la emergencia de lo ominoso.¹²

En la pieza «Casa tomada», Péret reescribe a Cortázar, trastocando el signo ideológico con que este cuento fue leído en la literatura argentina. La alegoría de la invasión de los cabecitas negra en la aristocrática ciudad porteña tiene ahora otros personajes. «Eles», los invasores que irrumpen en la vida cotidiana de los «legítimos propietarios» (Péret, [2021](#), p. 31), son aquellos que, bajo la excusa de la desorganización, rompen las puertas e «inventam o desaparecimento» (p. 31). Pero esta no es la única diferencia respecto del cuento de Cortázar: si en el texto aparecido en 1946 e incluido luego en *Bestiario*, los hermanos abandonan la casa en un acto de resignación, tirando luego la llave a la alcantarilla, en la reescritura de Péret hombres y mujeres «não são dóceis» (p. 31) y el desagüe no es un pozo sin fondo sino el afluente de un río que sigue su curso y en el que lo descartado, los cuerpos que «ellos» habían asignado como «desechables» (Butler y Athanasoiu, [2017](#), p. 37), reaparece entre la materia orgánica que flota en el agua.

Asimismo, Péret titula dos piezas con el nombre «História oficial», haciendo referencia al filme estrenado en 1985 y cuya guionista, Aída Bortinik, figura también en la dedicatoria. En «História oficial 1», no hay anécdota, sino que se escribe la fundación de la Escuela de Mecánica de la Armada, para que, sobre el final, en la enumeración de sus instalaciones, el título deje entrever su funcionalidad durante el Golpe de Estado como centro clandestino de detención: «laboratório fotográfico, casa de máquinas, salas de tortura, celas de parto e até uma pequena capela com uma bacia de agua benta» (Péret, [2021](#), p. 40). A esta operación la acompaña el hecho

¹² Como anota Vidal ([2022](#)), la forma del texto replica las condiciones para que el viaje sea posible: «Assim começam textos que transitam entre o diário, o conto, a crônica, o romance, que acompanham a viagem, tornando sua economia a dela: carregar o mínimo necessário. Tentar a leveza, apesar do peso da incerteza e da precariedade. Confiar na sorte, nos encontros, nos acasos» (p. 107). La «leveza» es una estrategia que hace suyo el despojo al que somete el viaje para transformarlo en entrega a lo imprevisto. En la segunda pieza del texto de Péret, la viajera da su primera instrucción inútil: «Instruções para carregar malas pesadas: Em situações de sobrepeso, o equilíbrio da mala torna-se complicado. Nesse caso, a estratégia está em desfazer-se do excesso, assim como das frases» (p. 22). No se trata tanto de que la forma reproduzca un modo de la experiencia, como si la fragmentación fuera una respuesta determinada linealmente por el contacto con la vida urbana, algo que se ha leído en la literatura latinoamericana desde la modernización de las capitales a comienzo de siglo XX. Se trata, diferentemente, de unas condiciones para dar lugar a una escritura de lo mínimo, que reconoce el vértigo más en la ausencia que en la exuberancia, y que por eso se sustrae al ornamento, a la hipérbole, también a la pulsión declarativa. Es, en cierta medida y retomando las ideas de Tamara Kamenszain ([2016](#)), la escritura de una forma de vida hecha con aquello con lo que la vida cuenta: pocas cosas.



de que Péret haya dispuesto esta pieza al lado de «Acidente geográfico», donde vuelve a aparecer una cápsula biografía, en este caso, de la escritora Paloma Vidal. El relato, que comienza contando que Paloma, nacida en Buenos Aires, se exilió con sus padres en Río de Janeiro en 1977, luego se concentra en un aspecto íntimo de su infancia: Péret decide contar que de niña Paloma le tenía miedo al agua y que esto había sido interpretado por un analista como el efecto de la falta de «condições simbólicas para compreender a dimensão do exílio» (p. 41). En el contacto entre una pieza y la otra, la prosa de Péret produce el efecto de una impersonalidad, que está entre la descripción aparentemente neutral de la ESMA y la intimidad ingenua que tiñe el relato de «Paloma», de quien no se dice que sea una escritora ni se da su nombre completo.

