

TOTALIDAD, EN *EL PASADO* DE ALAN PAULS, *CUENTAS PENDIENTES* DE MARTÍN KOHAN Y *EL ABSOLUTO* DE DANIEL GUEBEL

TOTALITY, IN *EL PASADO* BY ALAN PAULS, *CUENTAS PENDIENTES* BY
MARTÍN KOHAN AND *EL ABSOLUTO* BY DANIEL GUEBEL

Pablo LUZURIAGA

Universidad de Buenos Aires

pabloeluzuriaga@gmail.com

Resumen: Tres novelas argentinas publicadas en 2003, 2010 y 2016 mantienen una relación contradictoria con el concepto de totalidad. *El pasado*, de Alan Pauls; *Cuentas pendientes*, de Martín Kohan y *El absoluto*, de Daniel Guebel, al tiempo que rechazan la mirada totalizadora del mundo, señalan el problema de forma ostensiva. Las tres aluden a convenciones y asuntos modernistas. La duración de la fotografía es contrastada a la degradación de los cuerpos; el estilo indirecto, a las conjeturas de la primera persona del narrador y la posibilidad de captar artísticamente la totalidad del mundo con la lengua coloquial rioplatense. Con la forma de un pliegue mantienen una doble distancia con la totalidad: la del modernismo doblada al interior de la del ultramodernismo.

Palabras clave: totalidad; novela argentina; modernismo; pliegue.

Abstract: Three Argentine novels published in 2003, 2010 and 2016 maintain a contradictory relationship with the concept of totality. *The Past*, by Alan Pauls; *Accounts Pending*, by Martín Kohan and *The Absolute*, by Daniel Guebel, while rejecting the totalizing worldview, point out the problem ostensively. All three refer to modernist conventions and issues. The duration of the photograph is contrasted to the degradation of the bodies; the indirect style, the conjectures of the first person of the narrator and the possibility of artistically capturing the whole world with the colloquial language of the River Plate. With the shape of a fold they maintain a double distance with the totality: that of modernism folded into that of ultramodernism.

Keywords: totality; Argentine novel; modernism; fold.

Tres novelas argentinas publicadas en los últimos quince años tienen en común una paradoja. Mientras parecen apartarse y rechazar la totalidad como aspiración del arte o el conocimiento, dedican todos sus esfuerzos al problema. La paradoja tiene la forma de un pliegue. Un problema clásico de la novela del siglo XX, como es la conflictiva relación entre totalidad y narración, no sólo persiste en las tres novelas sino que, además, es señalado de forma ostensiva. *El pasado* (2003) de Alan Pauls narra la vida de Rímmini a la manera invertida de una novela de aprendizaje, mientras avanza substraer la historia social en la que inscribe al protagonista. *Cuentas pendientes* (2010) de Martín Kohan señala la experiencia más traumática del pasado reciente argentino, en el punto de vista de un hombre gris. *El absoluto* (2016) de Daniel Guebel se expande como si hubiera resuelto el conflicto entre totalidad y novela. Las tres aluden a un desafío constitutivo de la forma novela y en su exhibición ostensiva, al mismo tiempo, se ubican a distancia y lo ponen en foco. La oposición al punto de vista de la totalidad, que caracterizó a las poéticas modernistas, aparece en estas novelas como una convención cristalizada, como la forma estereotipada de un género al que aluden para romperlo. La distancia paradójica comienza con los títulos: el protagonista, en la novela de Pauls, crece enfrentando *El pasado*; las *Cuentas pendientes* son las de un punto de vista parcial que escapa al todo y *El absoluto* se muestra indiferente ante el rechazo a la totalidad. Las tres novelas provocan un pliegue: transforman a la estética modernista en un género y practican con él una ruptura ultramodernista de segundo grado.

El modernismo se caracterizó por impugnar el vínculo de la novela del siglo XIX con la totalidad. Enfrentó las narrativas y discursos que, asociados a la búsqueda de la totalidad, suponían la necesidad de elevarse por sobre la existencia, la posibilidad de acceder a Dios o a la Razón universal para remontarse a una mirada totalizadora, más allá de la propia finitud y muerte (Groys, 2013). Estas novelas, publicadas entre 2003 y 2016, transforman esa impugnación en una convención a ser interpelada. Frente a la idea de «fin» que sugiere la posmodernidad, Boris Groys (2014) propone pensar al presente como una época ultramoderna, el presente como una instancia exacerbada de la modernidad¹. El vínculo con el modernismo tiene la forma de un pliegue porque no es lineal, la división en el continuo entre una poética y otra no es disociativa (Deleuze, 1988: 14). Si la refutación modernista a la totalidad supuso una vuelta de la literatura sobre sí misma y una consecuente distancia respecto de la experiencia histórica, el ultramodernismo, en las tres novelas, se resuelve por la puesta en escena de una experiencia artística. Ella es clave de lectura en los tres casos: *El pasado* se cifra en las artes visuales, *Cuentas pendientes* en el punto de vista de un escritor y *El absoluto* en el genio

