

CÉSAR AIRA

El crítico
La prosopopeya



mini
bulk



EL CRÍTICO • LA PROSOPOPEYA

Primera edición: mayo de 2022

© César Aira, 2022

© mini • Bulk editores, 2022

Girón de las Palmas 1295, Ñuñoa
Santiago de Chile

bulkeditores@gmail.com

www.bulkeditores.com

Imagen de tapa: Daniel García, sin título, 2022

[@danielgarcia1958](https://www.instagram.com/danielgarcia1958)

Producido en Chile & Argentina • *Produced in Chile & Argentina*

ISBN 978-956-6162-03-2

Derechos reservados.



bulk editores

[*la densidad aparente en el papel*]



CENTRO DE ESTUDIOS DE TEORÍA
Y CRÍTICA LITERARIA

Facultad de Humanidades y Artes
Universidad Nacional de Rosario

CÉSAR AIRA

El crítico

La prosopopeya



NOTICIA SOBRE LOS ENSAYOS
INCLUIDOS EN ESTE VOLUMEN

Cuando nos conocimos, en el otoño de 1991, César Aira me regaló un ejemplar del número 4 de la revista brasilera *América Hispánica*, dedicado a Manuel Puig, que incluía un ensayo de su autoría titulado «El sultán». La lectura de ese ensayo me abrió nuevas posibilidades de diálogo con una obra sobre la que había comenzado a escribir el año anterior. Como *América Hispánica* no circulaba en Argentina, decidimos publicar «El sultán» en el número 4/5 de *Paradoxa*, en la primavera de 1991. Esa fue la primera de las muchas colaboraciones de Aira en revistas de críticos rosarinos.

Unos años después, yo seguía escribiendo sobre *La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas pintadas* —se habían convertido en mi tema de tesis doctoral— y, como me sentía falto de ideas y sabía que no podría encontrarlas en la bibliografía

especializada, le pedí a Aira que volviera a escribir sobre Puig algo más extenso y que viniera a leerlo a Rosario, en una de las jornadas internas de nuestro centro de teoría. El viernes 27 de octubre de 1995, frente a una audiencia de jóvenes investigadores, Aira leyó «La prosopopeya», que no es estrictamente otro ensayo sobre Puig, aunque contiene hipótesis iluminadoras sobre la excepcionalidad de sus novelas en el contexto de la literatura argentina. Antes de comenzar a leer, anunció que había traído dos textos en lugar de uno: el que yo le había pedido, que dejó para el segundo lugar, y otro, titulado «El crítico», que nos ofrecía de regalo, para retribuir la invitación. Como por entonces ya habíamos leído *Los misterios de Rosario*, recibimos el presente con agradecimiento y algo de temor.

ALBERTO GIORDANO

Rosario, 20 de abril de 2022

El crítico



No es fácil decidir si la palabra «crítico» tiene dos acepciones, o si es el crítico el que tiene dos funciones. Sea como sea, está por un lado el crítico que juzga una obra artística o literaria, y por otra el crítico que examina las condiciones de producción de esa obra.

Las dos funciones se anulan desde el punto de vista de la otra. Al crítico que escruta en los mecanismos de creación le da lo mismo que la obra creada resulte «buena» o «mala» —palabras que casi no tienen sentido para él—. De hecho, puede preferir las obras «malas», y lo hace con frecuencia —pues en ellas suelen estar más visibles los resortes que a él le importa señalar—. Y sucede que el otro crítico, el que juzga, no quiere ni debe ver más allá de lo que tiene ante sus ojos, vale decir la obra terminada, pues, como lo prueba la actividad de su «colega», el análisis del proceso de creación anula, o al menos oscurece, el juicio estético: en otras palabras, no le importa cómo se hizo, sino cómo quedó.

