

La voz extraña: Fabián Casas y la construcción de una voz generacional

Daniel Nimes

Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata

Resumen

Dentro del campo poético que emerge en la década de los 90 en Argentina, la poesía de Fabián Casas puede leerse como representativa de una generación. En el presente trabajo se propone revisar esta figura, esta representatividad, en el trabajo de Casas sobre una voz epocal: desde los imaginarios procesados hasta las modulaciones del lenguaje poético.

“A esto, que voy a llamar la voz extraña, no se lo puede definir, pero se lo reconoce. Tiene las características de la poesía”, escribe Fabián Casas en “La voz extraña” (2010: 200), el ensayo que cierra *Horla City y otros*, libro que reúne toda su poesía de 1990 a 2010. Comienzo complicado, me digo: definir qué es una voz generacional, al igual que la voz extraña que mueve al trabajo poético, no es algo sencillo. Se me ocurre, entonces, apelar, como ayuda, a la ley del lenguaje: el diccionario. Busco el término “voz”: son diecisiete acepciones, pero no teman, no escribiré una página para cada una de ellas. Apelemos, mejor, solamente a las dos primeras: “1. Voz: sonido que genera el aire expelido por los pulmones / 2. Voz: palabra o vocablo”.

La voz es algo íntimamente interior, es una expulsión de las entrañas. Entraña-extraña, la voz extraña, según Casas, es una especie de musiquita interna, el motor de la escritura. Así, habría que explorar qué es lo que “expulsa” Casas en su escritura, cuáles son los motivos, las recurrencias de su obra. Algo así como cuando decimos Borges y estamos diciendo los espejos, los laberintos, los antepasados, los héroes militares, la rosa, la escritura, la lectura, los suburbios, los arrabales, la Biblia, los traidores, las mil y una noches, la madre, la ceguera, las traducciones, los quijotes, los otros, la memoria, el olvido, la muerte, el río, el destino, la poesía, los prólogos, el círculo, los gauchos, los compadritos, la tradición, la vanguardia, la magia, el lenguaje, las parábolas, Buenos Aires, las versiones, la mitología, el recuerdo, lo apócrifo, Perón, la esfera, los sueños, los precursores, los nombres, el Nombre, la historia, el tiempo, los tigres, Borges, el tango, la vejez, las espadas, los enigmas, los lectores, las sombras, el pasado, *and yet, and yet*. ¿Y qué es decir Casas, la voz, la palabra, el vocablo “Casas”? ¿Qué invoca Casas? Acaso la lista de recurrencias sea menor que la de Borges, pero también existe: la infancia, la adolescencia, la marginalidad, Gianuzzi, el padre, la madre, la familia, el Horla, la filosofía, Baudelaire, Apollinaire, Stevens, Dylan Thomas, Williams, Hegel, Boedo, Lowell, Girri, el *rock*, la música-disco, Eliot, Montale, la decadencia, Pound, San Lorenzo, Casas, la televisión, *Stars Wars*, el zen, Perón, Borges, el Proceso, las Malvinas, Tuñón, Zappa, Li-Po, Zelarayán, las drogas, Iowa, Conrad y etc.

Bien, me digo, hasta coincide en algunos casos con Borges. Esta breve lista puede ser el comienzo de la explicación: el origen de por qué establecer a Casas como la voz (una voz) representativa de su época. Vemos que en la lista se cruzan ciertos nombres de lo que podemos denominar la “alta cultura”, con la “cultura popular” (o *pop*, si quieren): digamos, Wallace Stevens y la princesa Leia de *Star Wars*. Ese cruce, que Casas viene haciendo desde *Tuca* (escrito entre 1988 y 1990) se ha convertido en un *modus operandi* bien propio de la llamada generación del noventa: los cruces son constantes y desjerarquizantes: no hay crítica o valorización/desvalorización de los elementos, sino que ambas esferas permiten un cruce dialéctico que es la esencia misma del poema, como en el caso del que abre *Tuca*:

También tuvimos una guerra.
Ahora somos parte de Hollywood.
Ese chico con la cabeza vendada, que antes era Roli,
dice llamarse Apollinaire.
(Casas, 2010: 15)

Esta operación, como decía, es un rasgo identificatorio de la escritura de la última generación de poetas argentinos (o de las dos últimas, si empezamos a pensar en la existencia de los “poetas del dos mil”). Por nombrar tan solo un ejemplo análogo, podemos pensar en *Hinchada de metegol*, de Omar Chauvié, en el que la hinchada de fútbol corea “bau de lai re / bau de lai re / bau de lai re / te vinimos a ver” (Chauvié, 2010: 36).

Las formas de la voz

Sigamos intentando determinar cómo está compuesta una voz de época. El término “voz”, además, no es inocente, dado que conlleva una ineludible cercanía con la noción de oralidad. De hecho, a partir de aquí seguiré a Jorge Monteleone que, en un análisis de las obras de Marcel Proust y Juan Gelman, señala tres aspectos básicos de la oralidad en el poema, que podemos pensar en la obra de Fabián Casas:

El orden de la transposición estructural, que se correspondería con una noción de la escritura como forma homóloga de una inflexión oral. El ritmo y la prosodia, determinados ordenamientos sintácticos y elecciones lexicales serían su principal huella (Monteleone, 2004: 35). Podemos percibirlo en la preferencia demostrada por Casas por ciertas formas rítmicas que escapan a los ritmos más complejos, para alcanzar las cercanías de la respiración del habla común. Un tono sentencioso, seco, que formula su sintaxis prácticamente como una sintaxis narrativa más que poética, como en “Paso a nivel en Chacarita”:

Los chicos ponen monedas en las vías,
miran pasar el tren que lleva gente
hacia algún lado.
Entonces corren y sacan las monedas
alisadas por las ruedas y el acero;
se ríen, ponen más
sobre las mismas vías
y esperan el paso del próximo tren.
Bueno, eso es todo.
(Casas, 2010: 18)

La “sintaxis narrativa”, como aquí la llamo, estaría señalada por la predominancia de la anécdota como punto de partida del poema (para dar otros ejemplos, podemos pensar en “Hoy mi madre tendría que cumplir 48 años”, “Recién salido de la ducha”, “Suena el teléfono y me despierta”, “A los pies de la cama de mi viejo”, “Sin llaves y a oscuras”, “Me detengo frente a la barrera”, “Mientras me lavo la cara”, “Esperando que la aspirina”, etc. –la lista podría seguir largamente– poemas que ya desde el título señalan esa prevalencia del suceso, del núcleo de narración como eje fundamental).

El ritmo sencillo, despojado y seco contribuye al efecto de lectura producido por una poética dura, de sujetos en abismo, *borders*, pesimistas, en la que versos como “Es definitivo, / acá la naturaleza bajó los brazos / o está firmemente domesticada en los canteros” o “Parece una ley: todo lo que se pudre forma una familia”, marcan el tono general. Este tipo de sintaxis narrativa también sería un rasgo hallable en las poéticas de otros escritores contemporáneos a Casas: Cucurto y *La*

máquina de hacer paraguayitos, Chauvié y su *ABC de Pastrana*, Andrés Gallina y su *Adela*, por citar tres casos prácticamente al azar.

2. El aspecto antes mencionado, el de la transposición estructural, aparece fuertemente enlazado con la segunda forma de la oralidad en el poema, según Monteleone: la oralidad en su dimensión imaginaria, que construye la voz del sujeto imaginario del poema, a través del ritmo, la prosodia y la sintaxis. Lo que cabría preguntarse aquí es qué sujeto imaginario se construye en la poesía de Fabián Casas, a través de ese ritmo y esa sintaxis que hemos llamado narrativa. Al hacer un recorrido amplio por sus poemarios, notaremos cómo siempre sus textos remiten al armado del relato autobiográfico: escenas que se repiten, como núcleos de narración que cruzan e impregnan a todos sus poemarios, e incluso, si quisiéramos ser más abarcativos, a todos los géneros transitados por Casas: sus ensayos bonsái, su poesía, su narrativa.