Dichas decisiones estético-políticas pueden leerse en el marco de lo que Florencia Garramuño (2022) percibió en algunas prácticas culturales y estéticas de la contemporaneidad. Estas se proponen pensar la vida no ya desde lo subjetivo, sino que lo hacen mediante la manifestación de una «vida impropia» (p. 9) que deja ver, simultáneamente, los procesos de subjetivación y sus desprendimientos. Entre el anonimato y la singularidad, la historia de *una* vida —la que ocurre entre la vida de «Paloma» y la vida de una institución— cuestiona los límites sobre los que se construye la identidad y habilita una exploración que accede a una experiencia colectiva —la experiencia del terrorismo, con la tortura y el exilio— por vías imprevistas con las que exceder la experiencia individual.

La imagen del juego de espejos de la nota de la autora permite realizar un enlace más entre los diez años que separan el presente de la escritura con el momento en que el viaje fue realizado. Raúl Antelo (2003) llamó «guion de extimidad» al punto de contacto de un espacio común de lo brasileño-argentino «simultáneamente interno-externo, metido en la cueva de lo propio pero abierto asimismo a la indefensión de la vida» (p. 109) que logra «captar el afuera de sentido de las construcciones nacionales» (p. 97) y que la literatura y los escritores ponen en escena de manera diversa.¹³ Esta perspectiva acerca de la relación entre Argentina y Brasil se

¹³ Véase también Antelo, R. (2008). Lo argentino-brasileño: una topología de la extimidad, *Crítica acéfala*. Editorial Grumo. En consonancia con la propuesta de Antelo y como una suerte de continuidad, pueden leerse algunas intervenciones críticas de Vidal, centradas en la potencia del *entre* en el cruce de las



actualiza en este libro que Péret escribió entre 2014 y 2015: al señalar a través de su relato de viaje a Buenos Aires la ausencia de políticas de la memoria en Brasil, entrevé, tal como ella lo afirma, la llegada de Jair Bolsonaro al poder en 2019 y, con él, la implantación de un proyecto ultraliberal y negacionista. En este sentido, el juego de espejos en los textos de Péret, presente también en los de Trías, golpea el tiempo, es una apuesta por imbricar y descentrar cronologías y geografías. Entre los años del terrorismo de Estado, la transición democrática, las crisis económicas, las políticas por la recuperación de una memoria traumática y un nuevo ascenso de las derechas, estas escrituras del desplazamiento recorren más de cuarenta años en el Cono Sur y dejan ver en su prosa no solo aquello que fue descartado, aniquilado, sino también lo que en la vulnerabilidad y la desposesión aún resiste, inaprensible y potente.

5. Fugarse con otras

En la pieza «Golpe de sorte», la viajera camina por las calles de Buenos Aires, hace calor y, mientras se pregunta por qué es que decidió «abandonar» todo lo que tenía en su país para aventurarse sola y sin nada en una ciudad extranjera, entra en una librería en la que tropieza con una antología de poesía latinoamericana. En la lectura de un poema, aquello que lee le produce la sensación de que todo tiene sentido. La escena de lectura no repone lo que el poema dice, pero lo que sí se puede saber es que pertenece a Carlos Drummond de Andrade, de modo que ese sentido emerge de un texto que estaría, en principio, traducido. En este punto, el poema tiene sentido en tanto dice sobre el viaje y la ciudad que el desplazamiento es una posibilidad de experimentar el efecto radical de un encuentro desfasado y renovado de sí a través de lo extranjero. En *Elogio del riesgo*, Anne Dufourmantelle (2019) escribió: «A riesgo de caminar solo en la ciudad y esperar que sobrevenga, en ese instante, el sentido de toda una vida; saber que al día siguiente todo habrá desaparecido» (p. 108). El fragmento pareciera describir la escena con el libro del poeta brasileño: todo cobró sentido en un momento, pero volverá a perderlo, porque el sentido es frágil y lo que

literaturas de Argentina y Brasil. En su ensayo «Y el origen siempre se pierde», Vidal (2019) retoma la pregunta por el guion de extimidad llevándola a las literaturas contemporáneas, en las que observa una tendencia orientada más bien a escribir el desarme que a continuar intentando —vanamente— buscar un origen sin fisuras.