Pero los dos críticos son una sola persona, o mejor dicho, los dos personajes, el juez y el científico, habitan al mismo hombre, al Crítico, y se alternan o solapan o conviven con él. Si falta uno, el otro no puede hacer bien su trabajo, según el exigente mandato que ha asumido al hacerse crítico. Los eclipses y plenilunios de uno y otro en la actividad conjunta del Crítico son tan imprevisibles que su figura suscita la desconfianza. Es inevitable que el crítico sea blanco de las más justificadas suspicacias por parte del creador y del lector, que se enganchan a él uno de cada lado. Pero no solo están enganchados, como un par de alas: la sospecha los reintegra a su cuerpo hospitalario, y los reintegra tan bien que confunde la cronología: el Crítico es escritor y es lector antes de ser crítico, y también después. Con lo que suman cuatro: lector, escritor, juez, científico... Criatura abigarrada y por ello sospechosa de parentesco con un trasmundo infernal. Por alguna razón la representación del infierno en la pintura siempre ha recurrido a lo abigarrado, a la falta de espacio y al amontonamiento de figuras sobre el plano. Así lo hicieron artistas orientales, indios, chinos, japoneses, y occidentales como Blake o Daumier, cuyos grabados para ilustrar la *Divina Comedia*, en su entrelazamiento de serpentario, siguen siendo modelo de nuestra idea del Infierno. El porqué de esta preferencia habría que buscarlo o bien en la

suposición de que a las mazmorras del Mal van muchísimos, haciendo contraste con los poco concurridos salones atmosféricos de la Bienaventuranza, o bien en el prejuicio de que el infierno es pequeño, como un departamento de un ambiente. O bien, tercera posibilidad que subsume a las otras dos: que el infierno está colmado, por naturaleza, que es el lugar en el que no cabe un alfiler. Y esto tendría que derivar de la realista comprobación de que todo espacio sobrenatural es abigarrado, porque en él se anulan las leyes naturales, que son las que crean el espacio necesario para que se comuniquen causas y efectos. Colapsado el vacío comunicante de la causalidad psíquica y física, queda la contigüidad sin resquicios de la magia. Sea cierta o no esta explicación, lo cierto es que el abigarramiento crece hasta llegar a un máximo que reconocemos en las estampas ingeniosas de Escher, en las que todas las figuras se tocan por todos los bordes. Así se ve el plano de la moral práctica del Crítico, como un plano de gansos que van y que vienen al mismo tiempo, contra un cielo que son ellos mismos. El estilo se colma de sentido, es el infierno de los sentidos encontrados y transmutándose en sí mismos todo el tiempo.

El trabajo del Crítico es restaurar las distancias, separar los gansos, darle racionalidad causal a su discurso abriendo huecos en las intrincadas mallas mágicas de la literatura. Pero

combate con fuerzas superiores, sobre todo porque está contaminado él mismo —el amor a la literatura con que empezó todo lo contagió—. Y a pesar de todo, algo consigue, con la más paradójica de las armas: la desconfianza que él mismo suscita. Cuando sospechamos que no está haciendo bien su trabajo, o que lo está haciendo demasiado bien, cuando nos asalta la sospecha de que puede ser un enemigo de la literatura... en ese momento lo ha logrado. Y entonces el Crítico asume su tercera y definitiva acepción, la kantiana. El abigarramiento de pesadilla de las categorías, donde el pensamiento está pegado a sí mismo, se entreabre unos milímetros. Y con eso basta.