La infancia y adolescencia en Boedo, la vida adulta como escritor, la muerte de la madre, la relación con el padre son algunos de los elementos recurrentes que enlazan al sujeto poético y literario en general de las obras de Casas con el propio sujeto real Casas. Esa voz imaginaria que construye su poesía, entonces, es una voz que aparece marcada con fuerza por la figura autoral.

Justamente, para dar cuenta en forma más cabal de los procesos de escritura en su obra y de la formación de la voz epocal, no pueden dejarse de lado dos conceptos fundamentales: los de “autobiografía” y “biografía”, como así también otras concepciones relacionadas con dichos términos: escrituras del yo o de la intimidad, giro autobiográfico, imaginación intimista, etc. Este retorno o giro hacia lo autobiográfico también ha sido señalado por la crítica reciente como una particularidad de la literatura de los últimos años en la Argentina.

La mencionada “sintaxis narrativa” en Casas, entonces, se articularía con el dispositivo biográfico/autobiográfico, que constituye el espacio más notorio de despliegue de dicha voz de época. Es más, según Catelli, autobiografía e Historia son caras opuestas de un mismo proceso: “la subjetivización e individualización de la experiencia colectiva” (2007: 118). El poema “Thalassa” parece hacerse cargo de esta subjetivización, desde el lugar de la pérdida. Cito un fragmento:

3.

El vientre de la rana
abriéndose como una bragueta
bajo las pinzas de la profesora de biología;
la voz en off del Enmascarado:
“Yo soy Rex, Meteoro,
tu hermano mayor”.

Actores que rechazan papeles
que después otros llevan hasta la gloria,
amigos borrados con el liquid paper
del Proceso, las Malvinas y el sida.
(Casas, 2010: 114)

Tres experiencias generacionales fuertes, como el sida, la última dictadura militar y el fracaso de la guerra de Malvinas, aparecen desde la subjetivización que implica el traslado hacia el terreno de lo íntimo-autobiográfico: los amigos muertos.

Casas compondría, tanto en sus textos poéticos como en los ensayísticos y narrativos, a partir del dispositivo biográfico/autobiográfico, una serie de “máscaras” que formarían el yo escritural. Y rellenaría, compondría esas máscaras desde diferentes lugares: en los ensayos, por ejemplo, desde la memoria literaria (como vemos en “Tarde en la noche, viendo a Cortázar”, que parte del recuerdo de una lectura inaugural, la de *Rayuela*), desde la memoria o el relato familiar (en “*Rumble fish*: la cantinela eterna de los mitos” se rememora un rito familiar en

torno a un cumpleaños y la presencia y comentario del filme definen la estructura familiar, fundamentalmente la relación con los padres), desde la cruda anécdota íntima (“Cuando toqué el cuerpo frío de un amigo en la mesa de disección de un hospital, terminó mi adolescencia”, leemos en “The piper se tomó el palo”. Anécdota que conducirá a un análisis sobre la música y la idiosincrasia de los setenta) o desde la recreación de una conversación (“Elvio Gandolfo me había contado que Levrero...”).

En la narrativa también se daría este mismo movimiento, con la puesta en escena de un personaje y un mundo infantil –y su marca fundamental: la necesidad de vencer al aburrimiento–, como en *Rita viaja al cosmos con Mariano* (2009); o –menos candoroso, más cercano al realismo sucio– la creación de un relato familiar en los cuentos que componen *Los lemmings y otros* (2005), en los que podemos ver cómo las máscaras del yo se van rellenando y saturando con las experiencias identificables de los que vivieron su infancia y adolescencia hacia los setenta. Desde el primer cuento, “Los lemmings”, en el que se compone un yo en edad escolar y sus primeras experiencias de amor (entre otras experiencias iniciáticas) a la última máscara: el yo adulto del último cuento (antes de los “Apéndices al bosque pulenta”), “El relator”, transformado en padre de su propio padre: “Y tras escuchar tales palabras el padre se excita aún más: ¡Quiero un camión de bomberos de verdad! Sí, sí, papá, lo que vos quieras. Un camión de bomberos de verdad. Camión de bomberos de verdad. Un camión de bomberos de verdad. (Casas, 2005: 84).