interesa es el instante en que lo propio anuncia su misterio sin revelarlo. Como se trata de escribir la revelación y no lo revelado, la desaparición forma parte del mismo suceso en la medida en que el viaje, tanto en *Instruções para montar mapas, cidades e quebra-cabeças* como en *La ciudad invencible*, es ese arrojito a lo imprevisto, un «arriesgar la vida» en el sentido en que Dufourmantelle explora esta expresión, como «un acto que nos rebasa a partir de un saber aún desconocido por nosotros» (p. 12).

Una vida guiada por el deseo de literatura sucede en las hojeadas hechas al paso, en la intensidad de los afectos efímeros, en la escucha de una voz díscola que performa un poema. La viajera de Trías dice:

La literatura de Buenos Aires es Buenos Aires. No se puede buscar, como no se puede encontrar nada dentro de una caja vacía más que la caja misma. (...) La literatura de Buenos Aires siempre sucede en otra parte, se está escribiendo en otros barrios, quién sabe cuáles, en los piquetes, en las fruterías de los paraguayos, en los apagones, mientras la comida de Navidad se pudre, huele la carne, corren los chinos a comprar bolsas de hielo para no perder la leche y las *patys* congeladas. (Trías, [2021](#), p. 36)

«En otra parte» quiere decir que la literatura de Buenos Aires es y se sustrae a la experiencia del viaje, en tanto el desplazamiento modula una exposición a la propia precariedad, porque la escritura es un acto indeterminable que está siempre ocurriendo y siempre en retirada. Pero «otro lado» es también el lado no visible de la ciudad, por donde circulan las protagonistas de estos libros, espacios habitados desde la vulnerabilidad y la privación.

Para arriesgar la vida en otra parte, estos libros acuden a otras mujeres, las amigas, que, en diferentes planos, posibilitan la escritura del desplazamiento. Péret arma una comunidad de mujeres que es sobre todo literaria y artística. Entre las piezas aparecen las poetisas Fernanda Laguna y Cecilia Pavón, y esta última es incluida además en la dedicatoria, cuyas destinatarias son todas mujeres. De este modo, la dedicatoria puede pensarse desde lo que Vidal ([2022](#)), en referencia los agradecimientos, llamó *textos-umbrales*, «un tipo de texto fronterizo que liga el adentro y el afuera del libro» (p. 207) y donde puede verse una red que se urde entre la escritura, la lectura, la crítica y la traducción. Como la poeta y crítica Tamara Kamenzain ([2020](#)), que abre



su ensayo *Libros chiquitos* haciendo referencia a ese «entramado de escrituras» (p. 11) a partir de su lectura de *ensaio de voo* para traer a la amiga escritora que además es su traductora al portugués, Péret también convoca a la escritora argentino-brasileña en un gesto equivalente. Vidal, la traductora del libro al español, es también quien escribe el posfacio, pero además Paloma es un personaje que aparece en la Buenos Aires de Péret como huella de una ausencia. Dentro y fuera del texto, Paloma es un *nombre-umbral*, a quien Péret le pide compañía en el tránsito entre Argentina y Brasil, entre el español y el portugués, entre la escritura y la memoria.