Dejo de escribir estas notas por unos minutos, para distraerme con una lectura absolutamente casual, que, como no podía dejar de suceder según la ley de las contigüidades perversas, resulta pertinente. Se trata de una antología china de los siglos VIII y IX, y de uno de esos cuentos fantásticos de la dinastía Tang, en este caso sobre un funcionario que conquista el corazón de una mujer mágica, una zorra que ha tomado cuerpo de mujer, bellísima, culta y prudente, con la que se casa y es muy feliz. No menor, y en realidad mucho

mayor, que el milagro de haberse transformado, es el que logra ella de hacerle dejar la bebida a su marido, hacerlo realizar buenos negocios y hacerle conseguir un buen puesto en la burocracia imperial; como prodigio accesorio, entre otros, logra que el mejor amigo del botarate de su esposo no la viole, y cambie su posición de libertino por la de buen amigo del matrimonio. Pero he aquí que justamente su marido debe viajar a una lejana subprefectura a hacerse cargo de su puesto, e insiste en llevarla con él. La mujer se niega, porque tiempo atrás un adivino le ha dicho que si emprende un viaje hacia el Este morirá. Y entonces, para mi infinita perplejidad, veo que el marido se larga a reír: cómo es posible, le dice entre carcajadas sobradoras, que una mujer tan culta se tome en serio esas supersticiones... El muy idiota parece haber olvidado que su culta consorte es una zorra blanca que él encontró en un bosque tres páginas atrás, y vio con sus ojos cómo se transformaba en mujer. ¡Y aun así tiene el descaro de ponerse en racionalista y burlarse de lo que llama «supersticiones»! ¡Como si él hubiera podido hacer buenos negocios, y dejar la bebida, y conseguir empleo, sin auxilio de lo sobrenatural! No necesito decir que la convence, o mejor dicho la obliga, a acompañarlo, con ayuda del necio de su amigo, y la pobre exzorra muere el primer día de viaje. Pero esa escena de las risas lo tiene todo para provocarlas a su vez en el lector. Estos

dos bobos se ríen de una superstición; yo me río porque creo poder ubicarlos en un contexto más amplio, poniéndome en otro plano. Pero quizás el autor se está riendo de mí, quizás se trata de un chiste político; no sería nada raro, ya que la burocracia de los Tang, mediante los exámenes literarios con que reclutaba a sus funcionarios, operaba una reasignación de inclusiones. ¿Cómo saberlo? El que se ríe último tiene más tiempo para reírse, porque nadie lo interrumpe. La risa del Crítico, eco en negativo de todas las risas posibles en la literatura, llama a silencio a la mía, y persiste aun cuando ya se ha hecho el silencio de la muerte. La silueta de la zorra que huye es también, por el otro lado, la de una amante esposa y ama de casa. El Crítico asegura el continuo de las transformaciones. Disfrazado de sinólogo para la ocasión, asomado a la ventana más alta de su castillo de rompecabezas, contempla los abismos cómicos de la superstición y reúne sus fuerzas, de nuevo. ¶

La prosopopeya



Se llama «prosopopeya» al recurso artificioso de poner el discurso en boca de algún objeto inanimado, animal, cualidad abstracta o persona muerta o ausente o imaginaria. En estos últimos casos tendería a confundirse con algo como la novela o teatro histórico, en los primeros con el género fantástico; lo propio de la prosopopeya, empero, es que ese hablante imposible no sea tanto un personaje como el sujeto de un discurso completo, que constituye la obra o pasaje literario en su integridad. Más característico todavía es que ese discurso tenga una intención determinada, que no pueda realizarse sino mediante la prosopopeya. Esa intención responde al tipo de deseos que expresan frases como «Si estas paredes hablaran...». Los objetos suelen ser testigos presenciales tan inútiles como insustituibles por dos motivos principales: el primero es que, confiando, con buenos motivos, en que nunca hablarán, no vacilamos en realizar en su presencia nuestros actos más secretos; y segundo, que al no estar

afectados por los ciclos de la vida orgánica, duran más que cualquier ser vivo y las «paredes» en cuestión pueden haber presenciado las evoluciones, secretas o no, de veinte o treinta generaciones sucesivas.