En todos los casos, el dispositivo que despliega el elemento autobiográfico parece conducir a un “más allá” de la mera identificación de un dato epocal: la reflexión sobre el rol de los escritores, sobre el legado de una época, sobre el género lírico o sobre las relaciones familiares, entre otras. Podría decirse, entonces, que el dispositivo de lo autobiográfico sería el motor, el vaso conductor que llevaría hacia la reflexión y el análisis sobre cuestiones puntuales.

Con lo biográfico ocurriría algo similar. Tomemos, por caso, “Función social de la poesía”, de *Ensayos bonsái*. El título parece más bien próximo a los ensayos convencionales, pero rápidamente vemos que su construcción es similar a los casos antes mencionados: se rememora una anécdota de la intimidad (la enfermedad de un poeta al que se admira, “el Zorro” –máscara que correspondería a Zelarayán– y cómo esos poetas jóvenes, que lo admiran, que han seguido su obra, lo ayudan llevándolo a un hospital. Pero el asunto no queda ahí, en la mera anécdota, sino que esta marca de lo biográfico conduce a reflexionar sobre el rol de la poesía y, podríamos decir, sobre el lugar de Zelarayán en el panorama literario nacional –la absoluta ignorancia de su nombre por parte del médico que lo atiende es, en este sentido, significativa: “El tipo es un gran escritor, agregué. El médico hizo silencio y me preguntó cómo se llamaba. Se lo dije. Más silencio. No, nunca lo leí, me dijo” (Casas, 2007: 44).

Siguiendo esta línea de lectura y en consonancia con la utilización del dispositivo biográfico/ autobiográfico en Casas y la construcción de una voz de época, podemos pensar, para la obra del escritor argentino, la noción de *espacio biográfico* de Leonor Arfuch, que intenta dar cuenta de la multiplicidad e hibridación de textualidades que caracterizan a la cultura contemporánea en las que lo vivencial, la “propia experiencia”, se destaca como valor privilegiado (2002). Arfuch analiza cómo esta tendencia no solo alimenta cierta exaltación narcisista, sino que además (y de modo más relevante) opera como orden narrativo y ético sobre la acuñación de hábitos, sentimientos y prácticas constitutivas del orden social. Lo autobiográfico sería, para ella, un umbral en el que se cruzarían lo público y lo privado, construyendo narrativas identitarias. Así, todo texto en el que se ponga en juego lo biográfico o lo autobiográfico, como ocurre en buena parte de la obra de Casas, “involucrará necesariamente la relación del sujeto con su contexto inmediato, aquel que le permite situarse en el (auto)reconocimiento: la familia, el linaje, la cultura, la nacionalidad (...) no podrá desprenderse del marco de una época, y en ese sentido, hablará también de una comunidad” (Arfuch, 2002: 108). Representará, añadamos, a su época, a su contexto, a su generación.

Además, tanto la poesía, como la narrativa y los ensayos de Casas podrían ser encuadrados bajo otro de los conceptos de Arfuch, el de “autoficción” (concepto que, en realidad, desarrolla a partir de Régine Robin): una forma del relato que “tiende trampas, juega con las huellas referenciales, difumina los límites –con la novela, por ejemplo– y que puede incluir también el trabajo del análisis, cuya función es justamente la de perturbar esa identidad, alterar la historia que el sujeto se cuenta a sí mismo y la serena conformidad de ese autorreconocimiento” (2002: 104). Así, la literatura de Casas sería una forma de la autoexploración, de la puesta en abismo del sujeto que escribe, como vemos en “Una oscuridad esencial”:

Miro a mi perro,
una conciencia a ras del piso
que hurga y mea en la tierra
y pienso en mí, hundido
en el lenguaje, sin oportunidad,
sosteniendo una correa que denota
lo que fue necesario para estar unidos.
(Casas, 2010: 46)