¹ En particular, en relación a la idea de tiempo, hoy viviríamos la profundización de la ruptura moderna del tiempo frente a la tradición, si en la modernidad había menos tiempo para dedicar a la vida fuera del trabajo, hoy ya no hay nada de tiempo (Groys, 2014: 107). En sintonía con esta propuesta sugerimos pensar a estas novelas como poéticas ultramodernistas.

artístico. Como resultado de plegar al modernismo, como si fuera una tela, emerge una reflexión metapoética sobre la experiencia en el arte.

Papel de fotografía

Las tres novelas transforman la impugnación modernista a la totalidad en una convención. En *El pasado* se condensa en un objeto: una caja con mil quinientas fotos. A los 29 años, al término de una relación de doce años con Sofía, Rímini comienza una nueva vida. Pero a medida que la novela avanza, al protagonista se le va desagregando la historia social, disuelve su identidad, las lenguas que habla como traductor profesional, se aleja de la vida pública hasta transformarse en un individuo sin carácter, recluido en cuatro paredes. Para olvidar a Sofía rechaza el pasado². En el camino hacia una crisis depresiva, se borran las referencias históricas y las marcas de la cultura universal (el viaje a Europa, los nombres de autores³, los libros, el cine). La caja de fotos que nunca reparten contiene aquello de lo que Rímini quiere alejarse. Cada foto que se sustrae de esa urna promete poner freno a la pérdida de identidad; como si las mil quinientas fotos colmaran el volumen de una personalidad que se disuelve de forma inexorable. El archivo de fotos es la convención modernista. El pasado no puede quedar fijo para siempre en imágenes congeladas. Frente a la colección de fotos, la novela propone una reflexión crítica ligada a las artes plásticas. Rímini y Sofía fueron fanáticos admiradores de Riltse⁴, un artista que practica una variedad patológica de *Body Art*: extrae partes de su cuerpo y las introduce en las obras. El *Sick Art* incluye pedazos de cuerpo en las pinturas: partes muertas que en su degradación dan vida a una obra que se vuelve efímera a causa de la putrefacción. Si las obras de arte tradicional son cuerpos muertos exhibidos en el museo para la eternidad, las obras contemporáneas de Riltse, en cambio, están vivas y muertas, se pudren, no son eternas, son carne y pertenecieron a un cuerpo. Rímini pierde el carácter, pero tiene un cuerpo que enferma.

² En la novela, las referencias al «pasado» son numerosas. Reproducimos aquí aquellas en las que funciona como objeto de rechazo: «[...] estaba demasiado concentrado en habitarlo como para distraerse con el *pasado*[...]» (Pauls, 2003:67); «[...] que el *pasado* era un bloque único[...]» (80); «Esa suerte de abolición selectiva del *pasado*[...]» (101); «[...] ya sabía que no podría compartir con ella nada que formara parte de su *pasado*[...]» (126); «[...] abocarse a remover el *pasado*[...]» (160); «[...] convirtiéndola ya un poco en *pasado*[...]» (181); «(Nada representaba mejor la dimensión amenazante del *pasado* de Rímini que el sonido del teléfono.)» (210); «Esa cadena que lo ataba al otro mundo del *pasado*— Y Vera.» (231); «[...] con el afán un poco artificial con que elegimos a alguien y le creamos su primer *pasado* [...]» (279); «Juzgada con la vara drástica de la ortodoxia, esa intromisión del *pasado*, con sus detalles de color y su peculiar temperatura afectiva, podría haber propiciado una recaída[...]» (344); «Si el *pasado* era ese mar terso, regular, sin límites visibles, y Sofía su único rostro, a tal punto que bastaba invocar su nombre para invocarlo entero, ¿qué podían importar los hechos, las fechas?» (500). El subrayado es nuestro.