Para la protagonista de *La ciudad invencible*, la estadía en la ciudad está hecha de lazos entre mujeres cuya llegada a Buenos Aires y cuyos motivos para quedarse están vinculados a la posibilidad de sobrevivir en la expulsión y a la violencia machista. El hecho de haber encontrado finalmente un monoambiente que alquilar está atravesado por un segundo hallazgo: Marita, la vecina puertorriqueña con una pierna ortopédica que vive con una sobrina luego de que su marido se marchara y ella quedara «sola, pobre e inútil» (Trías, [2021](#), p. 48). «Marita tocó el timbre, “se manifestó”» (p. 37) y encarnó ese lazo entre mujeres que ocurre al estar-con-otra y pasar el tiempo en el murmullo de una conversación a media voz; escenas domésticas, íntimas que se traman en torno a una suerte de secreto que no puede terminar de ser dicho por lo que también «exige reserva y pudor» (Nancy, [2007](#), p. 35). En estas escenas de intimidad se lee aquello que Perlongher ([1988](#)) percibió, con una sensibilidad inigualable, en torno a las mujeres de la literatura puigiana:

En el arrastrarse sin sentido aparente de esas conversaciones sin rumbo, a la sombra del parral, se estaría anudando –de una manera que sin ser secreta precisa de cierta atención para captársela– la íntima consistencia de la vida; consistencia que no tendría otro “sentido” que ese dejarse estar, que ese “estar juntos”, que ese vivir presente. (p. 21)

No se trata de la «convivialidad», esa «palabra rimbombante». (Trías, [2021](#), p. 86), fantasía de inmunidad que domestica la vida para volverla previsible en nombre de la propia seguridad. Estar-juntas es ese darse a un anudamiento silencioso con otras que, como la narradora, desposeídas, exponen sus cuerpos marcados. En la última escena, la narradora imagina a Marita, que también dejó Buenos Aires y ahora está de nuevo en San Juan, chequeando el buzón a la espera de una carta de ella que nunca llega porque la piensa, pero no la escribe. La escena dice,



entonces, sobre ese vínculo que es efímero pero definitivo. Lo que la narradora conserva de Marita es la inscripción de la intensidad de un contacto que se patentiza cuando recuerda su despedida en el departamento de Palermo y las palabras que la amiga enunció como una profecía: «vas a tener suerte» (p. 109). Esta afirmación orienta la partida como un recomienzo y agrega un suplemento que desestabiliza el sentido del título: Buenos Aires es una ciudad invencible de la que sin embargo se puede partir.

Esta imagen de Buenos Aires como ciudad a la que se puede llegar y de la que es posible irse es el núcleo de ambos textos como relatos de viaje. Y esto no solamente porque cada uno se recorta sobre el comienzo y el fin de la estadía, sino porque lo que aparece en primer plano es el desplazamiento como movimiento ilimitado e indeterminable. Leídos en conjunto, los textos parecieran responderse entre sí: ante la pregunta de Péret (2021) «Toda viagem é uma fuga?» (p. 21), Trías (2021) afirma «No hay territorio sin un vector de salida» (p. 106). La potencia de ese vector se activa en una escritura del desplazamiento que ocurre en el encuentro con otros y otras con quienes reinventar el espacio y resistir a las determinaciones que la territorialidad impone.

6. Seguir viaje

En el cuento «N Arstoria- Ditmars», incluido en el libro *No soñarás flores*, Trías (2020b) construye una voz narradora ambigua, que va y viene sin solución de continuidad entre dos mujeres separadas por la barra de un bar: la moza y quien bebe. La ciudad es Nueva York, «un cliché de alienación urbana» (p. 59), y el fondo común de esa voz pendular es la migración de latinoamericanos precarizados que circulan solo a deshora por la gran metrópoli que habitan. Esa migración es la de una juventud que se asoma a la mitad de su vida y que, como en el caso de la protagonista uruguaya de este cuento, son los hijos y las hijas del exilio. Aquí, los desplazamientos de la generación precedente son un resto arcaico que ha transformado sus motivos, pues ahora ya «no se necesitan razones para irse, pero tampoco se necesitan razones para quedarse» (p. 60). Sin embargo, esa falta de razones no extingue el movimiento, sino que hace de la renuncia el sitio de una propulsión a la que se expone el relato viajero. La narradora dice: «La manera de acostumbrarse a tanta pérdida es renunciando de antemano» (p. 60).