Alberto Giordano, uno de los críticos que más ha trabajado sobre el tema de las denominadas “escrituras íntimas”, establece que “imaginación e impulso autobiográfico o ensayístico no son, estrictamente, alternativas contrapuestas” (2008: 201), lo que arrojaría luz sobre el *modus operandi* de Casas mencionado más arriba. Para Giordano, la escritura de la intimidad no equivaldría a escritura de la privacidad, sino a lo íntimamente desconocido que aparece en el lenguaje y que hace posible la transmisión de lo emocional en su forma pura. En este sentido, la tarea del ensayista, del novelista y del crítico –y del poeta, podríamos añadir, pensando en Casas– no se diferencian, sino que se subsumen en un mismo afecto: el que siempre mueve a quien escribe hacia el deseo de saber. Como señala Paul de Man, no existiría un yo previo, sino un yo que es el resultado, arbitrario, del relato de la propia vida.

La existencia, además, de ese horizonte experiencial común que hemos establecido nos hace pensar en que Casas, desde los imaginarios que procesa en su poesía, también representa a su generación. Tal vez en este punto podría ser pertinente determinar a qué llamamos *generación*. Acaso el viejo criterio del germanista Petersen sobre cómo determinar su existencia todavía pueda ser útil. Para él, debían darse las siguientes condiciones: a) proximidad de fecha de nacimiento, b) coincidencia en la formación, c) relaciones personales entre los integrantes de la generación, d) un acontecimiento o experiencia generacional, e) la existencia de un caudillaje, f) repudio de la generación anterior, g) y un lenguaje generacional. La mayoría de estos puntos se cumple: entre fines de los sesenta y mediados de los setenta se ubica la fecha de nacimiento de la mayoría de los integrantes de la generación de los noventa (y hacia los ochentas la de los que hemos llamado “poetas del dos mil”); la formación, en cuanto a lecturas compartidas (la poesía norteamericana y la oriental o Joaquín Gianuzzi en la nacional) o formación académica (carreras de Letras o afines) también; las relaciones personales entre los integrantes son más que evidentes, como podemos ver en cualquier evento poético de relevancia (como los festivales de Rosario o Mar del Plata de las últimas semanas).

Los acontecimientos o experiencias generacionales comunes existen: además del sida, la dictadura y Malvinas podríamos añadir el menemismo o ciertos íconos del cine, por dar algún ejemplo. La existencia del caudillaje es tal vez el punto más discutible: la polarización en torno a una sola figura, creo yo, ya no se da, pero podemos mencionar a Casas y Cucurto como los nombres que más han polarizado el interés de la crítica y las editoriales en los últimos años; el repudio de la generación anterior puede encontrarse en los comienzos de la generación del noventa, cuando

se daba el rechazo hacia la poesía inmediatamente anterior, la de los neobarrocos argentinos y, por último, el lenguaje generacional es casi una evidencia que surge a simple vista: las sintaxis que escapa al barroquismo, la introducción de giros del lenguaje cotidiano, la mezcla entre alta cultura y arte popular, etc., son elementos fácilmente rastreables no solo en Casas, sino también en gran parte de los demás escritores de los noventa-dos mil.

3. La manifestación de los linajes culturales en el poema: el poema habla con un tono que se reconoce en los antepasados, establece sus parentescos y crea, a la vez, una sucesión. Este aspecto de la oralidad es ya histórico. Establece series, tradiciones, continuidades y rupturas. En la dicción del poema sería posible rastrear aquello que de un modo voluntario o involuntario ha sido pronunciado por otros, repetido, alterado o parodiado (Monteleone, 2004).

Como dice Ricardo Piglia en “El tenso músculo de la memoria”: “Para un escritor la memoria es la tradición. Una memoria impersonal, hecha de citas, donde se hablan todas las lenguas. Los fragmentos y los tonos de otras escrituras vuelven como recuerdos personales” (1991: 60). Este tercer aspecto de la oralidad en el poema, la manifestación de los linajes culturales, tal vez sea el de más rico análisis –de hecho, los hemos abordado en trabajos anteriores.