³ Las referencias cultas se asocian al período previo a la depresión: «Calder» (Pauls, 2003: 312), «Cézanne» (39), «Chomsky» (213), «Arthur Danto» (388 y 397), «Derrida» (235-236), «Fellini» (177), «Freud» (33, 404), «Gombrich» (193), «Victor Hugo» (530), «Kafka» (236 y 391), «Frida Kahlo» (405), «Klimt» (32 y 34), «Giulietta Mesina» (177), «Egon Schiele» (14 y 32), «Süskind» (154), «Trotski» (405), «Warhol» (379), entre otros.

⁴ La historia del «artista plástico más famoso de Inglaterra» se anida intercalada en la novela. Pauls reconoce en una entrevista que la historia del pintor desvía la acción: «la extravía o en todo caso la duplica: porque su frenesí de autodegradación corporal es una especie de réplica, a escala orgánica, del calvario pasional de Rímini y Sofía» (Pauls, 2013).

Las «fotos»⁵ se distribuyen en la novela asociadas al pasado, la memoria, los recuerdos. Las artes visuales —la fotografía, el cine y las artes plásticas— conforman un lenguaje⁶ que reflexiona sobre la historia y la memoria. En el archivo, el pasado atormenta al protagonista:

Rímini comprendió entonces por qué siempre se había negado a repartir las fotos con Sofía, por qué dos días después del accidente había quemado las que tenía con Vera, por qué había prohibido los fotógrafos la tarde del civil con Carmen y por qué las historias de vampiros nunca le habían dado miedo sino una especie de pesadumbre íntima, muy familiar. No, miraba una foto y no decía: Esto que miro sucedió; decía: Esto que miro sucedió y ha muerto y yo he sobrevivido (Pauls, 2003: 252).

Empatiza con los vampiros y las fotografías se lo recuerdan: lo que sucedió ha muerto, pero él sobrevive, como si la vida en relación a la historia, la cultura y la sociedad no continuara después de Sofía, pero su cuerpo siguiera viviendo desnudo. El interés de Pauls por las artes plásticas se manifiesta en otras novelas. La pintura funciona como un modelo para la reflexión, cómo trasladar a la novela experiencias plásticas como la composición de obras en proceso o «los trazados brutos de la pulsión creadora» (Orecchia Havas, 2013: 9)⁷. En *El pasado*, el *Sick Art* es clave de lectura. El arte enfermo o de la enfermedad, se asocia a la vida de un héroe que pierde la memoria y acaba desangrado sobre la cama. Las fotos, las películas, los recuerdos visuales están en toda la novela y se muestran insuficientes porque no se degradan como el resto de las cosas: las imágenes visuales —el papel de fotografía: Rímini sueña con decenas de ópticas en la última página— deben ser carcomidas por la enfermedad del cuerpo que se degrada, la identidad de la imagen que se sustrae al tiempo y quiere ser eterna no se condice con la autodegradación del *Sick Art*. La totalidad aprehendida mediante la contemplación —el punto fijo— es una imagen que no cabe en un cuerpo que muere. La historia está asociada a los cuerpos; el pasado, a su proceso de degradación. Frente a la caja de fotos de la historia ideal, la novela presenta cuerpos desnudos.

Estilo indirecto galeote

En *Cuentas pendientes* la convención modernista se condensa en un artificio: el estilo indirecto libre. La impugnación modernista a la totalidad se concentra en el punto de vista parcial de Giménez, una figura gris, mezquina. Un individuo de clase media porteño, sumiso, que no ha hecho nada con su vida, arrastra los pies cuando camina, mira muchas horas de televisión y vive siempre del mismo modo. Giménez suele reunirse en el café con el coronel Vilanova, el hombre que le entregó a Inesita, su hija

⁵ La palabra «foto», con sus variantes «fotos» y «fotografía/s» se encuentra a lo largo de toda la novela (Pauls, 2003: 16-17, 27, 64-66, 70, 79-80, 83, 85, 97, 99, 115, 120-122, 125-126, 160, 167, 173, 239, 250-252, 308, 310, 426, 463-464, 499, 507, 510, 527-528, 534-535, 537, 545, 548-550). También son numerosas las referencias a las películas (Pauls, 2003: 26, 54, 58, 181, 231, 283, 334, 471, 528, 534).

⁶ El pasaje que reproducimos a continuación condensa el sistema que relaciona al pasado con las fotografías: «"Ni Sofía ni la existencia de mi *pasado* con Sofía dependen de esa *foto*". Pensó: "La existencia de mi relación con Vera depende de esta *foto*". Pensó: "Hay algo más profundo, que no es mi *pasado* con Sofía ni mi relación con Vera, que depende de esta *foto*."» (99). El subrayado es nuestro.