Es el objeto inerte el que da el modelo completo de la prosopopeya; todo lo demás es parcial; el discurso de un gato puede revelar interesantes secretos que no se han ocultado a sus ojos fosforescentes, pero no tiene nada que decir sobre el transcurso de las generaciones (un árbol estaría en una situación intermedia, digamos entre gato y pared); lo que pudiera decir la Justicia, o la Primavera es demasiado general para que pueda interesarnos; y las revelaciones de Manuelita Rosas o de Napoleón nos llegarían a través del tiempo pero solo dirían sus propios secretos, no los ajenos: nadie se habría comportado frente a Napoleón como frente a una pared o un gato; además en este caso habría distintas opciones, como hacer hablar al alma de Napoleón, o a su estatua o a su retrato. Esto último, que es bastante común (basta pensar en los muchos soliloquios de la Gioconda que se han escrito) propone un mixto: el retrato o estatua como objeto que atraviesa el tiempo, más la psicología del personaje. Entre paréntesis, creo que esta versión mixta apunta a la intuición que se oculta en el fondo de un recurso que nos parece tan pueril: la prosopopeya representaría simplemente a la obra de arte,

que es a la vez objeto inerte, y soporte de discurso, es decir objeto parlante.

Me apresuro a señalar que no conozco ninguna obra literaria realmente buena que haga uso de la prosopopeya. Es demasiado limitadora y artificiosa para elevarse por encima del ingenio fácil. Sin embargo, he creído sentir su maquinaria básica operando como modelo o motor de algunas grandes novelas.

Habría que empezar por distinguir la prosopopeya como figura descrita en los manuales de retórica, de la prosopopeya en el momento de su invención, usada por primera y única vez: en esta primera vez sí triunfa la libertad que hace la literatura. Y como todos los buenos inventos en el arte, de este puede recuperarse el impulso original. Para ver cómo, hay que dirigir la vista a los motivos que llevaron a su invención, y volver a efectuarlos. Ya sugerí los motivos de la prosopopeya: el de fondo yo diría que es tematizar la cosificación ambigua (parlante) de la obra de arte. A ese podemos dejarlo de lado porque se agota en sí mismo, es un poco su mito de origen. Los otros podrían simplificarse tres:

1) la organización intencional del discurso: si se pone a hablar una pared, podemos esperar que sea para decir algo muy específico y muy bien pensado (se supone que ha tenido tiempo para pensarlo);

2) toma la palabra un sujeto no destinado a hablar, al que todos los participantes de las historias implicadas tuvieron por mudo, y con buenas razones; por ello, le han entregado sin saberlo todos sus secretos;

3) el que habla está exento de las limitaciones temporales de los personajes y atraviesa sus vidas de un lado a otro.

Este mecanismo triple informa, me parece, la obra de algunos escritores no sospechosos de manipulaciones retóricas. Los tres impulsos funcionan en la *Carta al padre* de Kafka. Ahí habla el afectado por el tabú de silencio, el hombre-pared para su interlocutor paterno, el último en esperar que se pusiera a hablar; y su discurso está severamente organizado como alegato jurídico, lo que es muy característico de la prosopopeya, que siempre tiene algo de ajuste de cuentas o acto de justicia; y por último, la *Carta al padre* también comparte con la prosopopeya la «longitud de onda» necesaria para hendir las generaciones, aunque aquí habría que desplazar la mirada a otros puntos de la obra de Kafka para verlo en todo su alcance: al optimismo de la especie más allá del individuo, al pueblo de los ratones y sobre todo al animal subterráneo del último relato, en el que se llega al individuo que ya no necesita a la especie para sobrevivir.

Quizás sería fácil hacer muchas más analogías de este tipo, y terminaría viendo prosopopeyas en todas partes. Pero no me refería a apariciones, ni siquiera sumadas, de sus tres rasgos. El mecanismo de la prosopopeya hace actuar a esos tres rasgos en un solo mecanismo único: no el mudo, ni el ajuste de cuentas, ni el triunfo sobre el tiempo, sino las tres cosas coordinadas de modo que quieran significar algo distinto. Ese «algo distinto» es lo que hace la originalidad personalísima de un autor, del autor que vuelve a tener, por primera vez en el mundo y sin saberlo, la ocurrencia de la prosopopeya.