En este punto, el cuento de Trías se enlaza con el ensayo de Vidal con el que comenzó este artículo, en la medida en que el desplazamiento contemporáneo se enuncia a la vez como el punto de fuga de la historia familiar de exilio y su inevitable continuación. Esto que hay en común entre los viajes de la literatura de Trías y Vidal, también se vuelve común al viaje de Péret en tanto su literatura se vuelve una zona de contacto entre la historia familiar y la historia colectiva, entre la experiencia individual del presente y un pasado reciente latinoamericano. En este sentido, la literatura contemporánea escrita por mujeres en el Cono Sur reafirma la existencia de esos desplazamientos que toman la pérdida como punto de partida y apuestan por la escritura como la vía para aproximarse a ella, en un acto cuya fuerza de renovación se asienta en el hecho de reconocerse lábil, inexacto, menor.¹⁴ En un poema titulado «Ida e volta». Péret (2019) escribe: «No fim do dia você volta para casa com um poema, única prova material dos acontecimentos» (p. 28).

Referencias bibliográficas

- Albuquerque-García, Luis. (2011). El «relato de viajes»: hitos y formas en la evolución del género. *Revista de Literatura*, LXXIII(145), 15-34.
- Antelo, Raúl. (2003). La extimidad del guion. *Sociedad. Revista de la Facultad de Ciencias sociales de la Universidad de Buenos Aires*, 22, 97-109.
- Blanchot, Maurice. (2002). *La comunidad inconfesable*. Arena Libros.
- Borges, Jorge Luis. (2021). *Obras completas 1*. Sudamericana.

¹⁴ Estas reflexiones señalan un interrogante acerca del modo en que las nuevas generaciones de escritores del Cono Sur retoman un diálogo con la literatura que escribe el trauma de la dictadura y el exilio en la década del 70. Dentro de la amplia bibliografía dedicada al tema, interesa destacar el ensayo de Giuseppe Gatti Riccardi (2022), quien analiza *La ciudad invencible* de Trías, junto la novela *La resta* (2014), de la escritora chilena, Alia Trabucco Zerán. El artículo del investigador se propone leer en estos textos la construcción de «figuras ficcionales desligadas de los “recuerdos prestados” que brotan inevitablemente de las Historias nacionales y de las memorias socialmente consolidadas en los dos países» (p. 193). En términos esquemáticos, el trabajo de Gatti Riccardi y el presente presentan focos de análisis diversos: así como el investigador italiano se pregunta en qué medida estos textos puede alejarse de los estereotipos culturales dominantes que parecería imponerles el discurso de las generaciones que los precedieron —«¿Es posible para estas nuevas generaciones sustraerse de la herencia cultural e ideológica que han recibido de sus padres y madres? ¿Puede construirse desde lo literario una práctica discursiva que represente un punto de inflexión de los discursos narrativos asentados, proponiendo contenidos diegéticos que se alejan de esquemas manidos de ficcionalización de la Historia?», (p. 197)—, diferentemente, en este artículo el interrogante apunta a ver de qué manera se conectan con esos mismos relatos que, más que estereotipos, parecen ser evocados como tramas que los textos literarios ponen en funcionamiento para aproximarse a la propia experiencia.