⁷ Según Teresa Orecchia Havas (2013) la obra de Alan Pauls propone un diálogo permanente entre la literatura y las artes plásticas.

apropiada⁸. El punto de vista parcial cifra la totalidad de la historia. La narración en estilo indirecto libre, que tiene lugar entre los capítulos «I» y «XIV,15», se desarrolla con distancia irónica: «Giménez recibe el sobre con emoción venerativa. Entre sus dedos se vuelve rosario, se vuelve estampita; y a punto está de besar devotamente las manos del coronel Vilanova.» (Kohan: 2010: 56). El rosario y la estampita pertenecen al lenguaje de Giménez, pero la «emoción venerativa» en la que se enmarca la comparación es una adjetivación despreciativa⁹. Sin embargo, la distancia irónica falla, en *Cuentas pendientes* la parte por el todo no funciona, una parte escapa al todo. Giménez es un anciano apropiador con incontinencia y problemas de erección, pero con sus tretas deja absorto al dueño del departamento que quiere cobrar la cuenta pendiente. La puesta en escena de las conjeturas del narrador, que resulta ser también el propietario, provocan vacilación sobre lo dicho por el estilo indirecto libre.

En la novela se producen dos quiebres. En el capítulo «XIV,15», el estilo indirecto se transforma en la primera persona del dueño del departamento: un escritor cuyo punto de vista no supera al de su personaje. La novela gira ciento ochenta grados:

Giménez se fija y a quién ve: al Dueño esperando ansioso. *Lo veo* asomarse y mirar hacia afuera, y también veo que me ve. Ya no tiene escapatoria: ya no puede escabullirse, hacerse chiquitito, meterse para adentro y pretender que no está. *Ya me vio y ya lo vi*, y va tener que recibirme. (Kohan, 2010: 122, el subrayado es nuestro)

Pasamos del estilo indirecto a la primera persona de un narrador que es el dueño del departamento y quiere cobrar las cuentas pendientes. Entre los capítulos «15» y «24, veinticinco», tiene lugar el diálogo entre el personaje escritor y Giménez. El deudor elude las tácticas discursivas del escritor para cobrarle y en el capítulo 18 se produce un segundo quiebre. La hija de Giménez no se llama Inesita como había dicho el narrador en estilo indirecto, sino Mercedes (Kohan, 2010: 137). Cambia nada menos que el nombre, la identidad, de una joven que hasta ese punto suponíamos apropiada. Si la hija de Giménez no se llama Inesita y se llama Mercedes, ¿hasta qué punto el Giménez del estilo indirecto no es una conjetura equivocada del escritor? Cuando Giménez abre la puerta, después del primer quiebre, el narrador dice: «Me pregunto qué es lo que este hombre suponía, ¿que me iba a pasar toda la vida así: conjeturando, conjeturando, conjeturando?» (Kohan, 2010: 123). En la última parte, entre los capítulos «24, veinticinco» y «veintisiete», seguimos al escritor hacia su casa hasta que se acuesta y sufre insomnio. La cuenta pendiente monetaria de Giménez con el dueño lo hace conjeturar, las cuentas pendientes del apropiador con la justicia lo hacen conjeturar: el detalle se escapa al todo, ¿el estilo indirecto acaba en galeras?¹⁰

⁸ Entendemos que es hija de detenidos-desaparecidos por dos alusiones del narrador y un diálogo; pero la novela no insiste en este punto, porque lo muestra desde la óptica de un protagonista que no se lo cuestiona. Teresa García Díaz (2013) estudia el problema del punto de vista en otras dos novelas de Martín Kohan: *Dos veces junio* (2002) y *Ciencias morales* (2007).

⁹ Otros ejemplos: «Si fuera por él a Lorena se la garcharía ya mismo, pero ¿y el pito? El pito cuelga inerte, alicaído, lejano; está en sus cosas, no es solidario; es mal amigo y es desertor. No se puede contar con el pito. La traición es la única pasión que conoce.» (80); «La sustancia de su deposición, o tal vez mejor sería decir su textura, le hace saber a Giménez que sufre una descompostura de aquellas. Esto no se acaba acá, puntualiza; esto sigue.» (90).

¹⁰ En la última página el escritor está acostado con insomnio en la cama y piensa: «Me quedo pensando en Giménez, conjeturando a Giménez; me parece preferible, me resulta lo mejor» (Kohan, 2010: 177).