Esto podría verse mejor recurriendo a otro autor en el que también he visto en acción este mecanismo, y que para mi propósito tiene la ventaja sobre Kafka de estar mucho más lejos de Puig. Hago la advertencia de que no se trata de ejemplos; no podrían serlo, porque en cada caso se trata de un origen absoluto, de una primera vez histórica, que no admite por esencia un modelo anterior.

Este otro autor es Diderot. Aun limitándome a sus cuatro novelas, creo que en ellas se hace visible la mecánica de la prosopopeya. Para empezar, en *Les Bijoux Indiscrets* esta fue tematizada: ante la consternación de todo un reino, afortunadamente imaginario, los genitales femeninos se ponen a hablar; lo que nunca se habría esperado que hable, lo

que detenta, por definición, los secretos que se creía mejor guardados, toma la palabra. No es una prosopopeya sino su tematización o novelización. El acento está puesto sobre la organización intencional del discurso: las «joyas» abren sus boquitas por motivos muy concretos, y los realizan con sorprendente eficacia. Esto es muy propio de la mentalidad iluminista, de la que sería difícil encontrar un modelo más acabado que Diderot. La calidad de Diderot como exponente de su época deriva de la originalidad sin parangón que gana con la reinención del dispositivo prosopopeya. El racionalismo hablado como ajuste de cuentas está más desarrollado en *La Religieuse*, donde la que habla es una monja de clausura, que solo ha hecho voto de silencio y obediencia para enunciar mejor su apasionado alegato. *Jacques le Fataliste* y sobre todo *Le Neveu de Rameau* se vuelven en la dirección contraria en tanto sus protagonistas son habladores compulsivos. Por eso mismo, la prosopopeya triunfa en ellos. Nada puede sorprender menos que oír hablar al sobrino de Rameau, una especie de charlatán profesional, pero la sorpresa perenne que produce la provoca el hecho de que dice la verdad, que su locura y marginalidad lo han cosificado en objeto parlante capaz de atestiguar en el juicio a la civilización. *Jacques le Fataliste* por su parte es el monumento a la digresión proliferante de la novela. Aquí yo diría que hay una arqueología de

la prosopopeya en la novela. El modelo que siguió Diderot es Cervantes. Y toda la originalidad del *Quijote*, originalidad fundante de la novela, está en que sus personajes hablan. Mediante el simple recurso de darles la palabra a los personajes de una novela de caballerías, esta estalla, sus códigos se disuelven. La ficción no resiste a la prueba de la palabra hablada, la realidad actúa como un ácido, y nace el realismo. Al referirme al «triunfo de la prosopopeya» quiero decir su superación. Algo tan necio como la prosopopeya se hace literatura solo al derrumbarse por su propio peso. La otra influencia de Diderot en su novela fue el *Tristram Shandy*. La peculiaridad insólita de la novela de Sterne consiste en darle la palabra, sin condicionamientos, a un personaje, para que se extravíe en su propio discurso incontrolable, y termine contando una historia distinta a la que se proponía contar el autor. Salvo que entonces hay que cosificar a ese personaje, despojarlo de una psicología a la que no podría dejar de contaminar la del autor, y darle la imprevisibilidad de una pared que se largara a hablar.

Para no extraviarme yo también en las digresiones, vuelvo a la prosopopeya. Lo que sospecho es una estructura profunda de la prosopopeya que puede asomar a la superficie como formación retórica, la prosopopeya propiamente dicha, o bien proseguir su travesía subterránea y emerger, actualizada

en la historia, como obra novelística innovadora y única. La estructura profunda sería su mito de origen, del que no vale la pena hablar porque si yo pretendiera formularlo saldría actualizado y deformado por mi posición. Me limito entonces a los tres rasgos que señalé (el escándalo de que hable quien no puede hablar, la intencionalidad justiciera de su discurso, el exceso sobre el tiempo orgánico), los tres rasgos tomados en su mayor abstracción. La emergencia, es decir la elaboración histórica de estos elementos, es literatura, e inevitablemente es lo histórico de una literatura.