Para sintetizar, podríamos decir que la poética de Casas podría pensarse como el resultado de las operaciones de remisión, recontextualización y despojamiento de otros textos poéticos, como en el caso de los poetas norteamericanos, por ejemplo. Una operativa cuyo rasgo principal sería el de la invisibilidad: el punto máximo de esplendor se alcanzaría cuando la “soldadura”, el trabajo intertextual de remisión y reescritura, se vuelve imperceptible. Casas, entonces, se torna el poeta de lo imperceptible, el que juega y hace uso de diversos textos de (también diversas) tradiciones, dotando a lo ajeno de un fraseo tan propio que los Otros parecen disolverse y esfumarse en su propia voz. La operación básica sería convertir lo que no es Casas (los labriegos y su pulsión amorosa, en Dylan Thomas) en Casas (los *surfers* en celo).

Si bien algunos críticos han indicado que la generación de los noventa es un grupo de escritores sin tradición, en análisis más recientes hemos visto cómo, en realidad, pese a que mantienen una relación más bien libre y personal con la tradición –es decir, no leyéndola en forma homogénea como grupo–, esta relación, de todas formas, existe. En el caso de Fabián Casas, notamos una fuerte influencia de la ya nombrada literatura norteamericana, a la vez que de la poesía oriental y también de la nacional, en forma particular de Gianuzzi.

Pero, principalmente, Casas –en forma no tan velada– ha ido conformando un campo de lectura alrededor de su obra, en forma particular a través de sus ensayos bonsái. Indicios, señales, de cómo leer a Casas desde los Otros.

En su ensayo bonsái “Rita y Bertoni” (2007: 155-164), da cuenta de cuatro textos que conformarían su “kata literario”, como él mismo lo denomina (es decir, una forma de meditación en movimiento). Los cuatro textos que menciona son: la “Carta a la dictadura militar”, de Rodolfo Walsh; “El escritor argentino y la tradición”, de Borges; el “Prólogo” de Gombrowicz a la edición del *Ferdydurke* argentino; y el “Prólogo” a *Los lanzallamas*, de Roberto Arlt.

En el fondo, lo que podríamos ver en el armado del “kata literario” de Casas es una autolectura desde cuatro nombres que no son en absoluto menores para la historia de la literatura nacional, y que representarían además, vertientes de la misma sumamente disímiles: Walsh (la literatura comprometida), Borges (uso irreverente de toda la tradición literaria), Arlt (la figura del escritor que, aunque no escriba tan bien, tiene algo que decir –tiene la “voz extraña”, podemos pensar– y por lo tanto admite ser leído; y también la necesidad de sostener esa voz propia aunque sea dispar, diferente a las voces imperantes) y Gombrowicz (el quehacer literario como una práctica en la que se entremezcla la ficción, el relato autobiográfico y la necesidad del escritor de “escribir contra su habilidad”).

Casas abriría así el abanico a la posibilidad de ser leído desde cuatro posiciones intelectuales diferentes, aunque por momentos, complementarias. Y sería, claro, una forma de utilizar cuatro textos de la tradición literaria nacional, para, de alguna manera, pertenecer, insertarse en ella.

La vocalidad de la voz

¿Por qué entonces, y en resumen, la poética de Casas se constituye o puede pensarse como una voz representativa de su época? Principalmente, apelando a un concepto de Paul Zumthor, podemos decir que la voz construida en el conjunto de sus textos está dotada de “vocalidad”. La vocalidad es la historicidad de una voz, su empleo. Sería la razón principal de la obra. El modo en que Casas interviene sobre las obras ajenas que hemos mencionado en el apartado anterior no es sino eso: el empleo de una voz que se ocupa de amalgamar otras voces para fundar o refundar una nueva. Como propone Zumthor en *La letra y la voz* (1989), “por encima del espacio-tiempo de cada texto, se pone de manifiesto otro que lo engloba y dentro del cual gravita con otros textos, otros espacios-tiempos; movimiento perpetuo hecho de colisiones, de interferencias, de intercambios, de rupturas”. Los textos de Casas marcan, determinan, sobrevuelan buena parte de la producción poética y literaria en general de los últimos años, a la vez que su estilo choca, colisiona, como dice Zumthor, con otros: tal vez sea el caso de la polémica generada por el artículo de Alan Pauls publicado en la revista *Otra parte*, que calificaba a la obra de Casas como “literatura chabona”, mote con cierto aire despreciativo.