- Borges, Jorge Luis. (2021). *Obras Completas 2*. Sudamericana.
- Butler, Judith. (2006). *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Paidós.
- Butler, Judith y Athanasiou, Athena. (2017). *Desposesión: lo performativo en lo político*. Eterna Cadencia.
- Derrida, Jacques y Dufourmantelle, Anne. (2017). *La hospitalidad*. De la Flor.
- Domínguez, Nora. (2019). Desposesiones. La narrativa de Fernanda Trías. *Cuadernos LIRICO* 20, 1-14.
- Dufourmantelle, Anne. (2019). *Elogio del riesgo*. Nocturna Editora/Paradiso Editores.
- Garramuño, Florencia. (2022). *La vida impropia: anonimato y singularidad*. Eduvim.
- Gatti Riccardi, G. (2022). Dejar constancia: ¿un deber ético o un estereotipo? (Re)construcción de la memoria y la identidad en *La resta*, de Alia Trabucco Zerán y *La ciudad invencible*, de Fernanda Trías. En A. Pejović y V. Karanović (Eds.), *Estereotipo y prejuicios en/sobre las culturas, literaturas, sociedad el mundo hispánico*. (pp. 193-212). Universidad de Belgrado.
- Giorgi, Gabriel. (2019). La incompetente. Precariedad, trabajo, literatura. *A contra corriente. Una revista de estudios latinoamericanos*, 16(3), 61-78.
- Kamenzain, Tamara. (2016). *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*. Eterna Cadencia Editora.
- Kamenzain, Tamara. (2020). *Libros chiquitos*. Ampersand.
- Logie, Ilse. (2021). La tensión entre lo local y lo global en la narrativa uruguaya contemporánea. En A. Gallego Cuiñas (Ed.), *Novísimas: las narrativas latinoamericanas y españolas del siglo XXI, Iberoamericana*, 9, 113-133.
- Moreno, María. (1997). Personal. En P. Siganevich y A. Cangi (Comps.), *Lúmpenes peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*. (pp. 194-197). Beatriz Viterbo.
- Molloy, Sylvia. (2020). Desde lejos: la escritura a la intemperie. *Cuadernos de Reciénvenido*, 33, 5-10.
- Nancy, Jean-Luc. (2000) *La comunidad inoperante*. LOM Ediciones.
- Nancy, Jean-Luc. (2007). *La comunidad enfrentada*. La Cebra.



Pastor, Sheila. (2023). *No esperes de mí los mapas: las derivas del viaje en la literatura hispánica del siglo XXI*. Iberoamericana Editorial Vervuert.

Péret, Flávia. (2018). *Os patos*. Impressões de Minas.

Péret, Flávia. (2019). *Mulher bomba*. Editôra Urutau.

Péret, Flávia. (2021). *Instruções para montar mapas, cidades e quebra-cabeças*. Guayabo.

Perlongher, Néstor. (1988). Breteles para Puig. Homenaje de Néstor Perlongher a los veinte años de *La traición de Rita Hayworth*. *Babel*, 1(5), 21.

Rodríguez, Fermín. (2022). *Señales de vida: literatura y neoliberalismo*. Eduvim.

Santiago, Silviano. (2004). *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Editôra UFMG.

Siganevich, Paula. (2018). *La precariedad como experiencia de escritura*. Grumo.

Süssekind, Flora. (1990). *O Brasil não é longe daqui*. Companhia das Letras.

Trías, Fernanda. (2013). Escribir en la orilla. Encuesta a escritores actuales de ambos lados del Río de la Plata [Encuesta de Valentina Litvan]. *Cuadernos LIRICO*, 8, 11-13.

Trías, Fernanda (contratapa de Chejfec, S.). (2015) *La ciudad invencible*. HUM editora.

Trías, Fernanda. (2020a). *La azotea*. Laurel editores.

Trías, Fernanda. (2020b). *No soñarás flores*. Paisanita Editora.

Trías, Fernanda. (2021). *La ciudad invencible*. Marciana.

Trías, Fernanda. (2022). *Mugre rosa*. Random House.

Vidal, Paloma. (2017). *ensaio de voo*. Editora Quelônio.

Vidal, Paloma. (2019). *Estar entre: ensayos de literatura en tránsito*. Grumo.

Vidal, Paloma. (2021). Posfácio. En F. Péret, *Instruções para montar mapas, cidades e quebra-cabeças*. (pp. 107-110). Guayabo.

Vidal, Paloma. (2022). Agradecimientos: textos-umbral entre Argentina y Brasil. *Revista Letral*, 28, 207-213.



Esta obra está disponible bajo una licencia <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>