Coloquial absoluto

El pliegue ultramodernista de *El absoluto* subraya la autonomía relativa de la novela como artefacto: narra la historia de la modernidad a partir de las biografías concatenadas de una familia de artistas¹¹. A distancia de la novela histórica, la de Guebel es a las convenciones modernistas sobre la totalidad lo que la historia de Alonso Quijano a la novela de caballerías. Los Deliuskin, una familia de músicos, condensan los deseos y sueños de la modernidad. Alexander Scriabin descubre el acorde místico. Antes, su antepasado, Frantisek Deliuskin, autor de la sinfonía *Universo*, persiguiendo «el elixir de la singularidad» primero transforma una orgía en música y luego se imagina «resultar el ser musical pleno y sin forma, la inconsistencia más perfecta, algo o alguien que incluye lo hecho y lo no hecho, la obra de los otros, cualquier cosa, que se me ocurra escribir y, además, todo el ruido del universo.» (Guebel, 2016: 62). Si el aleph era un punto a describir mediante una estrategia retórica modernista, aquí se transforma en la experiencia vivida por una familia de geniales artistas. La convención modernista, que hacía de la pretensión de totalidad un inconveniente, se disuelve; desde el punto de vista de los Deliuskin, el asunto estaría resuelto. Según la narradora, Esaú «desdeñó su propia singularidad y fue todos, nadie y ninguno al mismo tiempo» (Guebel, 2016: 270). El pliegue no se manifiesta en relación a un objeto o un procedimiento, sino en el tono que impregna al conjunto de la novela. El recurso hiperbólico que conecta a estas figuras con la trascendencia tiene un contrapunto: una permanente ruptura isotópica en la que todo lo alto termina siendo dicho por una lengua baja coloquial rioplatense

El contraste entre la voz y el tema se organiza en tres registros: un tono elevado, un tono bajo y rupturas isotópicas. En la voz del director que encarcela a Esaú Deliuskin —en un presidio africano del Imperio Austrohúngaro— son recurrentes las rupturas isotópicas:

Bien. Sigamos. ¿En qué estábamos? La Revolución. La Revolución, que genéricamente es la versión para adultos del cuento infantil del Paraíso Terreno, promete una alteración absoluta de los parámetros habituales. Transformación del mundo, alteración de la experiencia, felicidad, plenitud vital. ¿Usted cree en eso? ¿De verdad cree en eso? ¡Y sin embargo es falso, mi querido amigo, todo eso es falso! Un engañoapichanga que se obstinan en sostener mentes débiles que se presumen educadas, cultivadoras del pensamiento a la moda (¿podría alguien decirme por qué demonios el pensamiento debería estar actualizado? ¿Desde cuándo, cómo el pensamiento se vuelve inactual y debe «actualizarse»?). Déjeme que le diga... Usted, y personas como usted, no tienen la menor idea acerca del daño que hacen con todas esas predicaciones laicas acerca de la Revolución (Guebel, 2016: 281-282).

La palabra «engañoapichanga» no encaja en la voz del director. La elección de esa palabra rompe con la isotopía discursiva. Pero el procedimiento va más allá de ese personaje¹², aparece en otras zonas de la novela: «pegó el tirón al manto» (Guebel, 2016:13); «Siempre te deja en banda...» (53); «de inmediato *arruga* en todos los frentes y suplica disculpas.» (236); «Tiene cinco morochos y tres

¹¹ El tatarabuelo músico, Frantisek Deliuskin; el bisabuelo místico-teórico-político, Andrei Deliuskin; el abuelo revolucionario, Esaú Deliuskin; el tío músico, Alexander Scriabin y Sebastián Deliuskin, el padre, también músico. Los primeros cinco libros están contados por una narradora, pero en el último libro la mujer se ausenta y aparece su hijo. Ella escribió las biografías, pero dejó *El absoluto* sin terminar. El narrador del último libro es quien completa y concluye la labor de una madre ausente, ambos se fusionan como narradores de la historia familiar en un *absoluto* complejo de Edipo.