Pues bien, en Puig el mito de la prosopopeya se actualizará con rasgos propios, propios de Puig y de su tiempo. Creo que la exploración de su obra encarada por este lado puede sacar a luz algunos puntos de interés.

Si nos preguntamos cuál es el secreto de Puig, qué es lo que lo hace tan diferente y tan superior a todos los novelistas argentinos que fueron sus contemporáneos, creo que la respuesta está en que las novelas de Puig se benefician por el movimiento de un interés intrínseco, vale decir no, o no en primer término, el que pueda despertar en los lectores sino el que mueve a sus actores. Los personajes de Puig surgen y sacan su razón de ser del interés apasionado en sus historias. «Interés» aquí debe tomarse en sus dos sentidos, como curiosidad intelectual y como implicación. Esta es la marca

de la novela popular o de género, por excelencia la policial: los personajes siguen los avatares de su curiosidad y son conformados por estos, a la vez que tienen intereses vitales colocados en la historia. Pero en la novela de entretenimiento el interés se quema y consume por entero en su propio círculo, y su triunfo consiste precisamente en no dejar ningún resto. El interés del lector es puramente vicario, y su soporte es la identificación fantasmática, por esencia efímera, con los intereses internos a la ficción. Mientras que la novela obra de arte, tal como la inventó Flaubert, invierte estos términos: todo su interés está puesto afuera, en el lector y en la operación estética de la lectura. De ahí que, para acentuar el contraste, la novela moderna haya dejado de lado al aventurero y al genio, y se haya especializado en el más gris y anodino de los ciudadanos. Puig, por un golpe de genio que podría adjudicarse a su sensatez pueblerina, o a su gusto por el viejo cine de Hollywood, logró recuperar, en la más artística de las formas novelescas, la dinámica del interés interno.

Mi hipótesis es que eso se hizo bajo el signo de la prosopopeya, por lo menos en las dos primeras novelas, que pusieron en marcha todo el proceso. Está la mudez, o el tabú de silencio, que acumula todos los secretos ajenos, intencionalidad justiciera del texto, y el pasaje de las generaciones que le da sentido a toda la operación. El sentido es la madre, clave

de la organización del discurso. La madre es la primera persona, más allá del juego de palabras, porque es la única que puede hablar, aunque no sea ella la que habla. También es la clave temática: con ella empieza su primera novela y termina la última, al cabo de un largo rodeo. La madre es la producción: en su encarnizamiento con el producto hijo, lo sigue produciendo eternamente. Es la introducción del mecanismo de la prosopopeya lo que interrumpe este proceso y lo hace cristalizar en arte.

Pero no es exactamente la madre la que habla. No podría hacerlo, o tendría muy poco que decir. Hay que recordar que la madre es un sujeto relativo: solo es madre para su hijo, y si bien la homosexualidad congela a la mujer en la figura materna exclusiva, para esta o aquella madre hubo, y debió haber necesariamente, un momento en que fue parte de una multiplicidad. De ahí la aparente polifonía de la prosopopeya de Puig. El sujeto al que le da la palabra es plural: yo lo llamaría «la época de la juventud de mi madre». La empresa de Puig, de hacer hablar determinada época histórica, se parece a lo que hoy se llama *cultural studies*; el período de civilización enfocado es «la juventud de la madre». Es una especie de reconstrucción, pero distinta de la que hace la novela histórica o la filología, ya que aquí el estilo está implicado. Es la diferencia entre el discurso científico sobre la constitución