Es en ese espacio-tiempo de circulación en el que Casas aporta a la construcción del mencionado imaginario de fines de los noventa: formado por los coletazos de la última dictadura militar en la Argentina y, especialmente, por la guerra de Malvinas, experiencias generacionales comunes y de potente significación, que signan la construcción de la etapa adolescente en *Los lemmings...* y en *Ocio* (2008), cuyos personajes “borrados por el *liquid paper* del Proceso, las Malvinas y el sida”, más el *rock* y la música disco de los setentas y ochentas, las drogas, etc.; constituyen un conjunto de elementos que conforman un imaginario que podría catalogarse bajo el rótulo de “imaginario del fracaso”: todos los sujetos en la obra de Casas aparecen reducidos a la experiencia del fracaso, el único que escapa a la regla tal vez sea, acaso, el sujeto lírico o el narrador, pese a estar arrasado por una experiencia que lo deja prácticamente en un estado de anomia.

Para finalizar, podemos decir que ser la voz de una generación implica una paradoja: por un lado, ser esa voz es, en parte, ser los Otros; por el otro, para destacarse, para ser representativo, hay que alcanzar un grado de singularidad, de diferencia que hace que una obra se destaque entre las otras. En esa particular paradoja, en esa dialéctica entre lo propio y lo ajeno encontramos a la narrativa, la ensayística y la poesía de Fabián Casas.

Bibliografía

Arfuch, Leonor. 2002. *El espacio autobiográfico*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Catelli, Nora. 2007. *En la era de la intimidad*. Rosario, Beatriz Viterbo.

Casas, Fabián. 2005. *Los lemmings y otros*. Buenos Aires.

-----, 2007. *Ensayos bonsái*. Buenos Aires, Emecé.

-----, 2008. *Ocio*. Buenos Aires, Santiago Arcos.

-----, 2009. *Rita viaja al cosmos con Mariano*. Buenos Aires, Planta editora.

-----, 2010. *Horla City y otros*. Buenos Aires, Emecé.

- Chauvié, Omar. 2010. *Ernesto Guevara quiere ser Papá Noel y otros papeles*. Buenos Aires, 17grises.
- Giordano, Alberto. 2008. *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Buenos Aires, Mansalva.
- Monteleone, Jorge. 2004. "Mirada e imaginario poético", en AA.VV. *La poética de la mirada*. Madrid, Visor, pp. 29-43.
- Piglia, Ricardo. 1991. Literatura y tradición. El tenso músculo de la memoria , *Revista página 30*, Buenos Aires, pp. 58-62.

CV

DANIEL NIMES ES ESTUDIANTE DEL PROFESORADO EN LETRAS EN LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA. FORMA PARTE DE LOS GRUPOS DE INVESTIGACIÓN "PROBLEMAS DE LITERATURA COMPARADA" Y "LITERATURA, POLÍTICA Y CAMBIO". TRABAJA EN LA CÁTEDRA TALLER DE ORALIDAD Y ESCRITURA I. PUBLICA REGULARMENTE EN LA REVISTA VIRTUAL *LETRACELULOIDE* (WWW.LETRACELULOIDE.BLOGSPOT.COM). HA PUBLICADO RESEÑAS EN *BAZARAMERICANO.COM* Y PARTICIPÓ CON UN CAPÍTULO EN EL LIBRO *PAPELES EN PROGRESO: USOS Y RELECTURAS DE LA TRADICIÓN EN LA LITERATURA ARGENTINA*.