¹² Poco después, ofrece a Esaú agua, vino, cerveza; también: «¿Un salmín picado fino? ¿Una rodajita de morcilla fría? ¿Le hago un sandwichito de jamón crudo y queso? ¿Tampoco?» (Guebel, 2016: 297).

chancletas, así que una boca más ni se hará sentir.» (336, en todos los casos el subrayado es nuestro). Las rupturas isotópicas van coagulando un sentido: las experiencias de la literatura y el arte universal se dicen en criollo. Ellas son el límite extremo de un tono constante donde abundan otros giros del habla coloquial¹³. La narración de *El absoluto* está poblada por este anclaje de voces que no se ajustan al clima ruso. El éxtasis de la experiencia estética que da acceso a la verdad revelada: «De no haberse referido a Dios, podría haber servido a la perfección para definir la prodigiosa potencia intelectual que caracterizó a Andrei Deliuskin, mi bisabuelo.» (Guebel, 2016: 149), la marca común de esta familia y una problemática central de la filosofía del arte y de la «alta» cultura, se cuenta como hablamos en el Río de la Plata: «Bien. Mi bisabuelo *transpiró lo suyo* para llegar *al carozo del asunto*» (174).

Experiencia artística

Las tres novelas mantienen con la totalidad una relación paradójica de cercanía y distancia. Convocan la impugnación modernista a la mirada totalizadora, pero la tratan como un material, parte de la ingeniería de las novelas como artefactos. Las tres resaltan la autonomía relativa de la ficción. Las novelas proponen sentidos —la vida de Rímini y el modelo de Riltse: el pasado se degrada como un cuerpo y no como papel de fotografía, la vida de Giménez y las conjeturas del escritor: las cuentas pendientes provocan conjeturas, las biografías concatenadas de geniales artistas: los sueños de la modernidad se realizan en la experiencia del arte—; pero también dicen algo más —el pasado en las placas de bronce está muerto, la literatura interpela a la historia social y política, la ficción puede enunciar a la modernidad desde su autonomía—. Proponen sentidos siempre y cuando aceptemos que también dicen algo más, que no están diciendo. La forma que tienen para decir «algo más» no sale de los límites de la experiencia del arte. El modernismo confrontó a la mirada que pretendía abarcar la totalidad de la experiencia; como respuesta cultural al capitalismo en su fase de expansión se opuso al determinismo científico, al idealismo abstracto, al realismo ilustrado, al historicismo y las producciones estereotipadas del naciente mercado cultural internacional (Williams, 1997). Si en la ultramodernidad se exacerban las condiciones materiales e históricas de la modernidad, el ultramodernismo puede pensarse como respuesta cultural en el presente: en la reflexión sobre la experiencia del arte podría haber un modelo para indagar la totalidad.

¹³ Algunos ejemplos de rupturas menos marcadas, que dan el tono general, extraídos de diálogos y de pasajes de la narradora refiriendo a la vida de sus antepasados en Rusia: «*mamarracho*» (Guebel, 2016: 13); «Una hermosa oportunidad para *esquivar* el encuentro.» (30); «Pocos días antes del alumbramiento, Janka *encaró* a su marido.» (80); «¿Pero cómo *se dejó estar* así? ¿Se cree que soy un mago que se dedica a resucitar *fiambres*? ¿Qué *cornó* estuvo haciendo todo este tiempo?» (89); «*Están para chuparse los dedos*, si me permite el doctor.»; «No, no volví a la vida por Noime, aunque ya arreglaremos cuentas, *esa perdida* y yo. Por ti vine, *cabeza de verenike*.» (151); «A partir de entonces *algunos grandulones* de los grados superiores lo eligieron para probar sus fuerzas; era el examinador ideal para cualquier *matoncito de pantalones cortos*.» (164).

Bibliografía

- DELEUZE, G. (1988): *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Buenos Aires, Paidós, 1989.
- GARCÍA DÍAZ, T. (2016): «Los pequeños engranajes de la maquinaria del horror: Martín Kohan», *Amerika*, 15; en <http://journals.openedition.org/amerika/7693> (última consulta, 15-3-2018).
- GUEBEL, D. (2016): *El absoluto*. Buenos Aires, Random House.
- (2013): *Genios destrozados. Vida de artistas*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- GROYS, B. (2014): *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires, Caja Negra.
- KOHAN, M. (2010): *Cuentas pendientes*. Buenos Aires, Anagrama.
- ORECCHIA HAVAS, T. (2013): «Apuntes sobre el territorio y la creación: vidas de Alan Pauls», *Cuadernos LIRICO*, 9; en <http://lirico.revues.org/1153> (última consulta, 15-3-2018).
- PAULS, A. (2003): *El pasado*. Buenos Aires, Anagrama, 2010.
- (2003): «Algo muy personal», *Página 12*; en <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-838-2003-12-07.html> (última consulta, 12-3-2018).
- WILLIAMS, R. (1988): *Políticas del modernismo: contra los nuevos conformistas*, Buenos Aires, Manantial, 1997.