atómica de una pared, o el discurso de arquitecto sobre esa pared, y el soliloquio de la pared en la prosopopeya; con la diferencia adicional de que la pared no tiene un estilo propio, y la «época» sí lo tiene. Pero además, aquí el estilo está implicado por dentro. Yo he sostenido que lo único que le transmite de verdad una madre a su hijo es el estilo; y ahí compite de un modo ambiguo y en realidad inextricable con la época de formación del hijo. Junto con la primera persona, la personalidad de un *Zeitgeist*. De modo que más que una reconstrucción es una autoproducción. Y se la debe hacer con un método historiográfico peculiar: ya no el «paternalista» de los documentos, sino uno oral, fragmentario, sospechoso, frívolo. Aun con estos defectos, es el único método totalizante porque abarca todo, imágenes y valores y gestos, una estética general.

La aventura que sucede en esta época es la abertura de las posibilidades de la madre: los hombres que tuvo para elegir, entre los que se dejó elegir. Es como el adagio del Derecho Romano: «la paternidad siempre es incierta, la maternidad es certísima». Pero ese «siempre incierto» es abertura infinita de los posibles. Después se cerraron, y ese cierre está subrayado por el destino de bronce, ineluctable, que se descarga sobre el hijo, que no encontrará la libertad sino en el arte. Lo inerte se desplaza, y se forma un zeugma que es la máquina

novelística de Puig: un pasado vivo, vibrante de color y sonido, y un presente inexorable, amortajado en la inadecuación y la desdicha; y a la vez, un pasado que se ha clausurado a pesar de todo, y un presente que se abre en el trabajo de la escritura. En esas condiciones, escribir debería producir cierta culpa, en tanto equivale a cosificar o matar al pasado, como un vampirismo transtemporal. Matarlo para hacerlo hablar.

La superioridad de Puig estuvo en esta opción. La política de la novela se resume en la alternativa de hablar por sí, o hablar por los demás; los colegas de Puig hicieron el cortocircuito mediante la consigna abyecta de «dar voz a los que no tienen voz», lamentable caricatura de la prosopopeya; mejor dicho, ventriloquía y no prosopopeya. Esta es una ventriloquía menos el ilusionismo. La primera persona revierte sobre sí misma cuando no se toma la precaución de la prosopopeya. «Darle voz a los que no tienen voz» sin las virtudes que encarnó Puig (la sed de justicia, la experiencia del secreto, el tránsito materno del estilo) equivale a una mascarada bastante turbia. Y cuando hay buena conciencia ingenua, como en la clase alta, la prosopopeya da resultados como *La casa* de Mujica Láinez o el inefable *Habla el algarrrobo* de Victoria Ocampo.

La emergencia de la prosopopeya en el arte novelístico de Puig lo extrae del realismo ilusionista y hace funcionar a

pleno la máquina literaria. Para lo cual (y en el proceso se crea un continuo de realidad y novela) es preciso cosificar y alejar el mundo de la madre imponiendo y asumiendo el destino del hijo, haciéndolo objeto de una fatalidad absoluta y cerrando todas las salidas. ¶

Contenido

Noticia sobre los ensayos incluidos en este volumen.....	5
El crítico	7
La prosopopeya.....	15



Este libro,
tanto en su versión impresa como digital,
se terminó de componer en Santiago de Chile,
en las oficinas de
bulk editores
el 1 de mayo de 2022.

Para el interior,
se utilizó la tipografía EB Garamond
(de Georg Duffner)
en sus tres variantes principales (12 / 17)
y la familia IM Fell DW Pica
(de Iginio Marini),
que también aparece en la cubierta.



una idea,
un fragmento,
una lista,
unos versos,
un texto que no termina
y sin embargo empieza,
un gesto,
un resplandor, un decir,
algo inconcluso
que habla

Ñuñoa • Santiago de Chile
2022

ISBN 978-956-6162-03-2

